59

MUZEALNICTWO

pISSN 0464-1086 eISSN 2391-4815 Warszawa 2018

59

MUZEALNICTWO

rocznik

Warszawa 2018

pISSN 0464-1086
skrót tytułu: Muz., 2018(59)

MUZEALNICTWO 2018(59) – rocznik / MUSEOLOGY 2018(59) – 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, Urlich's Periodicals Directory

Punktacja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego – lista B, 12 pkt

RADA NAUKOWA

prof. ASP dr hab. Waldemar Baraniewski, dr hab. Katarzyna Barańska, dr Anna Bentkowska (Wielka Brytania), prof. UW dr hab. Jolanta Choińska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. ASP dr hab. Dorota Folga-Januszewska, mgr Jarosław Gałęza, prof. dr hab. Tomasz Jasiński, prof. dr hab. Jerzy Kochanowski, prof. UAM dr hab. Piotr Korduba, dr hab. Hubert Kowalski, prof. dr hab. Marcin Kula, dr Maciej Łagiewski, mgr Michał Niezabitowski, dr Renata Pater, prof. dr hab. Krzysztof Pomian (Francja), prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. UMK dr hab. Tomasz F. de Rosset, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, ks. dr Andrzej Rusak, prof. PW dr hab. inż. Robert Sitnik, prof. UAM dr hab. Wojciech Suchocki, dr hab. Andrzej Szczerski, prof. dr hab. Iwona Szmelter, prof. dr hab. Jan Święch, prof. dr Konrad Vanja (Niemcy), dr hab. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. dr hab. Stanisław Waltoś, prof. UMK dr hab. Michał F. Woźniak, dr hab. Katarzyna Zalasińska, dr Tomasz Zaucha, prof. UG dr hab. Kamil Zeidler

REDAKCJA

prof. UKSW dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny
dr Dariusz Kacprzak – zastępca redaktora naczelnego
dr Julia Wrede – sekretarz redakcji, redaktor statystyczny
Maria Sołtysiak – redaktor językowy
Joanna Grzonkowska – redaktor
Anna Saciuk-Gąsowska – redaktor
Anna Kucińska-Isaac – tłumaczenia na jęz. angielski
Marta Kocus – współpraca

ADRES REDAKCJI

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel. + 48 22 256 96 03; + 48 22 256 96 37
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; jwrede@nimoz.pl; mkocus@nimoz.pl
https://www.nimoz.pl/dzialalnosc/wydawnictwa/muzealnictwo
www.muzealnictworocznik.com

WYDAWCA

Index Copernicus International
ul. Sienna 86/74, 00-815 Warszawa
www.indexcopernicus.com

na zlecenie:

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
National Institute for Museums and Public Collections
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
www.nimoz.pl

Okładka – Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, klatka schodowa budynku administracyjnego (Dawny Dom Poselski), proj. Kazimierz Skórewicz 1926–1928, fot. Kancelaria Sejmu RP / The Sejm of the Republic of Poland, staircase of the administration building (Old House for Sejm Members), designed by Kazimierz Skórewicz 1926–1928, photo by courtesy of the Sejm Chancellery

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

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

Warszawa 2018

6 OD REDAKCJI
From The Editors

AWANGARDA / NIEPODLEGŁOŚĆ
Avant-garde / Independence

10 Andrzej Szczerski
MODERNIZACJA I AWANGARDA W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ (1918–1939)
MODERNISATION AND AVANT-GARDE IN CENTRAL-EASTERN EUROPE (1918–1939)

15 Michał Wenderski
OD ŁODZI PO LEJDĘ – O MIĘDZYNARODOWYCH KONTAKTACH POLSKIEJ AWANGARDY MIĘDZYWOJENNEJ
FROM ŁÓDŹ TO LEIDEN – ON INTERNATIONAL CONNECTIONS OF THE POLISH INTERWAR AVANT-GARDE

23 Błażej Ciarkowski
DOKUMENT TWÓRCZEGO DUCHA. ARCHITEKTURA GMACHÓW MUZEALNYCH W NIEPODLEGŁEJ RZECZYPOSPOLITEJ
AN EVIDENCE OF CREATIVE SPIRIT. ARCHITECTURE OF MUSEUM EDIFICES IN AN INDEPENDENT REPUBLIC OF POLAND

34 Piotr Majewski
ŹRÓDŁA NASZEGO DZIŚ. MODERNIZACJA I MUZEALIZACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WARSZAWY W CZASACH MIĘDZYWOJNIA
THE ORIGINS OF OUR "HERE AND NOW". MODERNISATION AND MUSEOLOGISATION OF THE WARSAW URBAN SPACE DURING THE INTERWAR PERIOD

MUZEA I KOLEKCJE
Museums and Collections

44 Aldona Tołysz
MUZEA SZKOLNE W KRÓLESTWIE POLSKIM – ROZPOZNANIE PROBLEMATYKI
SCHOOL MUSEUMS IN THE KINGDOM OF POLAND – IDENTIFICATION OF MAIN ISSUES

53 Urszula Stępień
DZIAŁALNOŚĆ KOLEKCJONERSKA KS. JANA WIŚNIEWSKIEGO, WIELKIEGO DARCZYŃCY MUZEUM DIECEZJALNEGO W SANDOMIERZU
BUILDING A COLLECTION BY REV. JAN WIŚNIEWSKI, A GREAT DONOR OF THE DIOCESAN MUSEUM IN SANDOMIERZ

61 Justyna Hanula
POLITYKA MUZEALNA POLSKIEGO KOMITETU WYZWOLENIA NARODOWEGO
THE POLISH COMMITTEE'S OF NATIONAL LIBERATION POLICY TOWARDS MUSEUMS

68 Artur Michalski
SPUŚCIZNA OPOZYCJI ANTYKOMUNISTYCZNEJ W PRL LAT 1968–1989. WSTĘP DO KLASYFIKACJI ZBIORÓW
HERITAGE OF THE ANTI-COMMUNIST CIVIL RESISTANCE IN THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC OF THE YEARS 1968–1989. INTRODUCTION TO THE CLASSIFICATION OF COLLECTIONS

77 Katarzyna Zięba
MUZEA UCZELNIANE W POLSCE
MUSEUMS OF HIGH SCHOOLS IN POLAND

84 Katarzyna Jagodzińska
MUZEA POZA MURAMI W KONTEKŚCIE KONCEPCJI TRZECIEGO MIEJSCA
MUSEUMS BEYOND WALLS IN THE CONTEXT OF THE THIRD PLACE'S CONCEPT

93 Magdalena Michalik
INSTYTUCJA MUZEUM, PRAKTYKA MUZEALNA ORAZ MUZEALIA W UJĘCIU TEORII POSTKOLONIALIZMU – WSTĘPNE ROZPOZNANIE
THE INSTITUTION OF MUSEUM, MUSEUM PRACTICE AND EXHIBITS WITHIN THE THEORY OF POSTCOLONIALISM – PRELIMINARY RESEARCH

99 Edyta Łongiewska-Wijas
SKLEP MUZEALNY W POLSCE. NIEWYKORZYSTANA PRZESTRZEŃ ODDZIAŁYWANIA I WYZWANIE DLA ZARZĄDZAJĄCYCH INSTYTUCJĄ
THE MUSEUM SHOP IN POLAND. UNUSED SPACE OF INTERACTION AND A CHALLENGE FOR THE INSTITUTION'S MANAGERS

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW
Provenance Research of Exhibits

112 Lidia Małgorzata Kamińska
POLSKA CENTRALNA ZBIORNICA MUZEALNA NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 1. GENEZA POWSTANIA
POLISH CENTRAL MUSEUM REPOSITORY FOR GDAŃSK VOIVODESHIP. PART 1. GENESIS

DIGITALIZACJA W MUZEACH
Digitisation in Museums

124 Paweł Lech Polkowski, Piotr Witkowski
OBRAZOWANIE Z PRZEKSZTAŁCENIEM ODBICIA. O FOTOGRAFICZNEJ METODZIE DOKUMENTACJI I ANALIZY ZABYTKÓW
REFLECTANCE TRANSFORMATION IMAGING. ABOUT A PHOTOGRAPHIC METHOD FOR DOCUMENTATION AND ANALISIS OF HISTORICAL ARTEFACTS

EDUKACJA W MUZEACH
Education in Museums

136 Marcin Szeląg
ZAŁOŻENIA EDUKACYJNE EKSPOZYCJI STAŁEJ MUZEUM PANA TADEUSZA WE WROCŁAWIU I ICH REALIZACJA
EDUCATIONAL ASSUMPTIONS OF THE PERMANENT EXHIBITION IN THE PAN TADEUSZ MUSEUM IN WROCŁAW AND THEIR IMPLEMENTATION

149 Lucyna Kościelniak
OSOBY GŁUCHE I SŁABOSŁYSZĄCE JAKO ŚWIADOMI ODBIORCY I TWÓRCY OFERTY KULTURALNEJ
DEAF AND HARD OF HEARING PEOPLE AS AWARE RECIPIENTS AND CREATORS OF THE CULTURAL OFFER

Z ZAGRANICY
From Abroad

158 Magdalena Izabella Sacha
MUZEA UTRACONEGO „NIEMIECKIEGO WSCHODU". WARUNKI DZIAŁANIA I EWOLUCJA WYSTAW W KONTEKŚCIE POLSKO-NIEMIECKIM
MUSEUMS OF THE LOST "GERMAN EAST". THE CONDITIONS OF OPERATING AND THE EVOLUTION OF EXHIBITIONS IN THE POLISH-GERMAN CONTEXT

169 Anna Ławicka
PRAWNA OCHRONA DÓBR KULTURY W HISZPAŃSKICH MUZEACH PAŃSTWOWYCH
LEGAL PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE PROPERTIES IN SPANISH STATE MUSEUMS

175 Anna Jasińska, Artur Jasiński
NOWA SIEDZIBA MUZEUM SZTUKI AMERYKAŃSKIEJ WHITNEY W NOWYM JORKU
NEW BUILDING OF THE WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART IN NEW YORK

PRAWO W MUZEACH
Law in Museums

186 Rafał Golat
NOWELIZACJE USTAWY O MUZEACH
AMENDMENTS TO THE ACT ON MUSEUMS

191 Alicja de Rosset
WYSOKI POZIOM, CZYLI JAKI? O POTRZEBIE WPROWADZENIA SCHEMATU AKREDYTACYJNEGO DLA MUZEÓW W POLSCE
HIGH STANDARD MEANS WHAT STANDARD? THE NEED OF INTRODUCING AN ACCREDITATION SCHEME FOR POLISH MUSEUMS

197 Adam Grajewski
SPOSOBY POSTĘPOWANIA W PRZYPADKU KRADZIEŻY OBIEKTÓW ZE ZBIORÓW MUZEALNYCH
CONDUCT PROCEDURES IN CASE OF THEFT OF ARTEFACTS FROM MUSEUM COLLECTIONS

RECENZJE
Reviews

206 Piotr Kosiewski
CO POZOSTAŁO PO ROKU AWANGARDY?
WHAT REMAINS AFTER THE JUBILEE YEAR OF POLISH AVANT-GARDE?

216 Justyna Guze
KATALOGI GRAFIKI – WŁOSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU I FRANCUSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE
CATALOGUES OF ENGRAVINGS – ITALIAN ONES FROM THE NATIONAL MUSEUM IN WROCŁAW AND FRENCH ONES FROM NATIONAL MUSEUM IN SZCZECIN

221 Jerzy Miziołek
MUZEA UCZELNIANE. KATALOG, HUBERT KOWALSKI I IN., WARSZAWA 2017,SS. 364, IL.
HIGH SCHOOL MUSEUMS. CATALOGUE, HUBERT KOWALSKI ET AL., WARSAW 2017, PP. 364, FIG.

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW
Polish Dictionary of Museologists

228 Paulina Kurc-Maj
MARIAN MINICH (1898–1965)
MARIAN MINICH (1898–1965)

IN MEMORIAM

242 Andrzej Sołtan
PROFESOR JANUSZ DURKO (1915–2017)
PROFESSOR JANUSZ DURKO (1915–2017)

247 Zofia Gołubiew
POETA SZTUKI – JANUSZ WAŁEK
THE POET OF ART – JANUSZ WAŁEK

251 Mirosław Ratajczak
MARIUSZ HERMANSDORFER (1940–2018)
MARIUSZ HERMANSDORFER (1940–2018)

DOI: 10.5604/01.3001.0010.8804

Szanowni Państwo, Drogie Czytelniczki, Drodzy Czytelnicy,

Rocznik „Muzealnictwo", wypełniając swoje powinności wobec polskich środowisk muzealnych, już 66 lat opisuje dokonujące się w polskim muzealnictwie przekształcenia, analizuje losy instytucji i ludzi oraz muzealnych kolekcji, śledzi zmiany rozwiązań prawnych – dokumentuje niemierzoną w swym zróżnicowaniu rzeczywistość muzealnego uniwersum.

Rok 2018 w dziele wypełniania tych powinności ma miejsce szczególne. Jest to bowiem rok refleksji, które przynosi ze sobą jubileusz 100-lecia odzyskania niepodległego bytu przez państwo polskie; refleksji nad państwem, społeczeństwem, prawem i obyczajem, nad postawami ludzi, ich wyborami, szacowanymi również w perspektywie służby publicznej, wedle kryteriów i wartości cementujących wspólnotę, ale pozwalających również Jednostce na odnalezienie się we Wspólnocie. Jest w tej refleksji miejsce na najbliższe nam muzea w całym zróżnicowaniu ich ustawowej działalności, jest miejsce na lepsze odczytywanie potrzeb publiczności, która coraz liczniej do muzeów przychodzi, dowodząc potrzeby ich istnienia jako instytucji długiego trwania, instytucji podtrzymywania wartości w świecie zmieniającym się tak dynamicznie, jak bodaj nigdy dotąd.

W tegorocznym numerze „Muzealnictwa" – poza stałymi i szanującymi Państwa przyzwyczajenia działami poświęconymi m.in. dziejom kolekcji, legislacji, działalności edukacyjnej czy też digitalizacji – tradycyjnie odnajdą Państwo temat główny. Jest nim Awangarda, postrzegana jako sposób myślenia o zbiorowości i o Sztuce, o powinnościach Sztuki wobec zbiorowości, z ambicjami – niejednokrotnie złudnymi – czynienia świata lepszym. Nieprzypadkowo temat Awangardy otwiera numer „Muzealnictwa" ukazujący się w roku tak istotnym dla naszej zbiorowej Pamięci. Niepodległość jako idea i niepodległość jako codzienność Drugiej Rzeczypospolitej przyniosła ze sobą procesy modernizacyjne, do których odwołujemy się także dziś, poszukując pozytywnych, wspierających rozwój państwa wzorców.

Pytania o Nowoczesność, refleksje nad Niepodległością, to także myśli o Awangardzie – o tym co znaczyła przed stu laty, co w okresie przywołanym w ostatnim filmie Andrzeja Wajdy *Powidoki*, co wreszcie znaczy dziś w działalności polskich muzeów.

Zapraszam do lektury i pozostaję z szacunkiem
dr hab. Piotr Majewski prof. UKSW
Redaktor naczelny

Ladies and Gentleman, Dear Readers,

The annual journal "Museology", fulfilling its duties towards Polish museum milieus, for 66 years has been describing changes occurring in Polish museums, analysing fortunes of people, institutions and museum collections, tracing any alteration in museum law – an immeasurable variety which characterises the reality of museum universe.

The year 2018 is special in regard to these obligations. This is a year of reflections which are brought forth by the jubilee of national independence regained by Poland hundred years ago. These are reflections on the state, the society, its law and custom, reflections on people's attitudes, their choices, measured also from the perspective of public service, and in accordance with criteria and values that not only cement the community, but allow an Individual to find their place in the Community. This reflection encompasses museums in our vicinity, the whole variety of activities they are due to perform, the visitors' expectations that should be better recognised, since there are more and more people coming to museums. It proves the need of their existence as long-lasting institutions, whose values remain steadfast in this world of change, which seems more dynamic than ever before.

In this year issue of "Museology" – besides regular sections to which you are accustomed, such as: history of collections, legislation, educational activity, digitalisation – you will find as always a particular theme. This time it is the Avant-garde, perceived as the way of thinking about the community and about the Art, about obligations of the Art towards community, with its ambitions – quite often delusive – to make the world a better place. This is not a coincidence that the subject of Avant-garde opens the issue of "Museology" in this year so special for our collective Memory. Independence as an idea and independence as an everyday life of the Second Polish Republic brought about processes of modernisation, to which we still refer while searching for positive patterns that support development of the state.

Questions about Modernity, reflections on Independence include also thoughts about the Avant-garde – about its meaning hundred years ago, then in the period recalled by Andrzej Wajda in his last film *Afterimage*, and finally what it means today in the activities of Polish museums.

I wish you a pleasant reading
Respectfully yours
Piotr Majewski
Professor at the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
Editor-in-Chief

Wystawa „Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design”, w ramach cyklu z okazji stulecia awangardy w Polsce, Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. P. Tomczyk

Exhibition “Organisers of Life. De Stijl, the Polish Avant-garde and Design”, one of a cycle to mark the centenary of the Avant-garde movement in Poland, Archive of the Art Museum in Łódź, photo by P. Tomczyk

AWANGARDA / NIEPODLEGŁOŚĆ
avant-garde / independence

Muz., 2018(59): 198-202
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2018
data recenzji – 07.2018
data akceptacji – 08.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.5066

MODERNIZACJA I AWANGARDA W EUROPIE ŚRODKOWO--WSCHODNIEJ (1918–1939)

MODERNISATION AND AVANT-GARDE IN CENTRAL-EASTERN EUROPE (1918–1939)

Andrzej Szczerski
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Abstract: The establishment of new independent states in Central and Eastern Europe after 1918 not only brought changes in European geopolitical reality, but also initiated many cultural processes, stimulated by the need for modernisation of the region. They aimed at strengthening the identity of individual states based on their civilizational advancement. It was possible thanks to political independence, which many central European nations gained for the first time in their history. Their expected growth was not only to confirm their right of existence, but also of being among the leading states in Europe. Within the Old Continent the central and eastern part of Europe turned out to be a domain of modernisation *par excellence*. Here its progression, on the one hand, was most awaited, on the other – raised the greatest controversy. Arts and artists had their particular role in this process; it was their mission to spread the new ideas, calling for a change of the *status quo. Instead of simply adopting the already existing patterns of modernity they tried, however, to work out their original concepts of reforms, based on an attempt to reconcile modernity with traditional values, which were found worth preserving within individual cultures. These processes were supported by representatives of both the avant-garde and the more moderate modernisation, which resulted in peaceful coexistence of radical programmes and endeavours to find conservative definitions of modernism. "New Europe" in the years* 1918–1939 was in favour of modernity, pursuing consistently civilizational advancement, with the good use of tools brought about by the new political reality and, first and foremost, the national independence gained by many states in the aftermath of World War I.

Keywords: modernisation, modernism, avant-garde, Central-Eastern Europe, independence.

Powstanie niepodległych państw w Europie Środkowo--Wschodniej po 1918 r. przyniosło zasadniczą zmianę nie tylko w realiach europejskiej geopolityki, ale także w istotny sposób zainicjowało wiele procesów cywilizacyjnych i kulturotwórczych dokonujących się w imię modernizacji regionu. Ich celem była budowa podmiotowości poszczególnych nowych państw bazująca na cywilizacyjnym awansie, możliwym dzięki politycznej niezależności, którą wiele środkowoeuropejskich narodów uzyskało po raz pierwszy w swojej historii. Już w czasie I wojny światowej Tomasz Masaryk – na

łamach wydawanego od 1916 r. wspólnie z Robertem Seton-Watsonem pisma o znamiennym tytule „Nowa Europa" i w tak samo zatytułowanej książce z 1918 r. – pisał z entuzjazmem o nowych możliwościach, jakie dla „małych narodów" stwarza upadek dawnych imperiów. Utworzone niepodległe państwa miały podjąć w przyszłości współpracę i stanowić ostoję demokratycznego porządku w Europie. Analogiczne plany politycznych i gospodarczych federacji formułowali również inni politycy i publicyści. Mimo iż pozostały one w dużej mierze niezrealizowane – jak wizja Józefa Piłsudskiego dotycząca odrodzenia jagiellońskiej wspólnoty – dyskutowana w Polsce koncepcja Międzymorza zakładająca zjednoczenie państw między morzami Bałtyckim, Czarnym i Adriatyckim, czy idea naddunajskiej federacji węgierskiego liberała Oszkára Jásziego, podkreślały wspólnotę losu tej części kontynentu. Zwycięskie okazały się jednak lokalne antagonizmy i konflikty, takie jak spór o Wilno między Polską i Litwą czy działalność tzw. Małej Ententy, której członkowie – Czechosłowacja, Rumunia i Jugosławia – zainteresowani byli przede wszystkim powstrzymywaniem dążeń Węgier do odzyskania utraconych na ich rzecz terytoriów.

Unia nowych państw w Europie Środkowo-Wschodniej okazała się więc niespełnioną nadzieją[1]. Mimo to doświadczenie modernizacji w latach 1918–1939 w Europie Środkowo-Wschodniej, oparte na realizacji odrębnych programów modernizacyjnych w poszczególnych państwach, uznać należy za niezwykle ważny rozdział w historii regionu. Elity polityczne traktowały realizację ambitnych reform jako źródło legitymizacji swojej władzy w kraju i poświadczenie wiarygodności nowych państw na scenie międzynarodowej. Oczekiwany awans cywilizacyjny miał nie tylko potwierdzić ich prawo do istnienia, ale także do zajmowania eksponowanego miejsca w Europie i w konsekwencji do porzucenia statusu peryferyjnego narzuconego przez XIX-wieczny podział świata. „Nowa Europa" chciała nareszcie stać się podmiotem „epoki nowoczesnej", a w ramach Starego Kontynentu cały region okazywał się *par excellence* domeną modernizacji i miejscem, gdzie jej postępy były zarówno najbardziej oczekiwane, jak i wzbudzały najwięcej kontrowersji. Specyfika regionu powodowała jednak, że nowoczesność, jakkolwiek budowana w dialogu z głównymi ośrodkami w krajach zachodnioeuropejskich i Stanach Zjednoczonych, miała swój specyficzny charakter wynikający z niższego, niż na Zachodzie, poziomu rozwoju ekonomicznego i odmiennej struktury społecznej, ze słabo rozwiniętą klasą średnią, enklawami nowoczesnego przemysłu i tradycyjnymi formami gospodarki rolnej na prowincji.

W tej sytuacji szczególną rolę w procesie modernizacji przypisywano sztuce i artystom, których powołaniem było głoszenie radykalnych haseł wzywających do zmiany *status quo*. Jednakże zamiast bezdyskusyjnie przejmować gotowe wzorce nowoczesności, starano się wypracować oryginalne koncepcje modernizacyjnych reform, opierając się na próbie pogodzenia nowoczesności z tradycyjnymi wartościami, uznawanymi przez poszczególne kultury narodowe za godne zachowania[2]. W okresie międzywojennym proces ten zyskał wsparcie ze strony władz państwowych, a kwestie kultury znalazły się tym samym w kręgu ich zainteresowań. W efekcie możemy mówić o pojawieniu się specyficznego „państwowego modernizmu", będącego częścią oficjalnej polityki kulturalnej państw „Nowej Europy"[3]. Sztuki wizualne, architektura i wzornictwo zajęły eksponowane miejsce w „nowych społeczeństwach", kształtując przestrzeń publiczną i prywatną, edukując „nowego człowieka" i dostarczając mu wzorców „nowoczesnego życia". Modernizacja nie oznaczała jednak porzucenia neoromantycznych idei odrodzenia narodowego, a radykalne zmiany dokonywały się często w imię haseł podkreślających kulturową odrębność, głoszonych również przez czołowych przedstawicieli awangardy[4].

Relacje między procesami modernizacyjnymi a działalnością awangardy należały do najczęściej podejmowanych zagadnień badawczych. O awangardzie z reguły pisano jako o zjawisku przełomowym, jak wskazywała nazwa – wyprzedzającym swoją epokę, stawiającym sobie idealistyczne cele oraz wskazującym drogę ku przyszłości. Awangardowa bezkompromisowość oznaczała często także wyobcowanie ze świata, nie zawsze traktowane zresztą przez samych twórców jako rzecz negatywna, a wyjściem z tej sytuacji miała być strategia budowania utopii, często o zaskakującym, totalitarnym charakterze. Modernizm z kolei miał być pozbawiony tych idealistycznych i etycznych celów, jakie stawiała sobie awangarda, stanowiąc mniej radykalną odpowiedź na wezwania współczesności oraz realizując całkowicie nieutopijne projekty o wymiernej korzyści. Z tego względu mógł być utożsamiany z procesami państwowotwórczymi, ale i wspierać procesy kolonialne, działać na rzecz wielkich korporacji handlowych i przemysłowych czy zaspokajać codzienne potrzeby nowoczesnych społeczeństw, związane na przykład z rozwojem miast. Z tego też względu przyznawano mu mniej istotną rolę w progresywnie nastawionej historii sztuki, stawiając wyżej awangardową niepokorność od modernistycznego pragmatyzmu. Trudno jednak nie zauważyć, że z tego punktu widzenia awangarda świetnie wpisywała się w schemat klasycznej teorii modernizacji, realizując ten sam awangardowy program zmian na całym świecie z przekonaniem, że kolejne –izmy wiodą wszystkich ku lepszej przyszłości. Ten teleologiczny i uniwersalistyczny program świetnie podsumowywał głośny schemat Alfreda Barra, w którym droga ku nowoczesności została ściśle określona i stała się podstawą myślenia o historii sztuki XX w. i źródłem większości narracji muzealnych w Europie i Stanach Zjednoczonych. Dopiero w ostatnich dwóch dekadach XX stulecia historycy sztuki zaczęli kwestionować ten sposób myślenia, pokazując nie tyle międzynarodowy charakter awangardy, ile wiele jej partykularnych cech, wynikających właśnie także z kulturowego kontekstu w jakim rozwijała się w poszczególnych krajach, czego najbardziej znanym wyrazem są m.in. różnice między kubizmem francuskim i czeskim. Z kolei historia polskich formistów pokazuje, że stosowanie nowatorskiej, zgeometryzowanej formy łączyli oni z, wywodzącymi się jeszcze z okresu Młodej Polski, poszukiwaniami narodowej odrębności w sztuce, nazywając się Ekspresjonistami Polskimi i odnajdując inspiracje w polskiej poezji romantycznej czy sztuce ludowej. Czołowi formiści w swoich pracach odnosili się także do tradycyjnej ikonografii i tematyki religijnej, kwestionując tezę o awangardzie opowiadającej się zawsze po stronie racjonalistycznego sekularyzmu.

Należy także pamiętać, że wielu twórców awangardy w Europie Środkowo-Wschodniej włączało się w procesy państwowotwórcze, tworząc dzieła wspierające budowę państwowych i narodowych tożsamości, między innymi projektując pawilony na wystawach światowych w Paryżu

(1937) czy Nowym Jorku (1939), a nawet, jak w przypadku Polski, projektując wyposażenie reprezentacyjnego Zamku Prezydenta w Wiśle (1929–1930). Jednakże i ten nowy punkt widzenia, aczkolwiek atrakcyjny poznawczo, nie może podważyć faktu, iż awangarda przede wszystkim głosiła konieczność zbudowania nowej sztuki dla nowych czasów, według tego samego wzorca kulturowych i politycznych wartości, który miała zaakceptować cała ludzkość, a zatem opowiadała się po stronie kosmopolitycznej wymiany artystycznej odwołującej się do haseł uniwersalistycznych i w opozycji do narodowych odrębności. Modernizm, przede wszystkim w architekturze, także początkowo opisywano pojęciem „styl międzynarodowy" i traktowano jako wyraz uniwersalistycznego wzorca modernizacji. Pojęcie to rezerwowano jednak głównie dla najbardziej nowatorskich i bliskich awangardzie projektów, nie akcentując mniej radyklanych, a często ważniejszych pod względem skali i oddziaływania realizacji, np. budowy nowych dzielnic luksusowej architektury mieszkaniowej o formach bliskich awangardowym i eksperymentalnym osiedlom, ale przeznaczonych dla zupełnie odmiennej klienteli. Z dzisiejszej perspektywy nie sposób nie zauważyć, że utożsamianie modernizmu ze „stylem międzynarodowym" okazało się błędne. Zauważyli to bardzo szybko sami moderniści, a tylko część z nich starała się budować zgodnie z postulatami Karty Ateńskiej, podczas gdy wielu uznawało jej postulaty za wątpliwe, nieadekwatne w krajach, w których przyszło im działać. Z tego punktu widzenia historie modernistycznych projektów lepiej wpisują się więc w definiowanie modernizacji jako polifonicznego procesu, dostosowanego do konkretnych okoliczności i w ten sposób osiągającego swój cel. Dlatego też – odwrotnie niż chciałaby tego skupiona na awangardzie dotychczasowa historia sztuki – należałoby uznać modernizm za bardziej wiarygodne i efektywne narzędzie budowy nowoczesnego świata, niż pozostająca na jego marginesie, mająca uniwersalistyczne ambicje awangarda. Z tego też względu badanie modernizmu może być dużo ważniejsze dla dyskusji o nowoczesności i wnieść do niej nowe treści, których nie jest w stanie ująć historia sztuki, ograniczona tylko do historii awangardy. W ramach modernizmu istniało zresztą wiele nurtów, które legitymizacji dla wprowadzanych reform szukały w tradycji i historycznych toposach odwołujących się do kulturowego kanonu czy narodowej specyfiki, które określa się mianem „konserwatywnego modernizmu", radykalnie odmiennego od progresywnych programów awangardowych[5]. Istotą procesów modernizacyjnych była tym samym ich atrakcyjność dla bardzo wielu środowisk ideowych i politycznych, w tym w kręgach lewicowych zwolenników reform socjalnych, jak i elit nowych państw dążących do budowania nowoczesnych narodowych tożsamości[6]. Analiza modernistycznej transformacji świata wymaga więc spojrzenia na całe spektrum projektów „modernizacyjnych" obejmujących wszystkie aspekty rzeczywistości, które moderniści chcieli zaprojektować, a więc architekturę, wzornictwo, sztuki wizualne, rzeźbę, jak również muzykę, literaturę, film, a nawet dekoracje uliczne. Stąd też, poszukując interpretacji złożonego świata modernistycznego, nie sposób uprzywilejować awangardy, co więcej takie podejście do przedmiotu studiów gubi jego wieloznaczność i bogactwo. Ten synkretyzm pozwala na podkreślenie wzajemnych zależności między różnymi fragmentami modernistycznego projektu przebudowy świata i docenienie każdego z nich jako elementu większej całości.

Modernizacja łączyła się w integralny sposób z pojęciem „nowoczesność". O nowoczesności dyskutowano w Europie od końca XVIII w., analizując pojawienie się „nowego społeczeństwa" w efekcie m.in. rewolucji przemysłowej i rozwoju techniki, wzrostu gospodarczego, urbanizacji czy kształtowania się nowego typu osobowości i nowych tożsamości zbiorowych[7]. Jak podkreśla Jerzy Szacki, socjologia uznawała, iż nowy typ społeczeństwa i kraje „nowoczesne" zasadniczo różnią się od wszystkich pozostałych, które jeszcze nie przeszły wielkiego procesu transformacji[8]. W efekcie powstawała wyrazista dychotomia między grupami czy jednostkami trwającymi w tradycyjnych strukturach, ulegających nieuchronnemu rozkładowi i tymi, którzy opowiedzieli się po stronie nowoczesności. Akceptacja dla nowej wizji świata nie oznaczała bezdyskusyjnego uznania dla nadchodzącej epoki, a nowoczesność postrzegana była także jako zagrożenie prowadzące do osłabienia więzi międzyludzkich, konfliktów i zachwiania ładu społecznego oraz, jak ujmował to Witkacy, *zaniku uczuć metafizycznych*[9]. Mimo to nowoczesność, opisywana w kategoriach Maksa Webera, pozostawała atrybutem rozwiniętego świata i ktokolwiek chciał być jego częścią musiał ją zaakceptować. Aby zbudować nowe społeczeństwo należało doprowadzić do jego modernizacji, która jak się uważało, mimo pewnej elastyczności przebiegać powinna według wzorów wypracowanych w krajach rozwiniętych, do których reszta świata musiała się dostosować. Przekonanie to zakwestionowały badania z ostatnich dekad, poddające pojęcie modernizacji daleko idącej krytyce. Wśród najbardziej rozpowszechnionych zarzutów pojawiły się między innymi takie, które kwestionowały przekonania, iż w efekcie modernizacji społeczeństwo osiąga ostatnią fazę rozwoju i może trwać w nowoczesności. Kwestionowano także odwołania do problematycznej idei postępu i, co istotniejsze, przekonania o uniwersalizmie zakładającym, że modernizacja w zachodnim stylu wszędzie doprowadzić musi do tych samych efektów: *wolnego rynku, wzrostu gospodarczego, sekularyzacji, demokratyzacji, indywidualizacji, większego respektowania praw człowieka etc.*[10].

W kontekście programów modernizacyjnych nowych państw należy przede wszystkim zwrócić uwagę na tezy Shmuela Noela Eisenstadta, który podkreślał, iż nie istnieje jedna nowoczesność, a procesy „detradycjonalizacji" w różnych regionach świata postępują różnymi drogami. W zależności od obowiązującego w danej cywilizacji systemu aksjalnego, modernizacja przebiegać może w odmienny sposób, a co za tym idzie nie zawsze musi radykalnie przeciwstawiać się tradycji, co więcej nowoczesność i tradycja są wzajemnie związane, *gdyż pierwsza jest nie do pomyślenia bez drugiej, jeżeli nie ma być pozbawioną treści abstrakcją*[11].

Partykularne programy modernizacyjne, kwestionujące uniwersalizm zachodniego modelu nowoczesności, uznać można za cechę charakterystyczną reformatorskich działań w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Mimo dzielących je różnic Węgry, Jugosławia, Czechosłowacja, Polska, Litwa, Łotwa i Estonia w latach 1918–1939 musiały zmierzyć się z podobnymi problemami związanymi z implementacją programów modernizacyjnych. Ich peryferyjne położenie wobec zachodnioeuropejskiego centrum oznaczało także, że istotnym zadaniem stało się minimalizowanie dzielących Europę różnic cywilizacyjnych i podkreślanie własnej podmiotowości

w ramach kultury europejskiej. Partykularyzm projektów modernizacyjnych w poszczególnych krajach regionu stworzył także nowe perspektywy dla pisania historii międzywojennej nowoczesności[12]. Podążając tym tropem, warto pójść krok dalej i zastanowić się nad znaczeniem przede wszystkim tych zjawisk w sztuce Europy Środkowo-Wschodniej, które nie miały swoich odpowiedników w innych częściach kontynentu i świata, a przez to tym bardziej podkreślić specyfikę doświadczenia „Nowej Europy". Wśród nich wymienić można m.in. działalność firmy obuwniczej „Bata" w Czechosłowacji, czy powstanie w specyficznych warunkach politycznych i kulturowych nowego miasta i portu w Gdyni, a przykłady takie można mnożyć pokazując, że w regionie pojawiały się oryginalne i autonomiczne projekty modernizacyjne, podkreślające pluralistyczny charakter nowoczesności.

Podkreślenie znaczenia „nowego państwa" pozwala dostrzec wspólnotę modernizacyjnego doświadczenia między Bałtykiem i Adriatykiem, związaną z odzyskaniem lub zdobyciem politycznej niezależności i próbami jej zagospodarowania. Nie oznacza to koncentracji wyłącznie na problematyce mecenatu państwowego, a „nowe państwo" widzieć należy jako pretekst do analizy wielowątkowego procesu tworzenia nowych modeli cywilizacyjnych i kulturowych wynikających z procesu modernizacji, które nie mogły się dokonać w warunkach braku politycznych swobód. W międzywojennej Europie Środkowo-Wschodniej proces ten miał wyjątkowo gwałtowny przebieg i przybierał radykalne formy, przede wszystkim z uwagi na powszechne przekonanie, iż w dotychczasowej historii modernizacji region ten był pozbawiony podmiotowości. Zmaganie się z konsekwencjami tego stanu rzeczy i chęć szybkiego znalezienia się w centrum nowoczesności spowodowały, że musiano poszukiwać oryginalnych i nieznanych nigdzie indziej modernizacyjnych rozwiązań do promowania nowoczesności, wykorzystując także współczesną sztukę, architekturę i wzornictwo. „Nowe państwo" służyło nie tylko jako narzędzie modernizacji, działające przez swoje administracyjne struktury, ale także jako źródło inspiracji do tworzenia wizjonerskich projektów budowy „nowego, wspaniałego świata". Przyjmując tezę o różnorodnych strategiach modernizacyjnych adaptowanych do warunków lokalnych, należy postawić pytanie o specyfikę dzieł sztuki, wzornictwa czy architektury, które powstawały w efekcie takich „regionalnych" modernizacji. Istotną kwestią jest także historia instytucji kulturalnych zakładanych po 1918 r., w tym zwłaszcza muzeów, które stawały się kluczowymi autorami projektów modernizacyjnych w dziedzinie kultury, czego wybitnym przykładem jest Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, gdzie za sprawą Władysława Strzemińskiego i dyrektora muzeum Mariana Minicha w 1932 r. znalazła się Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej „a.r."[13].

***

Historia modernizacji w Europie Środkowo-Wschodniej to współistnienie wielu równoległych zjawisk, w ramach których mieszczą się zarówno postawy awangardowe, jak i poszukiwania konserwatywnych definicji modernizmu, a przedmiotem zainteresowań twórców stają się niezwykle różnorodne obszary działalności, od reprezentacyjnych pawilonów wystawienniczych po projektowanie druków ulotnych. Zjawiska te wspólnie dowodzą, że „Nowa Europa" w latach 1918–1939 opowiedziała się po stronie nowoczesności, konsekwentnie dążąc do cywilizacyjnego awansu i umiejętnie wykorzystując w tym celu narzędzia, jakie przyniosła nowa rzeczywistości polityczna, a przede wszystkim uzyskana przez państwa po zakończeniu I wojny światowej niepodległość.

Streszczenie: Powstanie niepodległych państw w Europie Środkowo-Wschodniej po 1918 r. przyniosło zmianę nie tylko w realiach europejskiej geopolityki, ale także zainicjowało wiele procesów kulturotwórczych, dokonujących się w imię modernizacji regionu. Ich celem była budowa podmiotowości poszczególnych nowych państw bazująca na cywilizacyjnym awansie, możliwym dzięki politycznej niezależności, którą wiele środkowoeuropejskich narodów uzyskało po raz pierwszy w swojej historii. Oczekiwany rozwój miał nie tylko potwierdzić ich prawo do istnienia, ale także do zajmowania eksponowanego miejsca w Europie. W ramach Starego Kontynentu Europa Środkowo-Wschodnia okazywała się *par excellence* domeną modernizacji i miejscem, gdzie jej postępy były zarówno najbardziej oczekiwane, jak i wzbudzały najwięcej kontrowersji. Szczególną rolę w tym procesie przypisywano sztuce i artystom, których powołaniem było głoszenie haseł wzywających do zmiany *status quo*. Jednakże zamiast bezdyskusyjnie przejmować gotowe wzorce nowoczesności, starano się wypracować oryginalne koncepcje modernizacyjnych reform, opierając się na próbie pogodzenia nowoczesności z tradycyjnymi wartościami uznawanymi przez poszczególne kultury narodowe za godne zachowania. Procesy te wspierali zarówno twórcy awangardy, jak i bardziej umiarkowani promotorzy modernizacji, dzięki czemu obok siebie mogły współistnieć programy radykalnie awangardowe, jak i poszukiwania konserwatywnych definicji modernizmu. „Nowa Europa" w latach 1918–1939 opowiedziała się po stronie nowoczesności, konsekwentnie dążąc do cywilizacyjnego awansu i umiejętnie wykorzystując w tym celu narzędzia, jakie przyniosła nowa rzeczywistość polityczna, a przede wszystkim uzyskana przez państwa po zakończeniu I wojny światowej niepodległość.

Słowa kluczowe: modernizacja, modernizm, awangarda, Europa Środkowo-Wschodnia, niepodległość.

Przypisy

[1] W artykule wykorzystałem fragmenty wstępu do książki mojego autorstwa *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej, 1918-1939*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010 oraz artykułu *Architektura, modernizm, nowoczesność*, „Autoportret" 2015, 3 (50), s. 54-58. Kwestie te zostały omówione szczegółowo w studiach porównawczych poświęconych nowym państwom Europy Środkowo-Wschodniej; por. m.in. W. Balcerak, *Powstanie państw w Europie Środkowo-Wschodniej*, Warszawa 1974; P. Wandycz, *Cena wolności. Historia Europy Środkowo-Wschodniej od średniowiecza do współczesności*, Kraków 1995, s. 306-347; H. Seton-Watson, *Eastern Europe 1918-1941*, Hamden 1962; *The Economic History of Eastern Europe 1919-1975*, t. I, M.C. Kaser, E.A. Radice (red.), Oxford 1985. Pojęcie Europy Środkowo-Wschodniej przyjmuję za książką O. Haleckiego, *Historia Europy – jej granice i podziały*, Lublin 1994.

[2] I.T. Berend, *Decades of Crisis. Central and Eastern Europe before World War II*, University of California, Berkeley i Los Angeles 1998, roz. 6 *Belated National Revolutions*, s. 145-184. Problem ten analizuję szczegółowo w artykule *Imaging Universalism: Democracy and the National Style in Central Europe ca. 1900*, „Centropa" 2008, vol. 8, no. 1, s. 16-25.

[3] O pojęciu tym pisze M. Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, N.C. 1987; por. też P. Piotrowski, *Eine neue Kunst – ein neuer Staat*, w: *Der neue Staat. Zwischen Experiment und Repräsentation. Polnische Kunst 1918-1939*, (kat. wyst.), R. Schuler, G. Gawlik (red.), Leopold Museum, Wien 2003, s. 51-68.

[4] M.S. Witkovsky, *Starting Points*, w: *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington 2007, s. 13.

[5] O dyskusji na temat definicji awangardy pisze K. von Beyne, *Das Zeitalter der Avantgarde. Kunst Und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005. O „konserwatywnym modernizmie" por. R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven-London 1995.

[6] C. Wilk, *Introduction: What was Modernism?*, w: *Modernism: Designing a New World 1914-1939*, (kat. wyst.), *idem* (red.), Victoria & Albert Museum, London 2006, s. 12-21. O analogicznej „interdyscyplinarnej" historii modernizmu por. S. McCabe, *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Form*, Cambridge 2005; K. Varnedoe, A. Gopnik, *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, (kat. wyst.), Museum of Modern Art, New York 1990.

[7] W. Knöbl, *Teorie, które nie przeminą: niekończąca się historia teorii modernizacji*, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (wybór i oprac.), t. 2, Warszawa 2006, s. 734-746.

[8] J. Szacki, *Teorie modernizacji i systemu światowego*, w: *Współczesne teorie socjologiczne …*, s. 729.

[9] O dwoistym postrzeganiu „nowoczesności" w międzywojennej sztuce polskiej por. K. Nowakowska-Sito, *Miasto, masa, maszyna. Mit współczesności w sztuce polskiej dwudziestolecia*, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*, (kat. wyst.), *eadem* (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 70-85.

[10] J. Szacki, *Teorie modernizacji …*, s. 730. O kontekstach kulturowych modernizacji por. *Modernizacja Polski. Kody kulturowe i mity*, J. Szomburg (red.), Gdańsk 2008.

[11] J. Szacki, *ibidem*, s. 731. S.N. Eisenstadt, *Nowoczesność jako odrębna cywilizacja*, w: *Współczesne teorie socjologiczne …*, s. 754-768.

[12] W tym kontekście warto przypomnieć pojęcie „krytycznego regionalizmu", wprowadzone do badań nad architekturą przez Kennetha Framptona, por. K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, przedruk w: *Die Bedeutung der Form*, B. Huber, C. Süsstrunk (red.), Zürich 1988, s. 16-30.

[13] Por. I. Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.",* w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015, s. 16-35.

dr hab. Andrzej Szczerski
Historyk sztuki, krytyk sztuki; (2016–2018) zastępca dyrektora ds. naukowych MNK, adiunkt w IHS UJ; wykładał także na Uniwersytecie Goethego we Frankfurcie nad Menem (2003) i Uniwersytecie St Andrews w Wielkiej Brytanii (2004); autor publikacji o sztuce i architekturze w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX w., w tym: *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* (Łódź, 2010) i *Views of Albion. The Reception of British Art and Design in Central Europe 1890–1918* (Oxford 2015); kurator wystaw m.in.: „The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland" w BOZAR (Bruksela 2011) i „#dziedzictwo" (MNK 2017–2018); e-mail: andrzej.szczerski@uj.edu.pl

Word count: 3 500; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 13
Received: 07.2018; **Reviewed:** 07.2018; **Accepted:** 08.2018; **Published:** 09.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.5066
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Szczerski A.; MODERNIZACJA I AWANGARDA W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ (1918–1939). Muz., 2018(59): 198-202
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 203-210
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2018
data recenzji – 08.2018
data akceptacji – 08.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.5067

OD ŁODZI PO LEJDĘ – O MIĘDZYNARODOWYCH KONTAKTACH POLSKIEJ AWANGARDY MIĘDZYWOJENNEJ

FROM ŁÓDŹ TO LEIDEN – ON INTERNATIONAL CONNECTIONS OF THE POLISH INTERWAR AVANT-GARDE

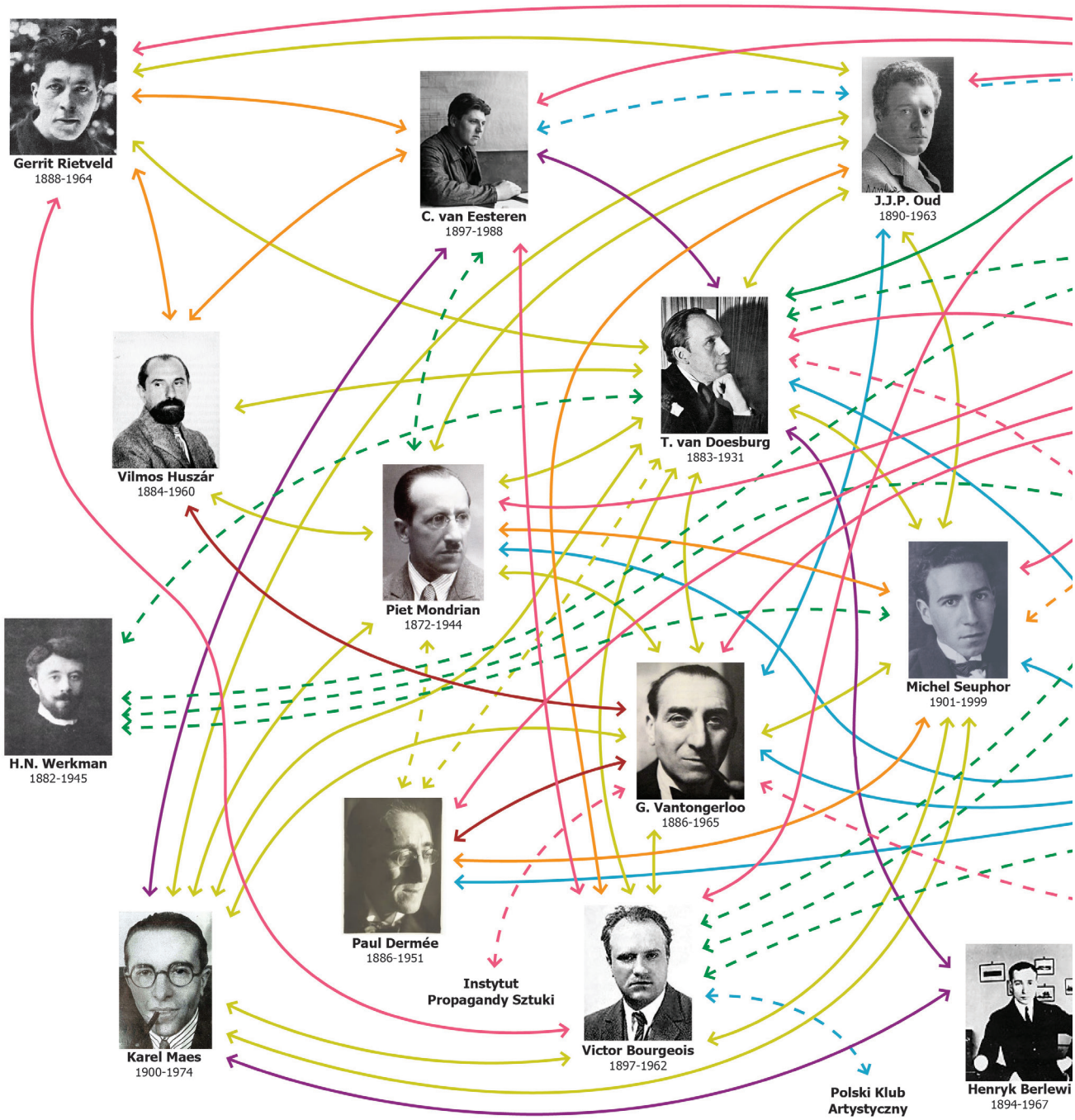
Michał Wenderski
Wydział Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstract: This article is dedicated to international connections between selected representatives of Polish and Western avant-gardes in art and literature of the interwar period. Both the nature and the scale of such relations have been exemplified by a number of artists from the "a.r." group – Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski and Jan Brzękowski, as well as their relationships with the representatives of Dutch and Belgian formations, *inter alia* "De Stijl" group. The origin of those connections has been briefly presented, along with their nature, dynamics and an impact they made on artworks and theories of chosen artists. Their description is based on archival documents and publications, from which a picture of direct relationships between the leading artists of the European avant-garde emerges – some of them personal, some correspondence-based; they have also been presented in form of a diagram that illustrates the text.

Keywords: interwar period, modern art, avant-garde, "a.r." group, cultural mobility, the Netherlands, Belgium.

Wzajemne związki i relacje pomiędzy polskimi artystami awangardowymi a przedstawicielami holenderskich i belgijskich środowisk artystycznych kształtowały się od wczesnych lat dwudziestych ubiegłego wieku. Wówczas to młodzi polscy awangardziści nawiązywali pierwsze kontakty osobiste i listowne z artystami zachodnimi, które z biegiem lat nabierały bardzo intensywnego charakteru i przyczyniły się do rozkwitu ówczesnej myśli awangardowej zarówno w Polsce, jak i poza nią.

Większość przedstawicieli grupy „a.r." miała szerokie kontakty wśród europejskich artystów awangardowych; Henryk Stażewski i Jan Brzękowski dzięki pobytom w Paryżu poznali najważniejszych przedstawicieli międzywojennej awangardy, z którymi przesiadywali w tamtejszych kawiarniach i bistrach, a Władysław Strzemiński korespondował z Theo van Doesburgiem, Filippo Tommaso Marinettim, Janem Tschicholdem, Georges'em Vantongerloo, Herwarthem Waldenem, jak i twórcami rosyjskimi. W zasadzie tylko

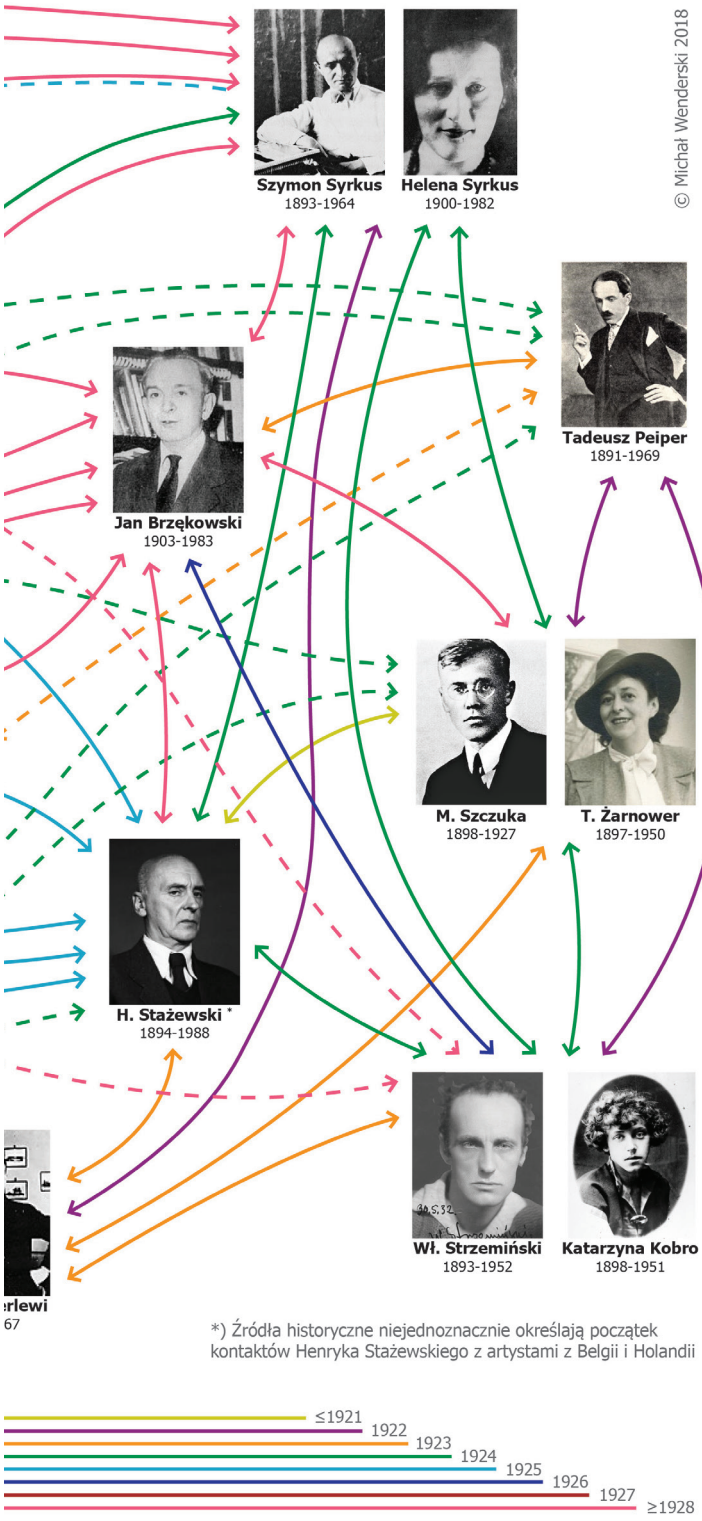


Linią ciągłą oznaczono kontakty osobiste pomiędzy artystami, a linią przerywaną – korespondencyjne. Kolory poszczególnych linii oznaczają datę pierwszych udokumentowanych kontaktów (na podstawie dostępnych źródeł archiwalnych i bibliograficznych):

1. Wzajemne kontakty pomiędzy wybranymi przedstawicielami polskiej, belgijskiej i holenderskiej awangardy

1. Mutual relationships between selected representatives of Polish, Belgian and Dutch avant-gardes

(autor grafiki – M. Wenderski)



Katarzyna Kobro długo pozostawała w cieniu swojego męża i sama nie nawiązała zbyt wielu międzynarodowych relacji, choć w mojej ocenie tworzyła ona sztukę na najwyższym światowym poziomie, która swą oryginalnością oraz nowatorstwem przewyższała działalność większości polskich i europejskich artystów awangardowych.

Liczne ślady tych koneksji – przedruki tekstów, reprodukcji, ówczesne „listy znajomych" i tym podobne – znaleźć można w awangardowych czasopismach, publikacjach, w zachowanej korespondencji, czy chociażby w kronikach łódzkiej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, która powstała między innymi dzięki owym rozlicznym i intensywnym kontaktom rozwijanym w ramach ponadnarodowej sieci międzywojennej awangardy literacko-artystycznej[1]. Niniejszy tekst przybliża, a także częściowo rekonstruuje, relacje oraz zależności wybranych polskich twórców z przedstawicielami zachodnioeuropejskiej awangardy, ze szczególnym uwzględnieniem artystów i ugrupowań o holenderskim oraz belgijskim rodowodzie – zobrazowane dodatkowo ilustracją nr 1[2].

Początki wzajemnych kontaktów

W 1922 r. w Düsseldorfie miał miejsce słynny Kongres Artystów Postępowych (Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler), w którym udział wzięli między innymi: Henryk Berlewi, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Raoul Hausmann, Stanisław Kubicki, El Lissitzky, Hans Richter czy Karel Maes. Po powrocie z kongresu Berlewi zamówił prenumeratę holenderskiego czasopisma „De Stijl" („Styl"), organu grupy o tej samej nazwie, nawiązując w ten sposób długoletnią korespondencję pomiędzy wydawcą pisma Van Doesburgiem a przedstawicielami polskiej awangardy. Owoce tych listownych kontaktów widoczne były zarówno w polskich, jak i holenderskich periodykach. Pojawienie się pierwszych 2 numerów „Bloku" w 1924 r. Van Doesburg prędko i entuzjastycznie odnotował w „De Stijl", wliczając polskie czasopismo do grona dwudziestu kilku awangardowych tytułów, które jego zdaniem *warte są szczególnej uwagi*[3]. Na łamach swojego pisma Van Doesburg wspominał także o „Zwrotnicy" i „Praesensie", o książkach autorstwa Jalu Kurka, Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia oraz wymieniał na okładce „De Stijl" Warszawę jako jeden z ośrodków swojego ugrupowania obok Lejdy, Paryża czy Hanoweru.

Polskie czasopisma z kolei, m.in. „Blok", „Praesens" czy „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna", publikowały liczne teksty i reprodukcje prac czołowych holenderskich awangardzistów kojarzonych z ugrupowaniem „De Stijl" – Theo van Doesburga, Cornelisa van Eesterena, Pieta Mondriaana, Jacobusa Johannesa Pietera Ouda czy Georges'a Vantongerloo[4]. Szczególnie wart uwagi jest w tym miejscu fakt, iż manifest „Bloku" *Co to jest konstruktywizm* autorstwa Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny dosłownie cytuje fragment tekstu Van Doesburga z poprzedniego numeru „Bloku" poświęcony zagadnieniu syntezy sztuki i architektury[5]. Tłumaczenie jednej z wcześniejszych rozpraw Holendra pt. *Classique – Baroque – Moderne (Klasyczność – Barok – Nowoczesność)* przedrukowano także w publikacji *Almanach. Katalog. Salon modernistów*[6]. Z korespondencji Brzękowskiego z Przybosiem wynika też, że 4. numer „Linii"

zawierać miał informacje o grupie „De Stijl" oraz o paryskim międzynarodowym ugrupowaniu „Abstraction-Création" („Abstrakcja-Kreacja")[7], które jednak ostatecznie nie pojawiły się na łamach pisma.

W tym samym momencie kiedy Berlewi poszerzał swe kontakty z zachodnimi artystami w Düsseldorfie, Michel Seuphor, a w zasadzie Fernand Berckelaers – współredaktor flamandzkiego pisma „Het Overzicht" („Przegląd"), swoistego odpowiednika i konkurenta „De Stijl" – pisał do Witolda Kajruksztisa i Tadeusza Peipera z prośbą o informacje dotyczące rozwoju sztuki nowoczesnej w Polsce[8]. Dzięki temu w październiku 1923 r. na łamach „Het Overzicht" pojawiła się wzmianka o wileńskiej Wystawie Nowej Sztuki, a pół roku później niderlandzkie tłumaczenie artykułu Jana Brzękowskiego pt. *Nieuwe Kunst in Polen* (*Nowa Sztuka w Polsce*) wzmiankującego m.in. Peipera, Strzemińskiego i Szczukę, jeszcze pod egidą „Zwrotnicy"[9]. Peiper nie mając wystarczająco dużo czasu zlecił Brzękowskiemu napisanie tekstu o ówczesnej polskiej sztuce, który następnie przesłał Seuphorowi do publikacji w „Het Overzicht", co zapoczątkowało długotrwałą przyjaźń Brzękowskiego z Seuphorem. Znajomość ta miała potem ogromne znaczenie dla międzynarodowych relacji polskiej awangardy, a co za tym idzie także dla historii łódzkiej kolekcji „a.r.", która powstała w głównej mierze dzięki takim przyjaźniom.

W ponadnarodowej sieci awangardy

Kontakty awangardowych artystów były z biegiem czasu rozwijane i uzupełniane przez kolejnych twórców oraz ugrupowania. W październiku 1924 r. belgijski architekt Victor Bourgeois zwrócił się do redaktorów „Bloku" z prośbą o przesłanie materiałów do publikacji w jego francuskojęzycznym piśmie „7 Arts" („7 Sztuk"), oferując w zamian reprodukcje belgijskich prac[10]. W konsekwencji, w tym brukselskim piśmie wielokrotnie pojawiały się teksty polskich artystów i reprodukcje ich dzieł, m.in. Kobro, Stażewskiego, Strzemińskiego, Szczuki i Żarnowerówny. Nazwiska tych oraz innych polskich twórców wymieniane były w latach 1924–1926 wśród wielu znamienitych artystów współpracujących z „7 Arts".

O intensywności i znaczeniu relacji pomiędzy polską a belgijską awangardą świadczy także jeden z numerów walońskiego czasopisma „Anthologie du Groupe Moderne d'Art de Liège" („Antologia Nowoczesnej Grupy Artystycznej z Liège") pod redakcją Georges'a Linze'a, który został niemalże w całości poświęcony polskiej awangardzie. W marcu 1925 r. na łamach „Anthologie" opublikowano m.in. francuskie tłumaczenia manifestu grupy „Blok" *Co to jest konstruktywizm*, artykułu Henryka Stażewskiego *O sztuce abstrakcyjnej* oraz tekst Mieczysława Szczuki *Le mouvement artistique en Pologne* (*Ruch artystyczny w Polsce*), którego manuskrypt datowany na sierpień 1924 r. znaleźć można także w haskim archiwum Theo van Doesburga[11]. Wśród reprodukowanych w „Anthologie" prac znalazły się dzieła Nicz-Borowiakowej, Stażewskiego, Szczuki i Żarnowerówny, a na okładkach kilku numerów tego pisma wzmiankowano m.in. „Blok" i „Zwrotnicę". Znamiennym jest tu fakt, iż publikacja tychże materiałów w „Anthologie" miała miejsce ledwie kilka miesięcy po ich pierwodruku w polskich czasopismach, co świadczy o wyjątkowym tempie wymiany myśli i tekstów pomiędzy różnymi awangardowymi ugrupowaniami w Europie[12].

Wśród twórców i ośrodków holenderskiej awangardy, które pozostawały w relacji z polskimi artystami, wymienić warto też Hendrika Nicolaasa Werkmana, redaktora pisma „The Next Call" („Następne Wezwanie") ukazującego się w latach 1923–1926 w Groningen oraz amsterdamskie czasopismo „Internationale Revue i10" („Międzynarodowe Pismo i10") współredagowane przez Arthura Müllera-Lehninga i architekta J.J.P. Ouda. Na łamach tych pism znajdują się – co prawda nieliczne – ślady kontaktów z polską awangardą, np. artykuł Szymona Syrkusa pt. *L'architecture ouvrant le volume* (*Architektura uwalniająca bryłę*), opublikowany w „i10" w 1927 r. wraz z ilustracjami prac Henryka Stażewskiego i Kazimierza Malewicza[13], czy wzmianka o „Bloku" na tylnej okładce 6. numeru „The Next Call". Wśród zachowanych dokumentów w amsterdamskim archiwum Werkmana znajduje się ponadto lista adresów do kilkudziesięciu holenderskich i zagranicznych artystów oraz ugrupowań, w tym między innymi „Bloku" i krakowskiej „Zwrotnicy"[14].

Wyjątkowym przykładem ponadnarodowej współpracy i więzi pomiędzy twórcami z różnych stron świata były międzynarodowe ugrupowania, takie jak „Cercle et Carré" („Okrąg i Kwadrat") czy „Abstraction-Création". Ich członkami byli czołowi awangardowi artyści wywodzący się z różnych kręgów kulturowych i językowych, w tym także polscy twórcy. Widać to chociażby na archiwalnych fotografiach, na których są oni wspólnie uwiecznieni[15]. Czasopisma wydawane przez te ugrupowania publikowały liczne teksty i prace awangardowych artystów, m.in. Brzękowskiego, Kobro, Stażewskiego czy Strzemińskiego, dzięki czemu ich dokonania stały się znane szerszemu gronu odbiorców. Nieoceniona była tu też rola polskich artystów rezydujących w Paryżu, m.in. Brzękowskiego i Stażewskiego, którzy funkcjonowali jako swego rodzaju łącznicy pomiędzy polskimi artystami a Zachodem[16]. Brzękowski m.in. przekazał Seuphorowi reprodukcję pracy Kobro i próbował go namówić do publikacji utworów Kurka, Peipera i Przybosia w „Cercle et Carré", o czym pisał do Kurka: *Przypuszczam, że do następnych numerów uda mi się wpakować Was wszystkich, choć Seuphor jest b. nieobliczalny i dziś mówi tak, a jutro nie*[17].

„Cercle et Carré" nie opublikowało jednak prac przywołanych poetów, pomimo iż Seuphor dużą estymą darzył prace Polaków – jak wynika z korespondencji miał on chociażby pochlebnie wypowiadać się o wierszu *Krajobraz* Przybosia[18], choć z drugiej strony nie przypadł mu do gustu układ graficzny tomiku *Z ponad* projektu Strzemińskiego[19]. Publikację tę otrzymali także m.in. Enrico Prampolini, Fillia, Van Doesburg oraz Mondriaan i Tschichold, których reakcje z kolei były bardzo pozytywne[20]. Co ciekawe, sam Strzemiński twierdził, że tomik *Z ponad* przewyższał artystycznie analogiczny eksperyment Mondriaana i Seuphora *Tableau-poème (Textuel)* opublikowany na łamach „L'Art Contemporain" w 1929 roku[21]. W „Cercle et Carré" miało się też pojawić francuskie tłumaczenie pierwszego komunikatu grupy „a.r.", lecz Seuphorowi nie spodobała się otwarta krytyka Le Corbusiera wyrażona w komunikacie, przez co odstąpił od publikacji jego francuskiego przekładu[22].

Intensywne kontakty i relacje zawierane w ramach ponadnarodowej sieci awangardy prowadziły do licznych wspólnych inicjatyw podejmowanych przez artystów z różnych krajów i ugrupowań. Na przykład, niezwłocznie po założeniu grupy i pisma „Praesens" polscy artyści poinformowali o tym

Van Doesburga, który zaproponował przyjazd do Warszawy i wygłoszenie serii wykładów[23]. Ze względów finansowych i organizacyjnych nie doszło to do skutku, niemniej dzięki tym kontaktom w czasopiśmie architektonicznym „Het Bouwbedrijf" („Przemysł Budowlany") Van Doesburg mógł opublikować 3 artykuły poświęcone polskiej awangardzie[24]. Wcześniej zwrócił się w tym celu do dawnych i aktualnych członków „Bloku", „Praesensu" oraz „a.r." z prośbą o przesłanie informacji i reprodukcji do jego artykułów. Do dziś w haskim archiwum Van Doesburga znajduje się wiele listów, publikacji i zdjęć prac autorstwa m.in. Kobro, Nicz-Borowiakowej, Stażewskiego, Strzemińskiego i innych[25].

Podobnie, kiedy Strzemiński zaangażował się w działalność czasopisma „Europa", postanowił zwrócić się do znajomych artystów z prośbą o wypełnienie ankiety dotyczącej stanu sztuki nowoczesnej w Europie. Wśród odpowiedzi opublikowanych na łamach periodyku znalazły się m.in. teksty Kobro, Van Doesburga, Mondriaana czy Vantongerloo[26]. Niewątpliwie to z inicjatywy Strzemińskiego „Europa" opublikowała również polską wersję manifestu sztuki konkretnej *Base de la peinture concrète* (*Podstawy malarstwa konkretnego*) z jedynego numeru pisma „Art Concret" („Sztuka Konkretna") przesłanego Strzemińskiemu osobiście przez Van Doesburga[27].

W planach polskich awangardzistów były także przekłady książek najwybitniejszych europejskich artystów, m.in. Van Doesburga, Gleizesa, Marinettiego, Mondriaana i Ouda[28]. Wspominany wyżej krótki fragment książki *Classique – Baroque – Moderne* Van Doesburga opublikowany w „Europie" mógł być związany właśnie z tymi ambitnymi zamiarami[29]. O przedłużających się pracach nad wydaniem książki Ouda świadczy korespondencja Szymona Syrkusa, a z listów Mondriaana do innych artystów dowiadujemy się, że osobiście pracował on nad polskim wydaniem swojej przełomowej rozprawy *Le Néo-plasticisme (Neoplastycyzm)*[30]. Nie tylko Mondriaan, ale i Vantongerloo aktywnie włączali się w plany publikacyjne Polaków – do dziś zachował się projekt okładki polskiego wydania książki *Sztuka i jej przyszłość,* który wykonał Vantongerloo[31].

Innym ważnym aspektem funkcjonowania awangardowej sieci były wystawy prezentujące dokonania artystów działających w różnych jej ośrodkach, ale połączonych wspólną wizją nowej sztuki. Znakomitym przykładem jest tu warszawska wystawa architektury nowoczesnej z 1926 r. przedstawiająca prace wybitnych artystów z Belgii, Holandii, Francji, Niemiec, Rosji itd. Wcześniej, w grudniu 1924 r., członkowie „Bloku" mieli brać udział w wystawie organizowanej przez „Le Cabinet Maldoror" w Brukseli, co jednak ostatecznie nie miało miejsca[32]. W belgijskiej stolicy dokonania polskiej awangardy podziwiać można było dopiero kilka lat później – na przełomie 1928 i 1929 r. na wystawie „L'Art Polonais" („Sztuka Polska"), czy w 1931 r. podczas ekspozycji „L'Art Vivant en Europe" („Żywa Sztuka w Europie"), na której prezentowano prace m.in. Kobro, Nicz-Borowiakowej, Pronaszki, Strzemińskiego oraz architektów grupy „Praesens"[33].

Wielu z zaplanowanych w okresie międzywojnia wystaw nie udało się jednak zrealizować, np. ekspozycji „De Stijl" w Warszawie, o której w połowie lat 20. z entuzjazmem korespondowali członkowie „Praesensu" z Van Doesburgiem, czy też wystawy grupy „Abstraction-Création". Ta była z kolei przedmiotem serii listów, które między 1934 a 1936 r. wymienili ze sobą Vantongerloo oraz Strzemiński i dyrekcja Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie. Planowany pokaz prac kilkudziesięciu członków tegoż ugrupowania odbyć się miał w Łodzi i w Warszawie, a 5. numer pisma „Abstraction-Création" pełnić miał funkcję katalogu wystawy. Niestety zarówno wystawa „De Stijl" w latach 20., jak i „Abstraction-Création" dekadę później nie doszły do skutku z przyczyn finansowych[34].

Zrealizowano natomiast w 1930 r. w Paryżu wystawę grupy „Cercle et Carré", w której prezentowano prace awangardowych twórców z całego kontynentu. Katalog z listą eksponatów opublikowano w 2. numerze „Cercle et Carré", a na archiwalnych fotografiach z ekspozycji widać, że w Paryżu obok siebie zawisły dzieła Mondriaana, Stażewskiego i Werkmana, podobnie zresztą jak stało się to kilka lat później w Łodzi. To właśnie dzięki rozlicznym międzynarodowym kontaktom tworzonym i rozwijanym przez polskich awangardzistów, możliwe było bezpłatne pozyskanie wielu wybitnych dzieł autorstwa wspominanych tu artystów do łódzkiej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej. Część z nich do Łodzi pozyskali Brzękowski i Stażewski (m.in. prace Prampoliniego, Seuphora, Hansa Arpa i Joaquína Torres-Garcíi), o niektóre prosił w listach do zagranicznych artystów Strzemiński (pisał w tej sprawie np. do Van Doesburga), bądź otrzymał je w darze od innych artystów (np. Peiper przekazał do kolekcji dzieło Schwittersa, a Seuphor litografię Werkmana *Schoorstenen 2* (*Kominy 2*), która była pierwszą na świecie pracą tego artysty w stałych zbiorach muzealnych[35].

Podobieństwa, wpływy, spory

Przywołane powyżej czasopisma awangardy oraz inne publikacje jej czołowych przedstawicieli wskazują także na liczne podobieństwa i wpływy natury programowej, widoczne w teoretycznych rozważaniach poszczególnych twórców. U Stażewskiego i Brzękowskiego na przykład jednoznaczna jest inspiracja neoplastycyzmem, chociażby w samej terminologii używanej przez artystów, tak holenderskich, jak i polskich. Badaczka Joanna Kleiverda-Kajetanowicz wskazała na zapożyczenia Mondriaanowskich terminów *nieuwe beelding* i *nieuwe geest* u Henryka Stażewskiego, który w swych pismach stosował ich ekwiwalenty *nowa plastyka* i *nowy duch*[36]. Podobnie rzecz ma się także w przypadku Jana Brzękowskiego, którego słynny trzyczęściowy *Kilometraż* publikowany na łamach „L'Art Contemporain" zdaje się być częściowo oparty na teoretycznych założeniach Mondriaana, co widać chociażby na przykładzie zamieszczonego w „Europie" polskiego tłumaczenia tekstu Holendra[37].

Pokrewieństwa natury teoretycznej z holenderskimi artystami widoczne są także u Kobro i Strzemińskiego, np. w tekstach poruszających tematykę *organiczności* awangardowych dzieł sztuki. U Strzemińskiego *organiczność* była bardzo często pojawiającym się motywem, występował on także chociażby u Van Doesburga i Ouda[38]. W swojej *Kompozycji przestrzeni* Kobro i Strzemiński reprodukowali prace licznych europejskich artystów (np. Boccioniego, Le Corbusiera, Van Doesburga, Moholya-Nagya, Malewicza, Vantongerloo)[39], przy czym nie wahali się też krytycznie pisać o dokonaniach niektórych z nich, chociażby użyli jednej z *Kontra-kompozycji* Van Doesburga aby zilustrować niewłaściwą budowę obrazu opartą na nieprawidłowym, w ich mniemaniu, postrzeganiu zagadnienia rytmu[40]. Zdaje

się to niejako potwierdzać słowa Stażewskiego twierdzącego, że *[p]olscy abstrakcjoniści nie są naśladowcami van Doesburgha* [sic!] *i Mondriana – są ich kontynuatorami i po części przeciwstawiają się swoim poprzednikom*[41].

Co ciekawe, także i architektoniczna działalność Van Doesburga nie zawsze znajdowała uznanie w oczach polskich artystów – Katarzyna Kobro na przykład dowodziła, że *Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą*[42]. Nieudane zresztą były niemalże wszystkie próby stworzenia totalnego dzieła sztuki (tzw. Gesamtkunstwerk) opartego na harmonii architektury, rzeźby i malarstwa, podejmowane przez awangardowych artystów. Na przykład, współpraca Van Doesburga z architektami należącymi do „De Stijl" bez wyjątku kończyła się zażartymi konfliktami i co najwyżej quasi-architektonicznymi modelami. Podobnie zresztą było także w Polsce – artyści i architekci „Praesensu" rozstali się już po pierwszej próbie współpracy przy poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku. Z drugiej strony, architektoniczne próby podejmowane chociażby przez Kobro czy Strzemińskiego rzeczywiście dalekie były od możliwości rzeczywistej realizacji, co mogło leżeć u podstaw tychże konfliktów[43].

W relacjach Kobro i Strzemińskiego z artystami z kręgu „De Stijl" szczególne miejsce zajmowały kontakty z belgijskim rzeźbiarzem Georges'em Vantongerloo. Sam Vantongerloo pozostawał w dość luźnej relacji z ugrupowaniem Van Doesburga, niemniej jego prace są ważnym przykładem implementacji neoplastycznych założeń w rzeźbie i malarstwie[44]. Strzemiński osobiście korespondował z Vantongerloo, który przesyłał mu materiały do publikacji, np. reprodukcje swoich rzeźb, z których 4 zamieszczono w *Kompozycji przestrzeni*, potem ponownie jako ilustrację artykułu Katarzyny Kobro w piśmie „Forma"[45]. Wśród przesyłanych Strzemińskiemu materiałów znalazł się także tekst Vantongerloo, który miał zostać opublikowany w 2. komunikacie „a.r."; na przełomie sierpnia i września 1930 r. Strzemiński wspominał w listach do Przybosia, iż planowany tekst Belga krytycznie odnosił się do działań Le Corbusiera, którego zresztą Strzemiński także jednoznacznie potępiał. Tekst ten nie został jednak zamieszczony w komunikacie, prawdopodobnie pod wpływem Brzękowskiego, który miał się zająć tłumaczeniem go na język polski, lecz tezy Vantongerloo nie przypadły mu do gustu, w przeciwieństwie do Strzemińskiego. Co więcej, w jednym z listów Strzemiński pisał: *Vantongerloo z oburzeniem o Praesensie* – nie wiadomo czy belgijski artysta krytykował działania członków „Praesensu", czy też odnosił się do opublikowanego ledwie kilka miesięcy wcześniej 2. numeru pisma, niemniej krytyka ta musiała szczególnie przypaść do gustu Strzemińskiemu, który po nieudanej współpracy z architektami ugrupowania przy poznańskiej wystawie w 1929 r. na każdym kroku krytykował ich poczynania[46].

Pomimo pewnej komitywy, którą zauważyć można pomiędzy Strzemińskim a Vantongerloo, Strzemiński nie pozostawał jednak bezkrytyczny wobec twórczości belgijskiego rzeźbiarza. Postrzegał jego rzeźby jako masywne bryły oparte wyłącznie na zasadzie ekstrakcji poszczególnych elementów z pierwotnej masy bez jakiejkolwiek relacji z otaczającą przestrzenią, w odróżnieniu od pionierskich kompozycji przestrzennych Kobro. Po otrzymaniu reprodukcji prac Belga Strzemiński tak oto pisał do Przybosia: *Nie wiem, czy pisałem do Pana, że do tej książki przysłał Vantongerloo fotografie swoich rzeźb i że on w 1929 robi to, co żona robiła w 1926*[47]. Wcześniej pisał o tym zresztą już w „Europie", w artykule *Bilans modernizmu.* Co więcej, po kilku latach w eseju pt. *Sztuka nowoczesna w Polsce* Strzemiński dowodził nawet, że pionierskie prace Kobro wywarły znaczący wpływ m.in. na twórczość Vantongerloo, którego prace rzeczywiście ewoluowały w kierunku bardziej przestrzennych i powiązanych z otoczeniem konstrukcji[48]. Warto tu podkreślić, iż Vantongerloo bez wątpienia doskonale znał dorobek polskiej rzeźbiarki; o zainteresowaniu jej pracami w swych wspomnieniach pisze Brzękowski, a w prywatnym archiwum artysty znajduje się manuskrypt niepublikowanej pracy pt. *Plastique sculpturale* (*Sztuka rzeźbiarska*) z 1930 r., w której Vantongerloo z podziwem wyraża się o dokonaniach Kobro[49].

***

Polskich artystów związanych na przestrzeni lat z takimi ugrupowaniami i czasopismami jak „Zwrotnica", „Blok", „Praesens" czy „a.r." oraz twórców zachodnioeuropejskich łączyło wiele. Nie tylko chęć radykalnej odnowy sztuki i propagowania awangardowych idei, pewna wspólna tożsamość artystyczna, ale także – jak pokazują przywołane tu przykłady – bezpośrednie, osobiste oraz korespondencyjne, nierzadko przyjacielskie, relacje. To dzięki tym kontaktom i więzom ponadnarodowa sieć awangardy funkcjonowała tak efektywnie, dając przeróżne artystyczne osiągnięcia w postaci wspólnych publikacji, wystaw, czy w końcu stworzenia tego, czego w tamtym okresie nie udało się dokonać nikomu innemu – pionierskiej kolekcji sztuki nowoczesnej pod egidą „a.r."[50].

Streszczenie: Niniejszy artykuł poświęcony jest międzynarodowym kontaktom istniejącym pomiędzy wybranymi przedstawicielami polskiej i zachodniej międzywojennej awangardy artystyczno-literackiej. Charakter i skala tych relacji zostały przedstawione na przykładzie artystów grupy „a.r." – Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego oraz Jana Brzękowskiego i ich kontaktów z przedstawicielami holenderskich i belgijskich formacji, m.in. grupy „De Stijl". Pokrótce omówiono genezę tych relacji, ich naturę i przebieg oraz wpływ jaki wywarły na twórczość i teorie wybranych artystów. Opis owych zależności oparty został na archiwalnych dokumentach i publikacjach, z których wyłania się obraz bezpośrednich kontaktów – osobistych bądź korespondencyjnych – pomiędzy czołowymi artystami europejskiej awangardy, które przedstawiono także w formie diagramu ilustrującego niniejszy tekst.

Słowa kluczowe: okres międzywojenny, sztuka nowoczesna, awangarda, grupa „a.r.", mobilność kulturowa, Holandia, Belgia.

Przypisy

[1] Fascynująca historia powstawania łódzkiej kolekcji przedstawiona została m. in. w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia,* A. Jach et al. (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015; J. Ładnowska, *Sala neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi,* w: *Miejsce Sztuki: Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. 71-80; *Grupa „a.r.". 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, R. Stanisławski (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971.

[2] Niniejszy tekst prezentuje pokrótce wyniki moich badań nad mobilnością kulturową pomiędzy awangardowymi ugrupowaniami z Polski, Belgii i Holandii prowadzonych w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki (nr 2014/13/N/HS2/02757). Zostały one szerzej przedstawione m.in. w monografii: M. Wenderski, *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands,* Routledge, New York 2018; tam też zawarto wyczerpujący przegląd piśmiennictwa w tym temacie.

[3] *Alphabetische informatie: tijdschriften – boeken – artikelen enz.*, „De Stijl" 1924, r. 6, nr 8, s. 107-117.

[4] T. van Doesburg, *Odnowienie architektury*, „Blok" 1924, nr 5, s. 12-13; *idem*, *Ku sztuce elementów*, „Praesens" 1926, nr 1, s. 3; C. van Eesteren, *Funkcja-Przestrzeń-Forma,* „Praesens" 1930, nr 2, s. 94-95; P. Mondriaan, *Neo-plastycyzm*, „Praesens" 1930, nr 2, s. 122-123; J.J.P. Oud, *Wychowanie przez architekturę*, „Praesens" 1926, nr 1, s. 4-5 oraz *idem, Myśli,* „Praesens" 1926, nr 2, s. 87-89.

[5] Por. *Co to jest konstruktywizm*, M. Szczuka i T. Żarnowerówna (red.), „Blok" 1924, nr 6/7, b.p. oraz T. van Doesburg, *Odnowienie architektury* …

[6] T. van Doesburg, *Wyjątek z książki: Classique – Baroque – Moderne*, w: *Almanach. Katalog. Salon modernistów,* Drukarnia Robotnik, Warszawa 1928, s. 4-6.

[7] List Brzękowskiego do Przybosia z 26.01.1932, w: T. Kłak, *Źródła do historii awangardy,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 95-96.

[8] Patrz: listy Peipera do Seuphora z 15.12.1923 i 12.02.1924, archiwum Michela Seuphora, Letterenhuis w Antwerpii, nr inw. 186877/1-2.

[9] J. Brzękowski, *De nieuwe kunst in Polen*, „Het Overzicht" 1924, nr 21, s. 155.

[10] Patrz: list Bourgeois do redakcji „Bloku" z 5.10.1924, Fonds Victor Bourgeois, Archief voor Hedendaagse Kunst in België w Brukseli, nr inw. 12887/1.

[11] Tekst ten przedrukowano także w rumuńskim piśmie „Contimporanul" oraz w czechosłowackim „Paśmie".

[12] W niektórych przypadkach publikacja zagraniczna poprzedzała nawet druk w rodzimym czasopiśmie. Miało to m.in. miejsce w przypadku 3 reprodukcji projektów architektonicznych autorstwa Szczuki, Kozińskiego, Karczewskiego i Żarnowerówny opublikowanych w „7 Arts" w lutym 1926, tj. na miesiąc przed pojawieniem się 11. numeru „Bloku" z marca 1926.

[13] S. Syrkus, *L'Architecture ouvrant le volume*, „Internationale Revue i10" 1927, nr 5, s. 163-165.

[14] Archiwum Werkmana, Stedelijk Museum w Amsterdamie, nr inw. 110.

[15] Polscy artyści Brzękowski, Rafałowski, Stażewski sportretowani są w towarzystwie m.in. Derméego, Mondriaana, Seuphora i Vantongerloo na fotografiach z 1928 r. – patrz m.in. M. Wenderski, *Cultural Mobility…*, s. 42.

[16] Stażewski miał m.in. namawiać polskich artystów do publikacji w „Cercle et Carré"; patrz list Strzemińskiego do Przybosia z 3.02.1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929-1933,* „Rocznik Historii Sztuki" 1973, nr 9, s. 232-233.

[17] List Brzękowskiego do Kurka z 9.01.1930, w: T. Kłak, *Materiały do dziejów awangardy,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 45-47; por. list Brzękowskiego do Przybosia z 13.05.1930, w: T. Kłak, *Źródła do historii …,* s. 62-63.

[18] Patrz: m.in. list Strzemińskiego do Przybosia z 9.03.1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 237-238.

[19] List Brzękowskiego do Przybosia z 2.04.1930, w: T. Kłak, *Źródła do historii …,* s. 60-61.

[20] Patrz: listy Strzemińskiego do Przybosia z 26.04.1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 240-241 oraz do Van Doesburga z 10.08.1930, archiwum Theo i Nelly van Doesburg, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze (ATNvD), nr inw. 198.

[21] List Strzemińskiego do Przybosia z 27.06.1929, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 224-225.

[22] List Brzękowskiego do Przybosia z 20.06.1930, w: T. Kłak, *Źródła do historii …,* s. 65-66.

[23] Patrz: korespondencja polskich artystów z Van Doesburgiem, ATNvD, nr inw. 201, 308.

[24] T. van Doesburg, *Belangrijke nieuwe uitgaven over nieuwe architectuur*, „Het Bouwbedrijf" 1930, r. 7, nr 20, s. 401-403 oraz *Kunst – en architectuurvernieuwingen in Polen*, „Het Bouwbedrijf" 1930, r. 7, nr 18, s. 358-361 i 1931, r. 8, nr 5, s. 87-90.

[25] Patrz: ATNvD, nr inw. 130, 142, 160, 191, 195, 198, 201, 202, 265, 308, 1957, 2023, 2055, 2079, 2102, 2120, 2153, 2156, 2159, 2160.

[26] T. van Doesburg, *Uwagi. Ankieta Europy*, „Europa" 1929, nr 2, s. 60-61; K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa" 1929 nr 2, s. 60; P. Mondriaan, *Nowa Plastyka*, „Europa" 1929, nr 3, s. 90-91; G. Vantongerloo, *Ankieta Europy*, „Europa" 1929, nr 3, s. 87.

[27] O. Carlsund et al., *Deklaracja sztuki konkretnej*, „Europa" 1930, nr 11, s. 341; patrz też list Strzemińskiego do Van Doesburga z 10.08.1930 …

[28] Patrz: m.in. list Strzemińskiego do Przybosia z grudnia 1929, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 230, Syrkusa do Van Doesburga z 13.12.1926, ATNvD, nr inw. 201 oraz do Ouda z 16.06.1926, archiwum J.J.P. Ouda, Nieuwe Instituut w Rotterdamie, nr inw. 31:26:108.

[29] Patrz: J. Kleiverda-Kajetanowicz, *Henryk Stażewski. De Nieuwe Beelding in zijn werk en theorie*, „Jong Holland" 1989, r. 5, nr 2, s. 9.

[30] Patrz: listy Mondriaana do Seuphora z 8.12.1926, do Ouda z 20.12.1926, do Félixa del Marle z 30.12.1926 i do Alberta van den Briel, niedatowany, archiwum Werkgroep Mondriaan correspondentieproject, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze, nr inw. 20, 23, 63, 75.

[31] Reprodukcja w: M. Wenderski, *Cultural Mobility…,* plate 3. Sama praca została jakiś czas temu sprzedana prywatnemu nabywcy i jego aktualna lokalizacja nie jest niestety znana.

[32] Między 6 a 31 grudnia 1924 r. w tejże galerii miała miejsce inna wystawa pt. „OEuvres des peintres russes"; patrz: F. D'Haeseleer, *Pools Constructivisme in Belgische avant-garde tijdschriften tussen de twee wereldoorlogen,* w: „ICSAC cahier 2/3" 1984, International Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme, s. 117.

[33] Prace członków grupy „Praesens" były też prezentowane podczas wystawy „Machine Age Exposition" w Nowym Jorku.

[34] Patrz: korespondencja polskich artystów z Van Doesburgiem, ATNvD, nr inw. 201, 308 oraz z Vantongerloo, archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr inw. 70.

[35] Listy Strzemińskiego do Przybosia z 24.06 i 31.08.1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 242-247 oraz list Kobro, Strzemińskiego i Stażewskiego do Van Doesburga z 10.10.1930, ATNvD, nr inw. 195.

[36] J. Kleiverda-Kajetanowicz, *Henryk Stażewski…,* s. 5.

[37] Por. wypowiedzi Brzękowskiego i Mondriaana dot. „konkretności" sztuki abstrakcyjnej: J. Brzękowski, *Kilometraż / Kilometrage*, „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna" 1929/1930, nr 1-3, s. 2-6, 50-53, 82-93 i P. Mondriaan, *Nowa plastyka* …

[38] Patrz: P. Kurc-Maj, *Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, J. Lubiak (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 109-154.

[39] Do dziś zachowała się korespondencja Strzemińskiego z m.in. Van Doesburgiem i Vantongerloo dotycząca tychże reprodukcji (ATNvD oraz zbiory prywatne). W liście do Przybosia z 26.04.1930 Strzemiński wspomina także, iż pisał w tej sprawie z Marinettim, od którego otrzymał reprodukcje rzeźb Boccioniego, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 240-241.

[40] Kobro i Strzemiński tak oto pisali o działaniach Van Doesburga: *Jednak należy uznać jego sposób rozwiązania za całkowicie chybiony: powtarzanie jednakowych odcinków nie może wytworzyć rytmu, jak nie może wytworzyć rytmu sprowadzanie poszczególnych kształtów do linji prostej lub łuku*; patrz: K. Kobro i W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,* Drukarnia Polska, Łódź 1931, s. 67-68.

[41] H. Stażewski, *„Epigoni modernizmu" i krytycy-rutyniści*, „Wiadomości Literackie" 1933, r. 10, nr 32, s. 4.

[42] K. Kobro, *Rzeźba i bryła* …, s. 60.

[43] W tym miejscu warto podkreślić stanowisko Andrzeja Turowskiego, patrz m.in. *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki" 1973, nr 9, s. 271-272, który dowodził o utopijności architektonicznych projektów Strzemińskiego, który nie zdołał wyjść poza *stricte* teoretyczną wizję architektury rodem z Malewiczowskich prac. Patrząc okiem architekta chociażby na projekt willi Juliana Przybosia autorstwa Strzemińskiego, ten punkt widzenia zdecydowanie podzielam – nawet pomimo wyjątkowo pragmatycznego podejścia Strzemińskiego uwidaczniającego się w jego korespondencji z Przybosiem, przełożenie sztywnych programowych wizji artysty na rzeczywisty budynek okazało się zadaniem niemożliwym do wykonania.

[44] Turowski zauważa także wyraźne związki pomiędzy postulatami teoretycznymi tychże artystów, *Komentarz do korespondencji*…, s. 273.

[45] K. Kobro, *Funkcjonalizm*, „Forma" 1935, nr 4, s. 9-13.

[46] Patrz: listy Strzemińskiego do Przybosia z 31.08, 8.09, 21.09 i 22.10.1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 245-249 oraz list Brzękowskiego do Przybosia z 19.02.1931, w: T. Kłak, *Źródła do historii …,* s. 62-63.

[47] List Strzemińskiego do Przybosia z początku 1930, w: A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego …,* s. 231-232.

[48] W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, „Europa" 1929, nr 1bis, s. 22-24 oraz *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: J. Brzękowski et al., *O sztuce nowoczesnej,* Wydawnictwo Towarzystwa Bibliofilów w Łodzi, Łódź 1934, s. 59-93.

[49] Dokument ten znajduje się w Max Bill Georges Vantongerloo Stiftung in Zumikon, który jest niedostępny dla badaczy; patrz: J. Ceuleers, *Georges Vantongerloo 1886-1965*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent 1996, s. 130-132. Kwestię wpływu prac Kobro na Vantongerloo opisuję szczegółowo w: M. Wenderski, *Cultural Mobility*… oraz w artykule *From „Peripheries" to „Centres", Westwards: On the Influence of Katarzyna Kobro on Georges Vantongerloo*, (w druku).

[50] O owocach opisanych tu kontaktów piszę szerzej w: M. Wenderski, *Cultural Mobility…*

dr inż. arch. Michał Wenderski
Niderlandysta, architekt, tłumacz; adiunkt na Wydziale Anglistyki UAM w Poznaniu, gdzie zajmuje się badaniem wzajemnych wpływów i zależności pomiędzy twórcami z Polski, Holandii i Belgii; twórca grafiki otwierającej wystawę „Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design" (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017/2018); autor monografii pt. *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands* wydanej niedawno w Nowym Jorku nakładem wydawnictwa Routledge; e-mail: mwenderski@wa.amu.edu.pl

Word count: 4 940; **Tables:** – ; **Figures:** 1; **References:** 50
Received: 08.2018; **Reviewed:** 08.2018; **Accepted:** 08.2018; **Published:** 09.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.5067
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Wenderski M.; OD ŁODZI PO LEJDĘ – O MIĘDZYNARODOWYCH KONTAKTACH POLSKIEJ AWANGARDY MIĘDZYWOJENNEJ. Muz., 2018(59): 203-210
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 146-156
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 06.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.2304

DOKUMENT TWÓRCZEGO DUCHA. ARCHITEKTURA GMACHÓW MUZEALNYCH W NIEPODLEGŁEJ RZECZYPOSPOLITEJ

AN EVIDENCE OF CREATIVE SPIRIT. ARCHITECTURE OF MUSEUM EDIFICES IN AN INDEPENDENT REPUBLIC OF POLAND

Błażej Ciarkowski
Instytut Architektury i Urbanistyki, Politechnika Łódzka

Abstract: *May this Parthenon of arts* (…) *be a heart consoling evidence of greatness of an immortal, everlastingly creative spirit of Poland*. Words written in the foundation act for construction of the National Museum in Warsaw leave no doubt – culture was perceived by the authorities of the Second Polish Republic (1918–1945) as extremely important factor in building the identity of a reborn state. Soon after regaining independence, constructions of edifices for theatres and museums were being planned and conducted; moreover, new institutions were in the process of being established. It is enough to mention that in the mid-1930s there were 135 public museums, half of which founded after 1918.

A culture-forming role of public edifices' construction was to reinforce an image of the Second Polish Republic as, firstly, an inheritor of Poland from the time before the Partitions period, and secondly – a modern state with ambitions of a regional leadership. First projects directly continued a style from the turn of the 19th and 20th centuries. Theatres' buildings designed in 1924: national theatre in Warsaw and municipal one in Łódź (the latter never executed) by Czesław Przybylski featured simplified classical forms. Similarly, first projects of the National Museum in Warsaw (Marian Nikodemowicz, 1924) or the Museum of Pomerania in Toruń (Czesław Przybylski, 1926) followed the 19th-century tradition of the "museum-palace" and the "museum – temple of arts".

The late 1920s and the early1930s marked a significant turning point; projects of that time are an evidence of the search for a new style, which combined an individual reception of modernity with an expression of national identity. The architects of the Silesian Museum (Karol Schayer) and the National Museum in Warsaw (Tadeusz Tołwiński) tried to find their own creative way, so that both the modern and the "state-building" character of the edifices could be equally expressed.

Keywords: architecture of museums' edifices, avant-garde, modernism, classicism, national identity, national style.

John Ruskin określił architekturę jako najbardziej „polityczną" ze sztuk, wskazując tym samym na jej ogromny potencjał propagandowy. W istocie, rola architektury i – w mniejszym stopniu – urbanistyki w procesie tworzenia bądź umacniania tożsamości narodowej wydaje się niezaprzeczalna. Po 1918 r., w nowopowstałych organizmach państwowych Europy Środkowowschodniej, inwestycje publiczne stały się obszarem dla eksperymentów formalnych, których wspólnym celem było wyrażenie w architekturze narodowej tożsamości. Odrodzona II Rzeczpospolita nie stanowiła w tej materii wyjątku, a prowadzona przez odrodzone państwo Polskie polityka budowlana w zakresie obiektów użyteczności publicznej w równym stopniu kładła nacisk na nowoczesność, co narodowy charakter nowych realizacji.

Wśród gmachów użyteczności publicznej szczególne miejsce zajmowały obiekty o funkcji kulturalnej. W ich przypadku treść (funkcja) spaja się w całość z formą, dzięki czemu wywierają szczególnie silny wpływ na odbiorców. Niniejszy artykuł stanowi próbę prześledzenia głównych nurtów i tendencji obecnych w architekturze gmachów muzealnych zaprojektowanych po roku 1918, w kontekście procesów tworzenia tożsamości niepodległego i nowoczesnego państwa polskiego.

Tożsamość wyrażona w architekturze

Architekturę II Rzeczypospolitej należy postrzegać jako złożone, wielowątkowe zjawisko, w którym zawierają się zarówno tendencje historyzujące i wernakularne, jak i radykalnie awangardowe. Michał Pszczółkowski na kartach książki *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918–1939. Forma i styl* przywołuje kilka stosunkowo powszechnych określeń dotyczących rodzimego budownictwa w 20-leciu międzywojennym, takich jak: „między tradycją a awangardą" czy „między historyzmem a funkcjonalizmem"[1]. Ewolucja głównych kierunków w architekturze odrodzonej Rzeczypospolitej została scharakteryzowana już w latach 60. XX w. przez Andrzeja K. Olszewskiego, który wyróżnił następujące po sobie okresy poszukiwań „nowej formy" w architekturze polskiej[2]. Równocześnie wyraźnie widoczne są związki pomiędzy poszczególnymi nurtami stylistycznymi, a przebiegającymi równolegle procesami polityczno-społecznymi. Popularność form tradycyjnych utożsamianych przeważnie ze stylem swojskim i dworkowym w architekturze sakralnej i mieszkaniowej[3], kończy się w połowie lat 20. XX wieku. Sytuacja polityczna jest wówczas stosunkowo stabilna, a granice Polski ukonstytuowane międzynarodowymi postanowieniami. Utrwalona zostaje wizja II Rzeczypospolitej jako spadkobierczyni historii i tradycji przedrozbiorowej, a jednocześnie zakwestionowana przewodnia rola społeczna ziemiaństwa, a w związku z tym związane z nią imaginarium[4]. Polska wykonuje zdecydowany zwrot w kierunku szeroko pojmowanej nowoczesności, a architektura ma podkreślać zarówno kluczową rolę państwa w procesie modernizacyjnym, jak i jego przynależność do zachodniego kręgu kulturowego.

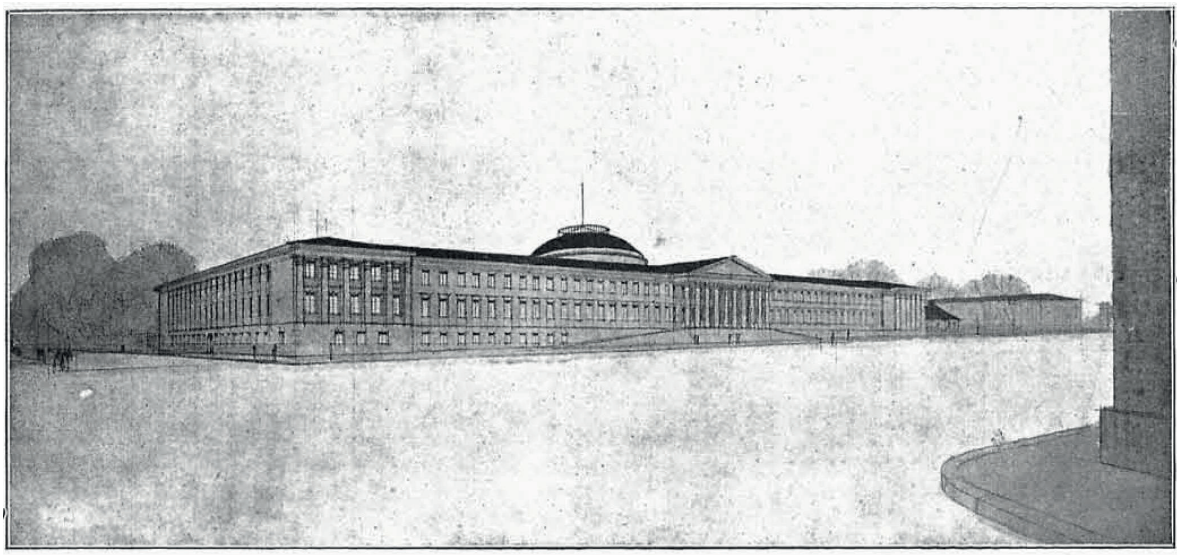
Niezwykle ważne w tym kontekście wydaje się pojęcie „nowoczesności". Jak chce Andrzej Szczerski, II Rzeczpospolita *postawiła na nowoczesny rozwój według zarówno znanych w Europie zaawansowanych metod, jak i własnych pomysłów, mając ambicje dołączenia do grona najbardziej rozwiniętych państw Starego Kontynentu*[5].

Jednak, jeśli za punkt wyjścia weźmiemy definicję Jurgena Habermasa, który „nowoczesność" określał jako kwestionowanie pewników zewnętrznych[6], wówczas możemy w ślad za Andrzejem Lederem[7] czy Adamem Leszczyńskim[8] rozważać, czy aby polska „modernity" nie była w istocie kostiumem, nałożonym na archaiczne struktury społeczne. Koncepcja ta znajduje odzwierciedlenie w historii rodzimej architektury. Zauważmy, że od początku drugiej dekady stulecia aż do roku 1939 działał w Polsce silny ruch awangardowy, którego aktywność nie znajduje jednak większego przełożenia na realizacje państwowe, o ważnej roli tożsamościowej. Tony Bennet na kartach *The Birth of the Museum, History, Theory and Politics* określił XIX-wieczne muzea, jako wyraz określonego porządku społecznego[9]. W Polsce po 1918 r. budowa nowej rzeczywistości spajała w jedność konserwatywne utrwalanie społecznego *status quo* oraz budowę nowej tożsamości i wizerunku niepodległej ojczyzny. Tym też można tłumaczyć stosunkowo niewielką reprezentację rewolucyjnie ukierunkowanej awangardy architektonicznej wśród ogółu obiektów kultury. Potwierdzają to słowa Mieczysława Tretera z 1928 r., który podsumowując rozwój sztuki w pierwszej dekadzie niepodległości, podkreślał potrzebę twórczości o lokalnej, narodowej specyfice. Jednocześnie odrzucał konstruktywistyczną abstrakcję, na rzecz realizmu[10], który w budownictwie oznaczał dialog z tradycją i historią.

Architektura i kultura w przestrzeni

Analiza budowli będących siedzibami instytucji kultury nie może ograniczać się do rozważań nad ich czystą funkcjonalnością lecz, zgodnie z koncepcją nakreśloną przez Umberto Eco[11], zwracać się ku semantyce dzieła architektury. Tym samym uwaga winna być skoncentrowana na dekonotowaniu jej jako znaku lub zbioru znaków. Semantyczna wartość reprezentacyjnych obiektów kultury zawarta jest we wszystkich ich warstwach: od wnętrz i detalu architektonicznego, poprzez ukształtowanie bryły, po lokalizację w kontekście urbanistycznym. Ten ostatni aspekt odgrywał niebagatelną rolę na przestrzeni stuleci, zarówno w starożytności, jak i XVIII- i XIX-wiecznej Europie, kiedy w ślad za planami Fryderyka II Wielkiego poszczególne państwa zaczęły tworzyć „forum kultury". Hans Sedlmayr postrzegał to zjawisko jako sakralizację świeckiego życia. Świątynie sztuki (teatry, a także muzea) miały zastąpić kościoły w ich tradycyjnej roli w strukturze miejskiej[12]. Voltaire postulował aby przywrócić gmachom kultury rolę pomników narodowych, jak miało to miejsce w czasach starożytnych[13]. Istotnie, już Witruwiusz umieścił teatry wśród obiektów normatywnych dla zespołów miejskich[14].

W XX w. punktem odniesienia były nie prywatne fundacje i kolekcje tworzone w oparciu o subiektywne upodobania jednostek lub wąskich, elitarnych grup, ale realizacje publiczne, nierzadko finansowane ze środków państwowych. Grzegorz Dziamski podkreślał, że *należy odrzucić fałszywą genealogię Juliusa von Schlossera wywodzącego nowoczesne muzea z późnorenesansowych Kunst- und Wunderkammern, XVI- i XVII-wiecznych gabinetów osobliwości*[15]. Zamiast tego, jako pierwowzór „czystej" koncepcji nowoczesnego muzeum, proponował zatem Altes Museum zaprojektowane w 1824 r. w Berlinie przez Karla Friedricha



1. Projekt Muzeum Narodowego w Warszawie, architekt Marian Nikodemowicz, 1924

1. Project of the National Museum in Warsaw, architect Marian Nikodemowicz, 1924

Schinkla[16]. Michel Foucault przeciwstawiał archaiczne instytucje, które *były wyrazem indywidualnego wyboru*, nowoczesnym muzeom i bibliotekom, które *są heterotopiami, w których czas nigdy nie przestaje się spiętrzać*[17].

II Rzeczpospolita korzystała już z całego zasobu doświadczeń innych państw europejskich wzbogacając go jednocześnie o indywidualny charakter i nowe cele stawiane sztuce oraz architekturze. *Niechaj ten panteon sztuki* (…) *będzie krzepiącym serca dokumentem wielkości nieśmiertelnego, wiekuiście twórczego ducha Polski*[18]. Słowa zapisane w akcie erekcyjnym Muzeum Narodowego w Warszawie nie pozostawiają wątpliwości – kultura była postrzegana przez władze II Rzeczypospolitej jako niezwykle istotny czynnik budujący tożsamość odrodzonego państwa. Niemalże od samego początku niepodległości planowano i realizowano gmachy teatrów i muzeów, a także powoływano do życia nowe placówki. Wystarczy wspomnieć, że w połowie lat 30. XX w. działało w Polsce 135 muzeów publicznych, z czego połowa została powołana do życia po roku 1918[19].

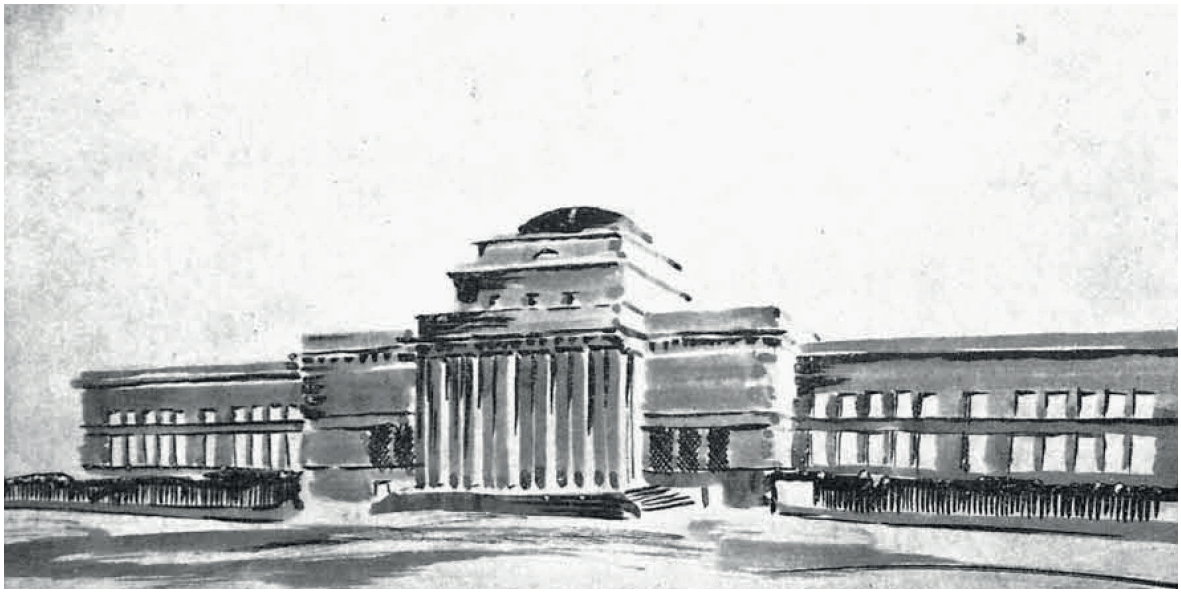
Jednocześnie politykę państwa w zakresie inwestycji na niwie kultury cechował swoisty brak spójności i konsekwencji. Pomimo świadomości ich znaczenia, nakłady na kulturę i sztukę stanowiły znikomy procent ogółu wydatków w budżecie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, i w 1930 r. wynosiły jego 1%[20]. Jak podkreśla Pszczółkowski, funkcjonowanie zdecydowanej większości inwestycji było zatem efektem rozmaitych inicjatyw społecznych czy publicznych zbiórek, które były jednak wspierane przez państwo lub samorządy[21].

Muzeum jako świątynia sztuki

Kulturotwórcza rola budownictwa gmachów publicznych po 1918 r. utrwalała obraz II RP jako spadkobierczyni Polski przedrozbiorowej. Stąd też pierwsze projekty i realizacje stanowią kontynuację paseistycznej stylistyki opartej na wzorcach klasycznych. Przykładem mogą być zarówno wywodzące się z 1. poł. lat 20. XX w. koncepcje nowych muzeów, jak i inne obiekty kultury, ze szczególnym uwzględnieniem teatrów. Jakkolwiek proces kształtowania ich architektury podlegał innym uwarunkowaniom niż będące przedmiotem niniejszych rozważań muzea, stanowiły one element jednej przestrzeni symbolicznej. Wydaje się zatem w pełni uzasadnione szkicowe nakreślenie szerszego spektrum, jakie stanowiły reprezentacyjne gmachy – siedziby instytucji kultury II Rzeczypospolitej.

Przykładem tradycyjnego układu funkcjonalnego oraz zachowawczej formy był teatr w Częstochowie, zrealizowany w latach 1928–1931 według projektu Józefa Krupy i Teodora Łapińskiego. Bryła, dla której inspiracje stanowił XIX-wieczny gmach Teatru Narodowego w Warszawie[22], prezentowała rozwiązana charakterystyczne dla akademickiego klasycyzmu, aczkolwiek poddane pewnej modernizacji. Podobne zabiegi zastosował wcześniej Czesław Przybylski w pochodzącej z 1923 r. niezrealizowanej koncepcji Teatru Miejskiego w Łodzi. Pomimo braku artykulacji porządkowej można z łatwością wyróżnić symetryczną kompozycję monumentalnych elewacji, a także zastosowanie wielu innych rozwiązań o klasycznej proweniencji[23]. Przybylski, który zaprojektował okazałą budowlę mieszczącą sale główną oraz kameralną teatru, pragnął oddziaływać na widza monumentalną skalą kubatur i ich klasycznymi proporcjami, a nie przepychem dekoracji[24]. Potwierdzała to także koncepcja wystroju wnętrz, daleka od przepychu XIX-wiecznych teatrów, gdzie poza efektownym *foyer* przewidziano skromne i surowe formy[25].

Wspomniane obiekty kontynuowały XIX-wieczną tradycję „obiektu kultury-pałacu" i „świątyni sztuki". Monumentalne formy związane były zarówno z przeświadczeniem o reprezentacyjnym charakterze form klasycznych, jak i ich przystawalności do ceremonialnej funkcji gmachów kultury. Maria Popczyk w ślad za Carol Duncan podkreśla, że muzea (a także inne gmachy kultury) przypominają miejsca rytualne nie tylko z powodów charakterystycznych odniesień architektonicznych, ale także, a może przede wszystkim, z racji, iż mają one również przeznaczenie rytualne[26].



2. Projekt Muzeum Narodowego w Warszawie, architekt Zdzisław Mączeński, 1924

2. Project of the National Museum in Warsaw, architect Zdzisław Mączeński, 1924

Przytoczoną ideę miał realizować także gmach Muzeum Narodowego w Warszawie. Wyłoniony w konkursie w 1924 r. i wyróżniony pierwszą nagrodą projekt autorstwa lwowskiego architekta Mariana Nikodemowicza stanowił kontynuację schinklowskich wzorców z wcześniejszego stulecia. Gmach na planie prostokąta został zorganizowany wokół dwóch wewnętrznych dziedzińców, pomiędzy którymi przewidziany został hol główny nakryty spłaszczoną kopułą. Bryłę gmachu zakomponowano w duchu klasycyzmu akademickiego, który – zgodnie z XIX-wiecznymi pryncypiami – wydawał się najbardziej stosowny dla obiektów użyteczności publicznej. Potwierdza to fakt, iż wszystkie wyróżnione prace prezentowały klasycyzujący kostium, a także słowa zasiadającego w sądzie konkursowym Aleksandra Ranieckiego, który na łamach „Architektury i Budownictwa" pisał, że *czoło zabudowy* (…) *winno tworzyć kompozycję architektoniczną o charakterze monumentalnym, jednolitym*[27]. Osiowa kompozycja fasady, z mocnym akcentem partii centralnej w postaci portyku wspartego na kolumnach, w kolosalnym porządku budowała obraz „świątyni" poświęconej sztuce i oprawę dla rytuału jej kontemplacji. Począwszy od elewacji, poprzez detale, aż po hierarchiczny układ przestrzenny wnętrz, architektura muzeum miała stanowić zarówno dekorację, jak i scenariusz[28]. Rezultaty konkursu wzbudziły kontrowersje. Zarzucano organizatorom błędne sformułowanie programu i ograniczenie inwencji architektów poprzez wskazanie form klasycznych, jako właściwych dla gmachu[29]. Ostatecznie koncepcja Nikodemowicza nie została zrealizowana, a w 1926 r. zorganizowano kolejny konkurs. Jego rezultaty były zgoła odmienne i zwiastowały przełom w nurcie tzw. architektury oficjalnej.

Z biegiem lat architektura dla kultury ulegała przeobrażeniom wraz z ewolucją wizerunku, jaki budowała odrodzona Rzeczpospolita. Jeszcze w latach 1925–1930 we Włocławku został wzniesiony gmach Muzeum Ziemi Kujawskiej, którego autor – Stefan Narębski sięgnął wprawdzie po formy historyczne, ale podporządkował je nowoczesnej kompozycji prostych brył. Nie trudno, śladem Pszczółkowskiego, odnaleźć w ostrołukowym portalu czy trójlistnie zamkniętych blendach *oryginalny przykład zastosowania odniesień gotyckich*[30], które poddano jednak daleko idącym uproszczeniom.

Przemiany dotyczyły zarówno formy i typologii gmachów muzealnych, jak i towarzyszącej im filozofii. Coraz częściej podnoszono kwestię projektowania nowych budynków z myślą o przyszłej ich rozbudowie. Takie postępowanie zalecał Zenon Przesmycki, który podkreślał, że rola muzeum wykraczać będzie daleko poza samą ekspozycję zbiorów, a *architekt powinien mieć na oku, że w przyszłości dane muzeum stać się musi nieodwołalnie całym kompleksem, konglomeratem budynków*[31]. Wymieniał ponadto wiele rodzajów pomieszczeń, które powinny znaleźć się w nowoprojektowanym gmachu, zastrzegając jednocześnie, że przyszłość z pewnością przyniesie rozwiązania, których on nie jest sobie w stanie wyobrazić.

Przesmycki postulował, aby architekturę nowych gmachów muzealnych cechowała powściągliwość i umiar. Zamiast stosowania obowiązującej w XIX w. dekoracyjności, podkreślał konieczność podporządkowania formy architektonicznej pełnionej funkcji wskazując, że powinna ona stanowić *dyskretne ramy* dla zbiorów[32]. W podobnym tonie wypowiadał się Mieczysław Treter[33].

Nowoczesność w służbie niepodległego państwa

Przełom w rozwoju rodzimej architektury nastąpił w końcu lat 20. i na początku 30. XX wieku. Zgodnie z ideą wyrażoną w przytoczonej wcześniej wypowiedzi Mieczysława Tretera, środowisko twórców i teoretyków poszukiwało stylistyki, która wyrażałaby ducha narodowego, a jednocześnie podkreślała nowoczesny charakter Rzeczypospolitej. Rolę taką miał spełnić klasycyzujący modernizm.

Architektura, która łączyła w sobie surową prostotę awangardy z monumentalizmem antyku nie tylko nadawała odpowiednią oprawę oficjalnym rytuałom, ale także realizowała ideę „Polski nad morzem Śródziemnym", niejako podkreślając jej przynależność do kultury łacińskiej. Pozbawiony narodowej przynależności awangardowy modernizm nie był w stanie spełnić tej roli. Świadczą o tym między innymi opinie samych projektantów.

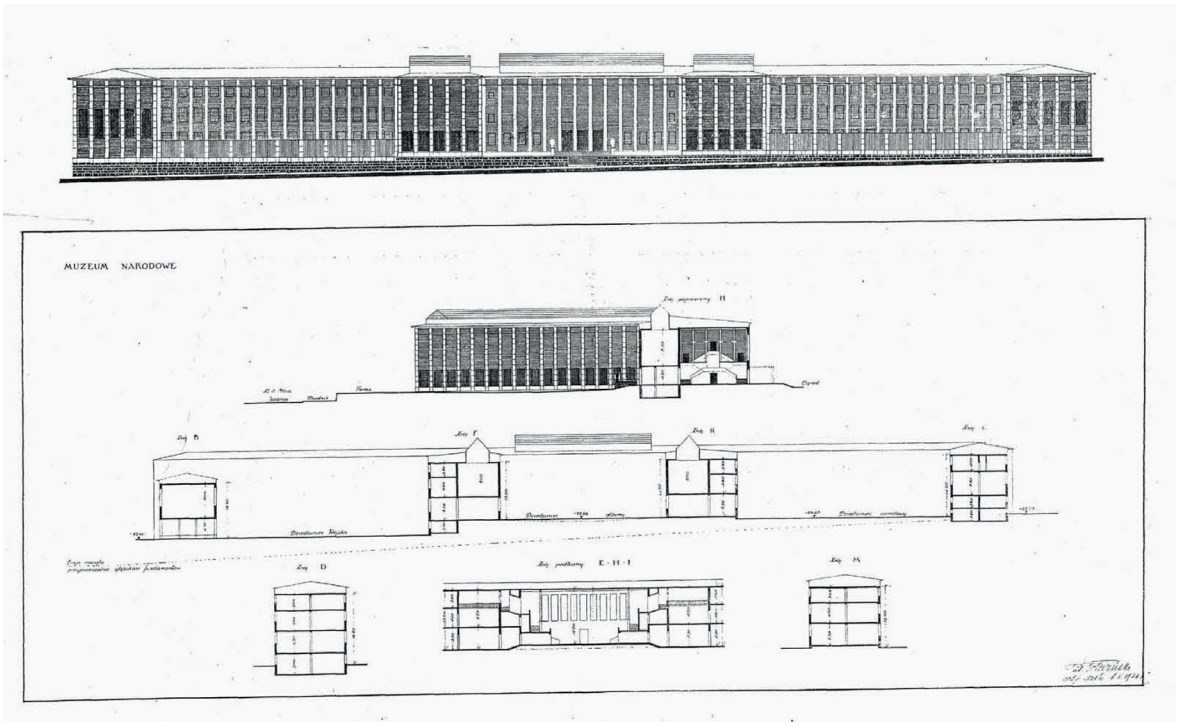
Środowisko architektów związanych z umiarkowanie konserwatywnym miesięcznikiem „Architektura i budownictwo" poszukiwało w formach gmachów publicznych wartości bliskich architekturze monumentalnej o klasycznej proweniencji. *U nas tradycję najchętniej się depce lub uważa za dowód demencji i wartości ujemnej* – pisano[34], w czytelny sposób wyprowadzając cios w kierunku modernistycznej awangardy. Redaktor Stanisław Woźnicki, omawiając rezultaty II konkursu na projekt Pałacu Sowietów w Moskwie, podkreślał, że *uszanowanie i głębokie zrozumienie nieprzemijającej wartości tradycji klasycznych, ujawnione przez industrializujące się na olbrzymią skalę państwo Sowietów, zasługuje na baczną uwagę*[35]. W takiej sytuacji nie dziwi monumentalny charakter gmachów Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, Muzeum Narodowego w Warszawie czy Krakowie.

Warszawskie Muzeum Narodowe, zaprojektowane przez Tadeusza Tołwińskiego, wzniesiono w latach 1927–1932 i 1935–1939. Korpus założony został na planie wydłużonego prostokąta, do którego przylegały 4 skrzydła tworząc otwarte dziedzińce. Sąd konkursowy chwalił *wyjątkową przejrzystość planu* oraz osiągniecie *największej użytecznej kwadratury lokali*[36]. Proste, funkcjonalne przestrzenie oświetlone światłem górnym (lub górno-bocznym) realizowały nowy program ekspozycji dzieł sztuki. Już w roku 1917 M. Treter zwracał uwagę na zasadność umieszczania i eksponowania dzieł sztuki w obiektach specjalnie do tego celu przeznaczonych. Podkreślał konieczność stosowania nowoczesnych rozwiązań technicznych, które nie tylko zapewnią komfort zwiedzającym, ale także będą bezpieczne dla zgromadzonych zbiorów[37]. Szczególną uwagę poświęcano również problematyce oświetlenia. Została ona dość szczegółowo opisana w 1. poł. lat 20. XX w. przez Juliusza Zborowskiego[38] i Juliana Leonarda[39], którzy postulowali oświetlenie górno-boczne, zamiast stosowanego dotychczas górnego i bocznego.

Pomimo pewnych niedostatków funkcjonalnych (komunikacja w obrębie wielopoziomowego układu wnętrz), Tołwiński z dumą podkreślał, że *pod względem zaopatrzenia technicznego i urządzeń specjalnych, gmach Muzeum Narodowego należy do najlepiej i najnowocześniej urządzonych muzeów*[40].

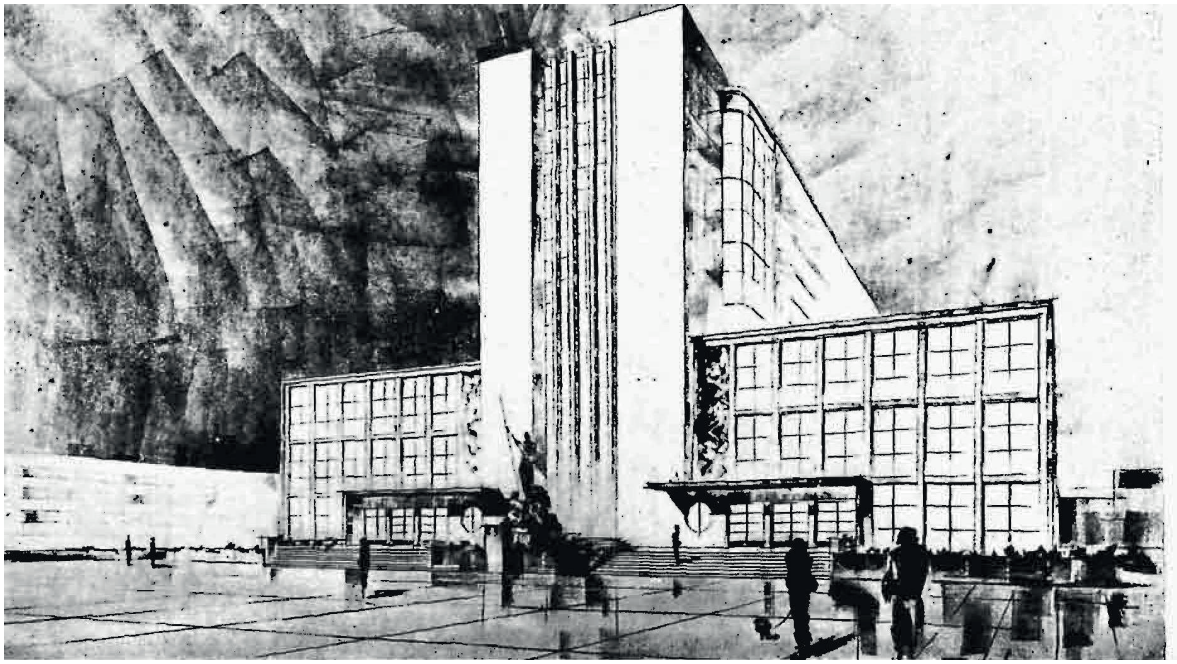
Jednocześnie proste bryły otrzymały oprawę nawiązującą do uproszczonego klasycyzmu. Decydowała o tym zarówno osiowość kompozycji, monumentalny charakter holu wejściowego poprzedzonego wspartym na filarach portykiem, a także regularny rytm prostych lizen, które tworzyły artykulację elewacji i stanowiły czytelne nawiązanie do antycznej kolumnady.

Podobne założenia, chociaż wyrażone innymi środkami, realizował gmach Muzeum Śląskiego w Katowicach. O jego budowie myślano już w 1924 r., a w roku 1927 ówczesny wojewoda śląski, Michał Grażyński, powierzył Tadeuszowi Dobrowolskiemu stanowisko kierownika Oddziału Sztuki i polecił, aby stworzył kolekcję mającą być zaczątkiem zbiorów późniejszego muzeum. Początkowo eksponaty prezentowane były na ostatniej kondygnacji siedziby Urzędu



3. Projekt Muzeum Narodowego w Warszawie – wskazany do realizacji, architekt Tadeusz Tołwiński, 1926

3. Project of the National Museum in Warsaw – chosen for realisation, architect Tadeusz Tołwiński, 1926



4. Gmach Muzeum Śląskiego, architekt Karol Schayer, 1936

4. Edifice of the Silesian Museum, architect Karol Schayer, 1936

Wojewódzkiego[41], ale nikt nie miał wątpliwości, że konieczna jest budowa nowoczesnego gmachu o funkcji muzealnej. W 1936 r. rozpoczęto wznoszenie budynku według projektu Karola Schayera. W jego modernistycznych formach odnaleźć można wiele historycznych konotacji. Z kształtów bryły muzeum *wyczytać można aluzję do form przypominających monument. Chodzi o ryzalit środkowy, przywodzący na pamięć kształt wieży, rezydencji suwerena, zarazem miejsca warownego, upamiętnienia i obrony*[42]. O ideowym znaczeniu muzeum Schayera dobitnie świadczy fakt, iż miało ono tworzyć, wraz z pobliskim gmachem Sejmu Śląskiego, *polskie forum imperialne z monumentalnym programem architektonicznym*[43].

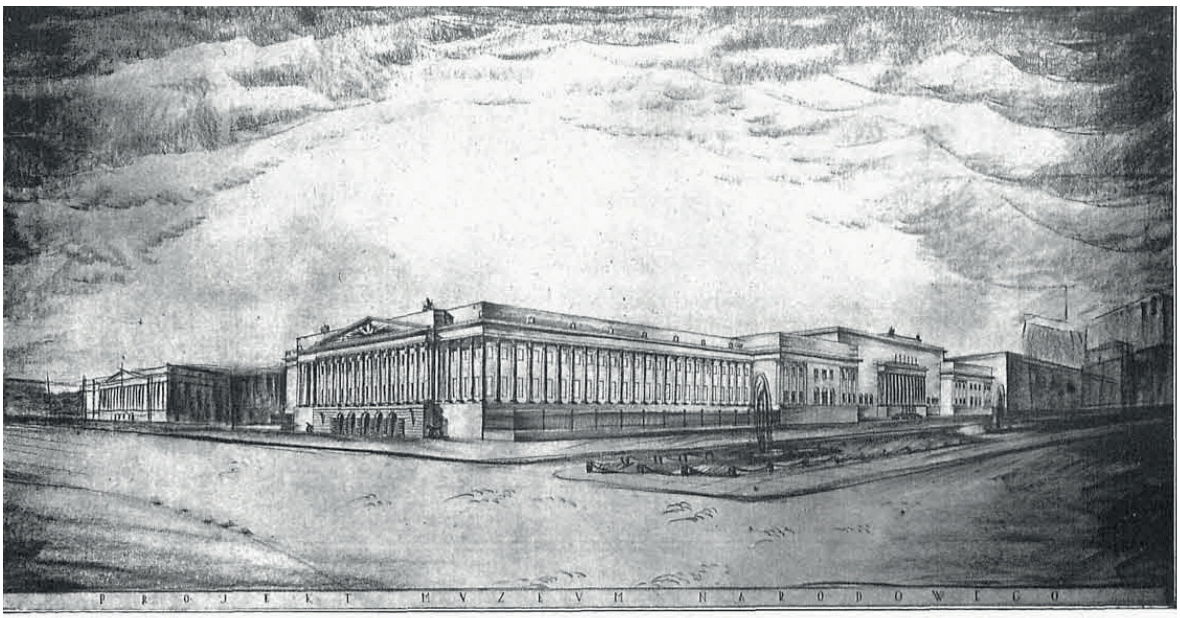
Wśród obiektów realizujących swą formą architektoniczną oficjalny program świadomego łączenia nowoczesności z duchem klasycyzmu, należy wymienić także Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu. Pierwszy z gmachów został zaprojektowany przez Czesława Boratyńskiego, Bolesława Schmidta i Edwarda Kreislera w 1934 roku. Łączył modernistyczną prostotę kubatur z monumentalizmem oraz, wywodzącą się jeszcze z XIX-wiecznej architektury muzealnej, dystrybucją przestrzenną opartą na układzie zorganizowanym wokół wewnętrznych dziedzińców[44].

Muzeum Ziemi Pomorskiej miało stanowić nie tylko pomnik polskiej kultury, ale także hołd złożony postaci Józefa Piłsudskiego. Na ogłoszony w 1935 r. konkurs wpłynęło ponad 30 prac, spośród których do realizacji wskazano koncepcję Franciszka Krzywdy-Polkowskiego[45]. Budowę rozpoczęto w 1937 roku. Towarzyszyła jej publiczna zbiórka funduszy oraz szeroko zakrojona kampania propagandowa, której celem było zwiększenie społecznej świadomości znaczenia obiektu dla regionu. Działania te prowadził, pełniący rolę koordynatora procesu inwestycyjnego, Komitet Wykonawczy Budowy Muzeum Ziemi Pomorskiej[46]. Sam gmach, który dziś pełni funkcję siedziby Uniwersytetu, został ukształtowany w sposób „czysto modernistyczny", przy czym w partii centralnej główne wejście zaakcentowano uproszczonym portykiem wgłębnym, będącym dalekim echem architektury klasycznej.

Awangarda i tożsamość

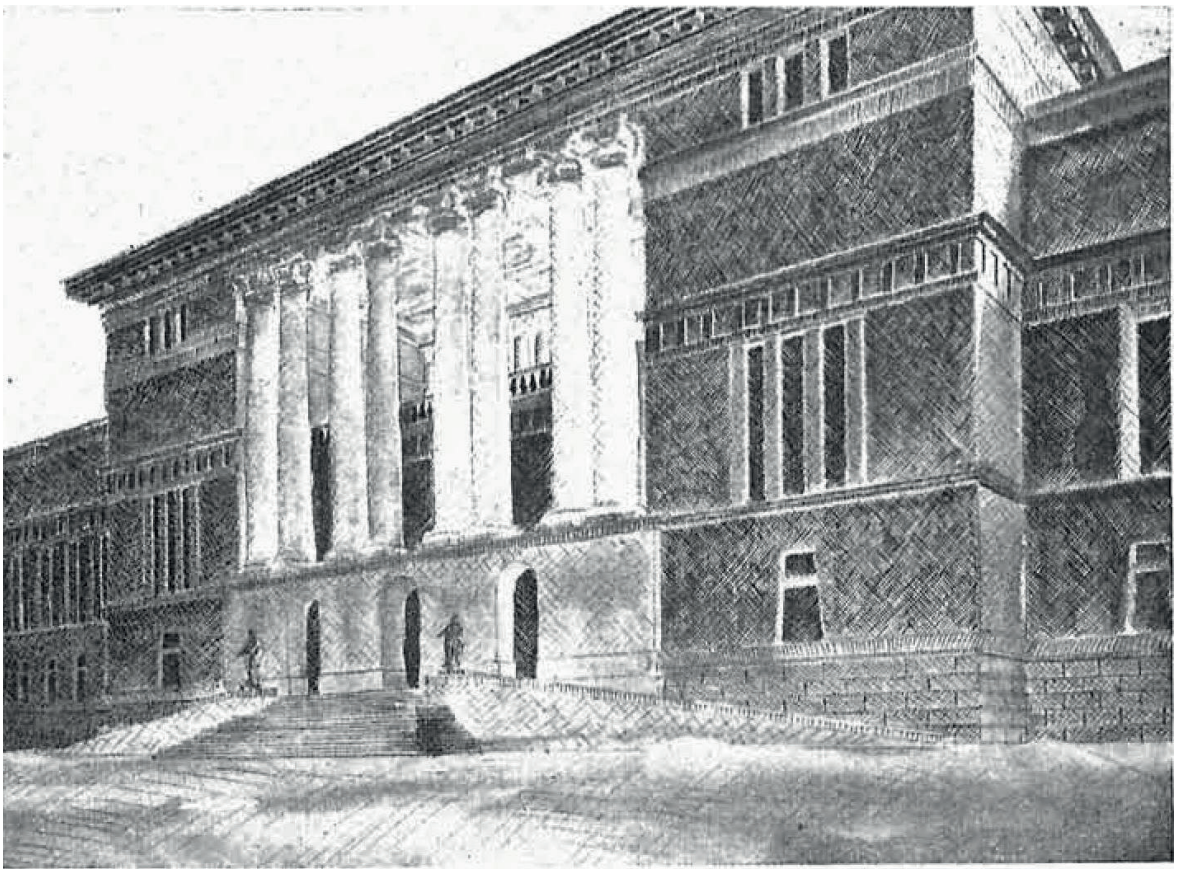
Jak już wspomniano, udział architektury awangardowej w tworzeniu oficjalnej architektonicznej przestrzeni symbolicznej II Rzeczypospolitej był znikomy. Nie oznacza to bynajmniej, iż funkcjonalistyczne obiekty kultury nie powstawały. W 1924 r. Jarosław Girin zaprojektował Dom Ludowy w Białymstoku, który w czasie realizacji przekształcono w teatr miejski. Proste formy kameralnej architektury wywodzą się z założeń ruchu nowoczesnego, ale jednocześnie trudno mówić o obiekcie jako *ikonie architektury okresu funkcjonalizmu*[47]. W podobny sposób oceniać należy gmach teatru im. Stanisława Moniuszki w Stanisławowie, zaprojektowany w 1929 r. przez Stanisława Trelę. Jego proste, geometryczne formy, zaokrąglony narożnik oraz skłonność architekta do operowania dużymi, pozbawionymi artykulacji płaszczyznami, przywodzą na myśl realizacje z kręgu włoskiego racjonalizmu.

Rozważając wpływ awangardy na architekturę obiektów kultury w II Rzeczypospolitej nie sposób pominąć niezrealizowanej koncepcji „teatru symultanicznego" stworzonej przez Helenę i Szymona Syrkusów oraz Andrzeja Pronaszkę. Zaprezentowany w 1927 r. w Nowym Jorku projekt przełamywał dotychczasową tradycję kształtowania wnętrz teatralnych i, dzięki niezwykle rozbudowanemu aparatowi scenicznemu, miał umożliwiać realizację postulatu jednoczesności spektaklu[48]. Jednak niezależnie od nowatorskiego charakteru koncepcji, awangarda – poprzez



5. Projekt Muzeum Narodowego w Warszawie, architekci Jadwiga Dobrzyńska, Stefan Sienicki, Bolesław Żurkowski, 1924

5. Project of the National Museum in Warsaw, architects Jadwiga Dobrzyńska, Stefan Sienicki, Bolesław Żurkowski, 1924



6. Projekt Muzeum Narodowego w Warszawie, architekci Maksymilian Goldberg i Hipolit Rutkowski, 1924

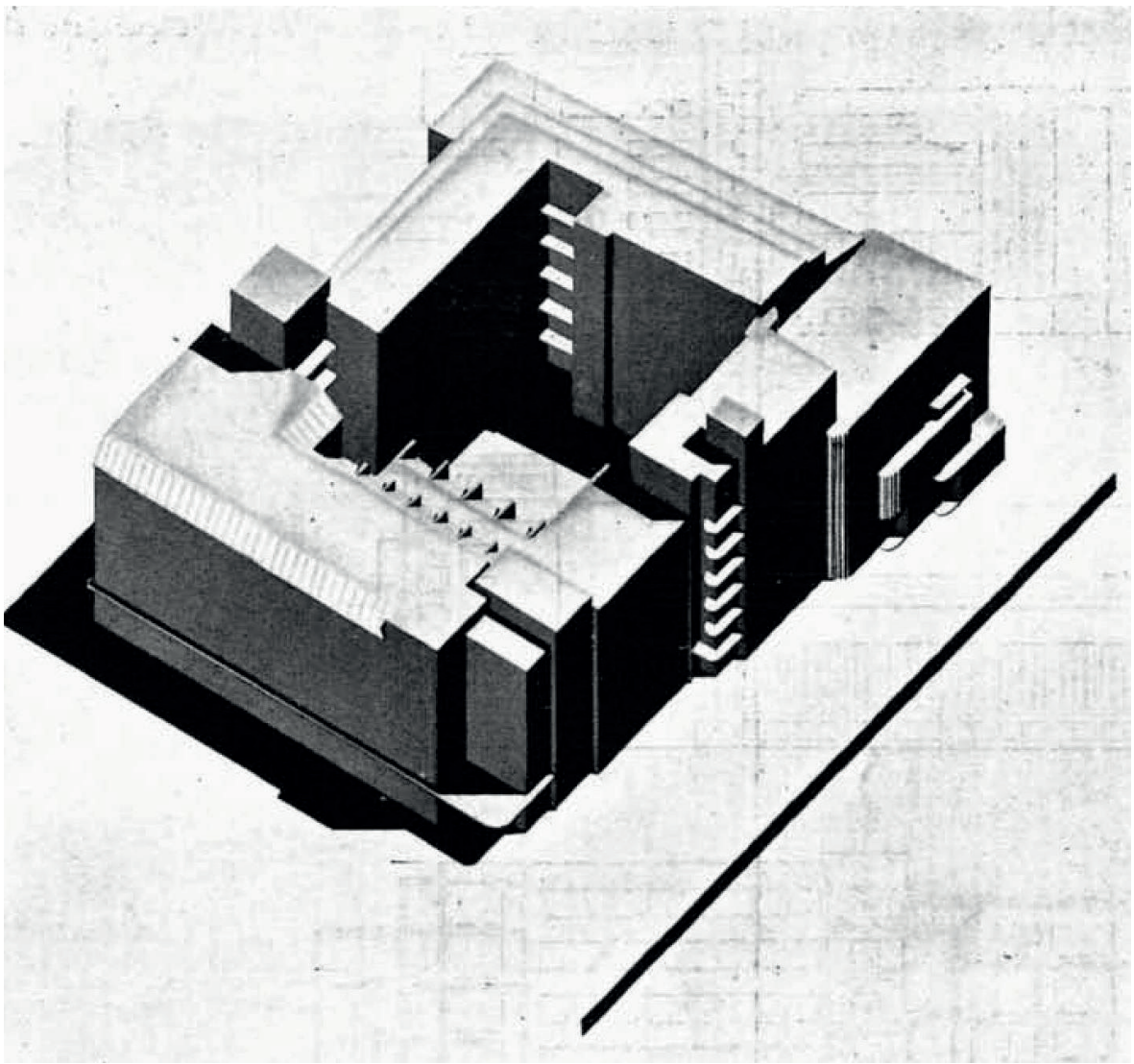
6. Project of the National Museum in Warsaw, architects Maksymilian Goldberg and Hipolit Rutkowski, 1924

architekturę obiektów kultury – nie włączyła się w pełni w nurt budowy tożsamości niepodległej Polski.

Spośród omawianych projektów i realizacji gmachów muzealnych trudno znaleźć takie, które jednoznacznie można przypisać do nurtu modernistycznej awangardy. Znamiennym wydaje się fakt, że nawet projektanci, których twórczość łączona jest z nurtem funkcjonalizmu, starali się nadać gmachom kultury klasyczny, monumentalny charakter. Projekt gmachu warszawskiego Muzeum Narodowego opracowany przez Jadwigę Dobrzyńską (wspólnie z Bolesławem Żurkowskim i Stefanem Sienickim) zamiast modernistycznej prostoty, charakterystycznej dla późniejszej twórczości architektki, prezentuje rozwiązania bliskie akademickiemu klasycyzmowi. Podobnie ocenić należy koncepcję autorstwa Maksymiliana Goldberga i Hipolita Rutkowskiego. Na tle wielu podobnych przypadków wyróżniał się projekt Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie autorstwa Czesława Przybylskiego. Wielofunkcyjny obiekt (obok sal wystawienniczych przewidziano m.in. bibliotekę i szkołę) został zaplanowany wokół wewnętrznego atrium[49]. Rozwiązania wnętrz i samej bryły zostały zróżnicowane zależnie od przeznaczenia danej partii gmachu, który otrzymał efektowną oprawę utrzymaną w charakterystycznej dla twórczości Przybylskiego stylistyce awangardowego modernizmu z elementami art-deco.

***

Nowe projekty architektoniczne i ich realizacja w obszarze obiektów użyteczności publicznej miały ogromne znaczenie dla budowy wizerunku II Rzeczypospolitej oraz tworzenia postaw wspólnotowych i tożsamościowych. Podkreśla to



7. Projekt Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, architekt Czesław Przybylski, 1930

7. Project of the Museum of Crafts and Applied Arts in Warsaw, architect Czesław Przybylski, 1930

(Fot. 1, 2, 5, 6 – w: „Architektura i budownictwo" 1925, nr 1; 3 – w: „Architektura i budownictwo" 1926, nr 9; 4 – w: „Architektura i budownictwo" 1936, nr 2; 7 – w: „Architektura i budownictwo" 1930, nr 7)

przedstawiona ewolucja architektury muzealnej, której początki sięgają projektów o XIX-wiecznej proweniencji, naśladujących rozwiązania wypracowane na zachodzie Europy. Z czasem zostały one zastąpione przez koncepcje takie, jak Muzeum Narodowe w Warszawie czy Muzeum Śląskie, których nowatorski charakter niczym nie ustępował czołowym realizacjom swoich czasów. Jednocześnie architekci poszukiwali własnej odpowiedzi na pytanie o „nową formę" w architekturze, nie podążając za gotowymi schematami lecz dążąc do wyrażenia w kamieniu i betonie zarówno ducha czasów, jak i tożsamości narodu oraz niepodległej Rzeczypospolitej.

Streszczenie: *Niechaj ten partenon sztuki* (…) *będzie krzepiącym serca dokumentem wielkości nieśmiertelnego, wiekuiście twórczego ducha Polski*. Słowa zapisane w akcie erekcyjnym Muzeum Narodowego w Warszawie nie pozostawiają wątpliwości – kultura była postrzegana przez władze II Rzeczypospolitej (1918–1945) jako niezwykle istotny czynnik budujący tożsamość odrodzonego państwa. Niemalże od samego początku niepodległości planowano i realizowano budowę gmachów teatrów i muzeów, a także organizowano nowe placówki. Wystarczy wspomnieć, że w połowie lat 30. XX w. działało w Polsce 135 muzeów publicznych, z czego połowa została powołana do życia po roku 1918.

Kulturotwórcza rola budownictwa gmachów publicznych kolejno utrwalała obraz II Rzeczypospolitej jako spadkobierczyni Polski przedrozbiorowej, a następnie – państwa nowoczesnego, o ambicjach sięgających przywództwa w regionie. Pierwsze projekty i realizacje stanowią bezpośrednią kontynuację stylistyki przełomu XIX i XX wieku. Zaprojektowany w 1924 r. teatr narodowy w Warszawie i miejski w Łodzi (niezrealizowany) Czesława Przybylskiego posiadały uproszczone formy klasyczne. Podobnie pierwsze projekty Muzeum Narodowego w Warszawie (Marian Nikodemowicz, 1924) czy Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu (Czesław Przybylski, 1926), które kontynuowały XIX-wieczną tradycję „muzeum-pałacu" i „muzeum-świątyni sztuki".

Przełom nastąpił w końcu lat 20. i na początku 30., kiedy powstawały projekty stanowiące wyraz poszukiwania własnej recepcji nowoczesności połączonej z wyrazem tożsamości narodowej. Architekci siedzib Muzeum Śląskiego (Karol Schayer) czy Muzeum Narodowego w Warszawie (Tadeusz Tołwiński) poszukiwali drogi twórczej łączącej nowoczesność i „państwotwórczy" charakter gmachów.

Słowa kluczowe: architektura gmachów muzeów, awangarda, modernizm, klasycyzm, tożsamość narodowa, styl narodowy.

Przypisy

1 M. Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej. Forma i styl*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2014, s. 83.

2 A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925: teoria i praktyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967, s. 29 i n.

3 *Ibidem*, s. 64-66.

4 T.S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, PWN, Warszawa 1996, s. 243 i n.; A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze…*, s. 115 i n.

5 A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Studio wydawnicze DodoEditor, Kraków 2015, s. 12.

6 J. Sowa, *Zmagania z nowoczesną formą*, „Rzut" 2016, nr 1, s. 11.

7 Por. A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

8 Por. A. Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943-1980*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

9 M. Popczyk, *Muzeum sztuki jako heterotopia*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Muzeum Śląskie, Katowice 2006 s. 329-331.

10 A. Szczerski, *Cztery nowoczesności* ..., s. 51-52.

11 B. Grzegorczyk, *Korelacje usytuowania budowli teatralnej i miasta w kontekście semantycznym*, w: *Siedziby teatrów, teatrzyków, oper, filharmonii- historia i architektura*, D. Bręczewska-Kulesza, A. Wysocka (red.), Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008, s. 13.

12 M. Bryl, *Hans Sedlmayr – muzeum jako symptom „epoki bez boga"*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), TAiWPN „Universitas", Kraków 2005, s. 59-90.

13 B. Grzegorczyk, *Korelacje usytuowania budowli…*, s. 15.

14 *Ibidem*.

15 G. Dziamski, *Muzeum a dyskurs nowoczesności*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru …*, s. 28.

16 Ślady genezy współczesnego muzeum w Luwrze czy British Museum, które są znacznie bliższe nowoczesnej idei muzeum, wydają się autorowi zbyt mocno obciążone pozaartystycznymi konotacjami (odpowiednio: polityczno-rewolucyjnymi i imperialno-kolonialnymi).

17 M. Foucault, *Inne przestrzenie*, w: *Coś, które nadchodzi. Architektura XXI wieku*, B. Świątkowska (red.), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 131.

18 M. Pabich, *Polska architektura muzealna w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, J. Olenderek (red.), Dom Wydawniczy ARS, Warszawa 1997, s. 190.

19 *Ibidem*, s. 193.

20 Było to zaledwie 0,0016% budżetu państwa; B. Mansfeld, *Muzea w odrodzonej Rzeczypospolitej (1918-1919)*, „Spotkania z Zabytkami" 2001, nr 8, s. 2.

21 M. Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918-1939. Funkcja*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2015, s. 136-137.

22 *Ibidem*, s. 187.

23 M. Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej …. Forma i styl…*, s. 153.

[24] R. Pakuła, *Działalność architektoniczna Czesława Przybylskiego w Łodzi. Niezrealizowane projekty Teatru Miejskiego i Gmachu Reprezentacyjnego*, w: *Sztuka Polski Środkowej, Studia V*, P. Gryglewski, E. Kubiak, K. Stefański (red.), Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2011, s. 149.

[25] *Ibidem*, s. 153.

[26] M. Popczyk, *Muzeum sztuki jako heterotopia …*, s. 283.

[27] A. Raniecki, *Konkurs na Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1925, nr 1, s. 28.

[28] C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum sztuki. Antologia …*, s. 279-298.

[29] P. Kibort, *Na Skarpie. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie 1919-1938*, w: *Marzenie i rzeczywistość. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016, s. 55.

[30] M. Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej …. Forma i styl*, ..., s. 162.

[31] Z. Przesmycki (Miriam), *Pro arte. Uwagi o kulturze i sztuce. Nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura. Sztuki plastyczne. Miejskie Muzeum Sztuki*, Nakł. Tow. Akc. S. Orgelbranda Synów - E. Wende i Spółka, Warszawa 1914, s. 597.

[32] *Ibidem*, s. 548.

[33] M. Treter, *Muzea współczesne. Studjum muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, „Muzeum Polskie poświęcone dziejom i zabytkom sztuki i kultury" 1917, z. 1, s. 29-31.

[34] S. Woźnicki, *II Konkurs na Pałac Sowietów w Moskwie*, „Architektura i Budownictwo"1932, nr 5, reprint: 2006, nr 1, s. 60.

[35] *Ibidem*.

[36] M. Lalewicz *Konkurs ograniczony na projekt gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1926, nr 9, s. 3.

[37] M. Treter, *Muzea współczesne. Studjum…*, s. 30-31.

[38] J. Zborowski, *Problem światła w muzeach*, „Przemysł-Rzemiosło-Sztuka" 1923, nr 1-2, s. 34-43.

[39] J. Leonard, *Korzystne oświetlenie galeryj obrazów i muzeów*, „Architekt" 1924, nr 4, s. 43-48.

[40] T. Tołwiński, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1938, nr 9, s. 283.

[41] A. Syska, T. Kiełkowski, *Styl gotycki wyklucza się. Międzywojenna architektura w województwie śląskim*, Katowice 2015, s. 131.

[42] E. Chojecka, *Treści ideowe Muzeum Śląskiego w Katowicach*, w: *Ziemia Śląska*, L. Szaraniec (red.), Katowice 1988, s. 37.

[43] M. Wiśniewski, *Budowanie dominacji. Sny o potędze międzywojennej Polski*, „Autoportret" 2008, nr 1, s. 34.

[44] M. Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej …. Funkcja …*, s. 141.

[45] Franciszek Krzywda-Polkowski był znany w Toruniu jako autor planu regulacyjnego miasta (1929) oraz projektu gmachu Urzędu Województwa Pomorskiego (1925); M. Pszczółkowski, *Toruńska architektura XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 123.

[46] *Ibidem*.

[47] A. Tokajuk, *Ikony architektury przedwojennego modernizmu w Białymstoku*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych" 2008, nr 4B, s. 270.

[48] I. Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Arkady, Warszawa 1968, s. 133-134.

[49] *Konkurs na projekt gmachu Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1930, nr 7, s. 241.

Bibliografia

Bryl M., *Hans Sedlmayr – muzeum jako symptom „epoki bez boga"*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), TAiWPN „Universitas", Kraków 2005.

Chojecka E., *Treści ideowe Muzeum Śląskiego w Katowicach*, w: *Ziemia Śląska*, L. Szaraniec (red.), Katowice 1988.

Duncan C., *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), TAiWPN „Universitas", Kraków 2005.

Dziamski G., *Muzeum a dyskurs nowoczesności*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

Foucault M., *Inne przestrzenie*, w: *Coś, które nadchodzi. Architektura XXI wieku*, B. Świątkowska (red.), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

Grzegorczyk B., *Korelacje usytuowania budowli teatralnej i miasta w kontekście semantycznym*, w: *Siedziby teatrów, teatrzyków, oper, filharmonii- historia i architektura*, D. Bręczewska-Kulesza, A. Wysocka (red.), Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008.

Jaroszewski T.S., *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, PWN, Warszawa 1996.

Kibort P., *Na Skarpie. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie 1919-1938*, w: *Marzenie i rzeczywistość. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016.

Konkurs na projekt gmachu Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, „Architektura i Budownictwo" 1930, nr 7.

Lalewicz M., *Konkurs ograniczony na projekt gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1926, nr 9.

Leder A., *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Leonard J., *Korzystne oświetlenie galeryj obrazów i muzeów*, „Architekt" 1924, nr 4.

Leszczyński A., *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943-1980*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Mansfeld B., *Muzea w odrodzonej Rzeczypospolitej (1918-1919*), „Spotkania z Zabytkami" 2001, nr 8.

Olszewski A.K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925: teoria i praktyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967.

Pabich M., *Polska architektura muzealna w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, J. Olenderek (red.), Dom Wydawniczy ARS, Warszawa 1997.

Pakuła R., *Działalność architektoniczna Czesława Przybylskiego w Łodzi. Niezrealizowane projekty Teatru Miejskiego i Gmachu Reprezentacyjnego*, w: *Sztuka Polski Środkowej, Studia V*, P. Gryglewski, E. Kubiak, K. Stefański (red.), Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2011.

Popczyk M., *Muzeum sztuki jako heterotopia*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

Przesmycki Z. (Miriam), *Pro arte. Uwagi o kulturze i sztuce. Nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura. Sztuki plastyczne. Miejskie Muzeum Sztuki*, Nakł. Tow. Akc. S. Orgelbranda Synów - E. Wende i Spółka, Warszawa 1914.

Pszczółkowski M., *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej. Forma i styl*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2014.

Pszczółkowski M., *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918-1939. Funkcja*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2015.
Pszczółkowski M., *Toruńska architektura XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
Raniecki A., *Konkurs na Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo" 1925, nr 1.
Sowa J., *Zmagania z nowoczesną formą*, „Rzut" 2016, nr 1.
Syska A., Kiełkowski T., *Styl gotycki wyklucza się. Międzywojenna architektura w województwie śląskim*, Katowice 2015.
Szczerski A., *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Studio wydawnicze DodoEditor, Kraków 2015.
Tokajuk A., *Ikony architektury przedwojennego modernizmu w Białymstoku*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych" 2008, nr 4B.
Tołwiński T., *Muzeum Narodowe w Warszawie,* „Architektura i Budownictwo" 1938, nr 9.
Treter M., *Muzea współczesne. Studjum muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, „Muzeum Polskie poświęcone dziejom i zabytkom sztuki i kultury" 1917, z. 1.
Wisłocka I., *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1968.
Wiśniewski M., *Budowanie dominacji. Sny o potędze międzywojennej Polski*, „Autoportret" 2008, nr 1.
Woźnicki S., *II Konkurs na Pałac Sowietów w Moskwie*, „Architektura i Budownictwo"1932, nr 5, reprint: 2006, nr 1.
Zborowski J., *Problem światła w muzeach*, „Przemysł-Rzemiosło-Sztuka" 1923, nr 1-2.

dr inż. arch. Błażej Ciarkowski
Absolwent architektury na PŁ i historii sztuki na UŁ; (od 2012) tytuł doktora nauk technicznych w specjalności architektura i urbanistyka, adiunkt w Katedrze HS UŁ, (od 2017) adiunkt w IAiU PŁ; autor książek m.in. *Konserwacja i kreacja architektury. Jan Tajchman i jego działalność*, *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, *Odcienie szarości. Architekci i polityka w PRL-u* oraz licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych; zainteresowania badawcze koncentruje na powojennej architekturze polskiej i światowej, jej związkach z polityką, a także konserwacji i ochronie dziedzictwa ruchu modernistycznego; e-mail: b.ciarkowski@gmail.com

Word count: 3 522; **Tables:** -; **Figures:** 7; **References:** 49
Received: 05.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2304
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Ciarkowski B.; DOKUMENT TWÓRCZEGO DUCHA. ARCHITEKTURA GMACHÓW MUZEALNYCH W NIEPODLEGŁEJ RZECZYPOSPOLITEJ. Muz., 2018(59): 146-156
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 2-8
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 01.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI:10.5604/01.3001.0010.8813

ŹRÓDŁA NASZEGO DZIŚ. MODERNIZACJA I MUZEALIZACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WARSZAWY W CZASACH MIĘDZYWOJNIA

THE ORIGINS OF OUR "HERE AND NOW". MODERNISATION AND MUSEOLOGISATION OF THE WARSAW URBAN SPACE DURING THE INTERWAR PERIOD

Piotr Majewski
Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Abstract: The article contains both description and analysis of the processes which had been creating the urban space of Warsaw during the Interwar period (1918–1939). On the one hand, they include what is regarded as examples and symbols of modernisation (avant-garde architecture, urban planning, as well as a "state-building" monumentalism), on the other – being developed at the same time, and described as today's terminology allows – the processes of "musealisation" (reconstruction as a conservation method, restoration of a historic urban ambiance of the town). The article also points to the continuity of both the processes in question and the ideas that constitute them, always present at times of an intense search for collective identity and spatial forms in which it is manifested (e.g. at time of the post-war reconstruction in the years 1945–1956, as well as at the turn of the 19th and the 20th centuries).

Keywords: modernisation, museologisation, architecture, urban planning, historic monuments.

Zabytki i historia

Poglądy na konserwację i restaurację budynków oraz rewaloryzację zespołów uznawanych za zabytkowe ulegały w XIX i XX w. istotnym przekształceniom. W 1. poł. XIX stulecia wykonano we Francji wiele prac w duchu jedności stylowej, konstruując zarazem nowoczesne pojęcie zabytku. Najwybitniejszy z grona ówczesnych restauratorów, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, w duchu poszukiwania architektonicznego optimum restaurował kościół w Vézelay, prowadził prace w zespole miejskim w Carcassonne, w zamku w Pierrefonds, nadzorował restaurację kaplicy Sainte-Chapelle oraz kościoła Notre Dame w Paryżu, zmieniając krajobraz Francji a zarazem wyobrażenie Francuzów o jej średniowiecznej przeszłości. Dzięki autorytetowi, wynikającemu tak z praktyki, jak i opublikowanych rozważań teoretycznych, zachęcił do przeprowadzania podobnych co do intencji, acz nie zawsze co do jakości wykonawstwa, restauracji. Viollet-le-Duc uznawał zasadność restaurowania budynku we właściwym – z perspektywy restauratora – stylu, zalecał jednak wnikliwe zbadanie go przed przystąpieniem do robót i elastyczność przy ich ukierunkowaniu. Wiedzy o architekturze średniowiecznej przydawał te same właściwości, co normom nauk przyrodniczych, traktując dedukcje przeszłych form architektonicznych niczym wnioski wyprowadzane z paleontologii, przywołując dorobek Georgesa Cuviera, zoologa i paleontologa słynącego z rekonstrukcji zwierząt kopalnych dokonywanych z drobnych ich fragmentów, przeprowadzanych na podstawie zakładanej korelacji narządów. Viollet-le-Duc widział w sobie Cuviera, który wskrzesza formy architektoniczne dawnych epok. Wyrażał przekonanie, że *konserwować zabytek nie znaczy zachować go, naprawić czy przerobić, znaczy to* ***przywrócić go do stanu integralności, w jakim być może nigdy się nie znajdował***[1] [to i dalsze wyróżnienia pochodzą od autora].

Praktyki restauratorskie, zwłaszcza w wydaniu naśladowców Viollet-le-Duca, stały się przedmiotem krytyki. Zapoczątkował ją w 1848 r. John Ruskin, który uważał, że podobnie jak niemożliwym jest wskrzeszanie zmarłych (doświadczenie religijne, Ruskinowi nieobce, wskazuje jednak, iż wiara w wyjątki od tej reguły nie jest niemożliwa…), tak niemożliwe jest restaurowanie tego, *co było wielkością i pięknem w architekturze*, a tym samym restauracja oznacza *zniszczenie najradykalniejsze, jakie znieść budowla może* (*The seven lamps of architecture*). W 2. poł. XIX w. nikt bodaj w żadnym kraju europejskim nie wywarł podobnego wpływu na wyobraźnię własnego narodu. Dla Ruskina na miano artysty zasługiwał ten, kto potrafił wyrazić w materii ślady boskiej obecności, zmaterializowane w dobrach natury. Doktryna Ruskina, zdystansowana wobec wszelkich form podtrzymywania dawnej architektury, wykluczała tym samym akty ludzkiej pychy i uzurpacji, jakimi byłoby sięganie po coś, co jest przynależne Stwórcy[2].

Istotę zabytkowości w sposób fundamentalny, po dziś dzień stanowiący punkt odniesienia w debatach o wartości dziedzictwa, sformułował w 1903 r. austriacki historyk sztuki Alois Riegl. Według niego najważniejsza w zabytku jest *wartość dawności* (oryg. niem. *der Alterswert*), konstytuująca przyczynę uznania danego obiektu za zabytek. Wychodząc z tych założeń, współpracownik Riegla w C.K. Centralnej Komisji do Badania oraz Opieki nad Sztuką i Zabytkami, czeski historyk sztuki Max Dvořák twierdził, iż *odnowiona relikwia nie jest już relikwią*. Obaj uczeni stali na stanowisku konieczności obrony zabytków przed zakusami rekonstruktorskimi, traktując je jako rodzaj fałszerstwa źródła historycznego, dlatego też poddali krytyce forsowany przez polskie środowiska artystyczne program restauracji zamku na Wawelu[3]. Riegl dostrzegał również zmiany w rozumieniu pojęcia zabytek, którym – wraz z rozwojem pojęcia i realnego bytu narodu – stawały się dzieła ludzkie przede wszystkim ze względu na ich wartość historyczną, aksjologiczną a nie tylko artystyczną, estetyczną. W kwestii *Alterswert* zabrał też głos pruski (co nie jest bez znaczenia, gdyż nieobce mu było nacjonalistyczne instrumentalizowanie wartości dziedzictwa) badacz i inwentaryzator Georg Dehio, który wzywał aby *konserwować, a nie restaurować*[4].

Zainspirowani tymi rozważaniami byli również polscy konserwatorzy, zwłaszcza ci, mieszkający w cieniu wawelskiego wzgórza. W 1901 r. w Krakowie Ludwik Puszet głosił, że *restauracja powinna być jedynie konserwatorska, żadnej stylowości nie* [należy] *wprowadzać, a w tym, co dodaje* [ona] *nowego,* [winna] *być szczerze modernistyczna*. Także Józef Muczkowski popularyzował zasadę zachowywania zabytków w zastanym przez daną generację kształcie i domagał się *nieprzywracania* ich do wyobrażonego pierwotnego stanu. Na zjeździe Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w 1909 r. w Warszawie przyjęto uchwałę preferującą konserwację, dopuszczającą zarazem ograniczone, naukowo uzasadnione restauracje[5].

Praktyka odbiegała jednak od deklaracji, szczególnie wówczas, gdy w wyniku nagłego kataklizmu następowało zniszczenie cennej dla danej zbiorowości, historycznej substancji. Kiedy w 1902 r. w Wenecji runęła dzwonnica św. Marka, podjęto decyzję o jej odbudowie w formach historycznych. Dokonano precyzyjnej rekonstrukcji według pierwowzoru – z zachowaniem typu i kolorystyki cegieł – uznano bowiem, że krajobraz miejski nie pozostanie takim samym bez jednego z głównych przestrzennych akcentów. Epizod ten stał się szczególnie ważny z perspektywy zniszczeń, które spowodowała wojna światowa, o której wówczas nie wiedziano, że była pierwszą[6].

Wielka wojna

Zniszczenie w czasie I wojny światowej nie tylko poszczególnych budynków, jak katedra w Reims, lecz także całych historycznych miast, jak Arras, Louvain, Ypres postawiło pod znakiem zapytania zasadę ograniczonej konserwacji, na rzecz restauracji i restytucji. Wojna trwale weryfikowała formułowane w warunkach pokojowej stabilizacji zasady konserwatorskie[7].

W czasie I wojny również na ziemiach polskich wiele historycznych budowli, a nawet całych dzielnic miast, legło w gruzach. Zaczęto rozważać nie czy, ale jak odbudowywać zniszczone zabytki. W 1916 r. historyk sztuki Józef Piotrowski stwierdził, że *jak to zawsze czynili mistrzowie dawni*, należy odbudowywać *choćby w kształtach całkiem innych, ale dobrze złączonych z całością zabytku oraz odpowiadających dzisiejszym wymaganiom estetycznym i kierunkom architektonicznym*. Wychodząc z tych założeń zdecydowano się na odtworzenie zniszczonego centrum Kalisza[8]. Tadeusz Szydłowski traktował kwestię przedłużania egzystencji zabytków jako zadanie polityczne; wskazywał na związek poczucia

tożsamości narodowej z *ochroną pomników sztuki*. Wierny Rieglowskiej doktrynie zgadzał się, że *zabytek posiada wartość o tyle, o ile jest istotnie stary, autentyczny*. Jednocześnie uznawał konieczność dźwigania z wojennych ruin historycznych budowli[9]. *Dziś więc pod innym* [niż Rieglowski] *znakiem stanąć nam wypadnie* – postulowali Jarosław Wojciechowski, Edward Trojanowski i Zygmunt Otto – *nie tylko konserwować, ale i odbudowywać. Jak bajeczny Feniks odrodzą się z popiołów spalone wsie i miasteczka, zostaną odbudowane chaty i dwory, szkoły i kościoły, a z nimi także i zabytki architektury.* ***Wartościowe pomniki architektury, jeśli ruinę ich spowodował nie czas, lecz nagła katastrofa, nie tylko mogą, lecz powinny być odbudowane***[10].

Na marginesie warto zauważyć, iż społeczna i historyczna świadomość spowodowanych Wielką wojną strat dziedzictwa kultury Polski jest nieporównanie mniejsza niż tych, którymi skutkowała II wojna światowa, choć skala faktycznych zniszczeń (pomijając zburzenie Warszawy w 1944 r.) była w obu tych okresach porównywalna[11].

Pozostając w głównym nurcie ówczesnego dyskursu, w grudniu 1916 r. Koło Architektów Politechniki Warszawskiej opracowało *Uwagi do szkicu wstępnego planu regulacyjnego Wielkiej Warszawy*, prekursorskiego wobec dokumentów, powstałych w czasach prezydentury Stefana Starzyńskiego. Współautor *Uwag*, wspomniany już Jarosław Wojciechowski, pisał o *Warszawie historycznej*: *Nie w niej miejsce dla monumentalnych poczynań i projektów architektonicznych przyszłości. Te rozwijać się muszą na martwych i bezdusznych terenach Warszawy Nowej* (...)*, na wszystkich tych miejscach,* ***do których prawa swojego nie zgłosiła jeszcze historia***[12].

Po 123 latach niewoli

W odrodzonym państwie polskim konserwatorzy, nie negując Rieglowskich pryncypiów, uczestniczyli w oczyszczaniu przestrzeni urbanistycznej z budynków, które utożsamiano z wynaradawiającymi poczynaniami zaborców, w szczególności zaboru rosyjskiego. Wedle decyzji carskich władz, po upadku powstania styczniowego „Kraj Nadwiślański" miała pokryć sieć świątyń prawosławnych lokowanych tak, by świadczyły o dominującym charakterze imperialnej zabudowy. Losy soboru p.w. Aleksandra Newskiego wzniesionego na Placu Saskim w Warszawie były – w tej wojnie o ikonosferę – najdobitniejszym przykładem odreagowania. Po długotrwałych sporach, w których sobór znajdował obrońców odwołujących się do kryteriów artystycznych, w 1920 r. przystąpiono do rozbiórki towarzyszącej mu dzwonnicy, następnie zaś rozpoczęto wyburzanie samego soboru, które trwało w latach 1922–1926. Gruzy cerkwi wykorzystywano przy regulacji Wisły, różowy fiński granit ozdobił elewacje gmachu Państwowego Instytutu Geologicznego zaś kolumny wykorzystano po 1935 r. aranżując kryptę Józefa Piłsudskiego na Wawelu[13].

Większość teoretyków propagując czystą konserwację, praktykowała zarazem uzupełnianie historycznych budowli współczesnymi elementami. Z tym przekonaniem wykonano w 1928 r. – pod kierunkiem Zofii Stryjeńskiej i Stanisława Ostrowskiego oraz pod patronatem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości – współczesne, i u współczesnych wywołujące wiele wątpliwości, polichromie fasad na Rynku warszawskiej Starówki[14]. Wiele z ówczesnych przypadków rekonstrukcji łączyło się z pragnieniem przywracania do pierwotnego stanu. Na obszarach zniszczonych ośrodków staromiejskich odbudowywanym kamienicom starano się nadawać kształty bliskie dawnym i wprowadzać detale nawiązujące do historycznych, co stanowiło wyraz poszukiwania swojskiego, czy narodowego charakteru architektury, nie bez związku z badaniami etnograficznymi i modnym podówczas (obecnym chociażby w twórczości Stefana Żeromskiego) regionalizmem[15].

*

Za podstawową pracę programową dotyczącą filozofii konserwatorskiej uznawano w okresie międzywojennym, wydaną w 1929 r., rozprawę Alfreda Lauterbacha. Autor zwracał uwagę na nieodzowność ograniczonych restauracji *żywych zabytków architektury*, z poszanowaniem jednak występujących w nich nawarstwień. Podkreślał za Ruskinem, że z teoretycznego punktu widzenia nie ma różnicy między wymianą jednego metra kwadratowego a całej ściany, nie wyciągał jednak Ruskinowskich wniosków. *Będzie zawsze nieodzowna mniejsza lub większa restauracja* – pisał – *którą* ***dzisiejsza wstydliwość, czy też obłuda, nazywa konserwacją***. Zdaniem Lauterbacha, *czysta* konserwacja może mieć zastosowanie jedynie przy obiektach dobrze zachowanych lub *martwych*, czyli ruinach[16].

W 1931 r. Alfred Lauterbach i Marian Lalewicz reprezentowali Polskę na międzynarodowym kongresie, który uchwalił Ateńską Kartę Konserwacji Zabytków. Konstatowano w niej tendencję do *powstrzymywania się od pełnej restauracji i unikania związanego z nią ryzyka* oraz aprobowano obecną w środowiskach konserwatorów i architektów dążność do przekładania interesu społecznego nad prywatny[17]. Podsumowując w 1938 r., u kresu Międzywojnia, swoje doświadczenia Lauterbach pisał: *Konieczność odbudowy po wielkiej wojnie wielu cennych zabytków a nawet całych zespołów zabytkowych wysunęła siłą faktów zasadę historycznej restauracji i rekonstrukcji, a* ***niechęć do tej metody maleje w miarę posiadania ścisłych danych i operowania konkretnymi materiałami****, a nie domysłami i fantazją, jak to działo się często przy restauracjach* historycznych *ubiegłego stulecia*[18]. Polska szkoła konserwacji zabytków nie narodziła się w 1945 roku.

**

Jaki stan prawny obowiązywał w odrodzonej w 1918 r. Polsce w sferze ochrony zabytków architektury? Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z 31 października 1918 r. poddawał ochronie *wszelkie nieruchome i ruchome dzieła, świadczące o sztuce i kulturze epok ubiegłych, istniejące nie mniej niż 50 lat*. W sposób na owe czasy nowoczesny przewidywano uznanie za zabytek zespołów miejskich i wiejskich, dostrzegano wartość zabytkową w historycznym rozplanowaniu miast, w ogrodach i parkach[19]. Zważywszy na polityczną efemeryczność Rady Regencyjnej, dekret ten pozostał raczej w sferze *de lege ferenda* niż *de lege lata*.

Aktem prawnym regulującym ochronę dóbr kultury, obowiązującym aż do 1962 r., stało się wydane z mocą ustawy Rozporządzenie Prezydenta RP z 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami, ze zmianami wprowadzonymi Ustawą z 1933 r. o opiece nad muzeami publicznemi [pisownia

oryginalna]. Rozporządzenie to definiowało, iż zabytkiem jest każdy przedmiot tak nieruchomy, jak ruchomy, charakterystyczny dla pewnej epoki, posiadający wartość artystyczną, kulturalną, historyczną, archeologiczną lub paleontologiczną, stwierdzoną orzeczeniem władzy państwowej i *zasługującym wskutek tego na zachowanie*. Za zabytkowe mogło być uznane także otoczenie historycznych budowli oraz ich zespołów. Wobec obiektów architektonicznych w praktyce stosowano kryterium czasu, *wartość dawności* dostrzegając w stuletnich budynkach. Istotnym elementem obowiązującego porządku prawnego była, postulowana raczej niż realizowana, ochrona pejzażu miejskiego; obszary utworzone przez *estetycznie wartościowe* miasta i dzielnice uznane zostały za dziedzictwo kulturowe[20].

***

Nowa [Rieglowska] *filozofia konserwatorska* – podsumowywał z perspektywy przełomu stuleci XX i XXI intelektualny dyskurs Międzywojnia Andrzej Tomaszewski – *była w swym duchu fundamentalistyczna. Skrajnością zakazów i ograniczeń odpowiadała na skrajności swej purystycznej* [a la Viollet-le-Duc] *poprzedniczki.* (…) *Nauka i badania miały służyć – nie jak poprzednio – podbudowie działań rekonstrukcyjnych, lecz naukowemu poznaniu zabytków jako źródła/dokumentu historycznego. Nowa filozofia przyjęła się w Europie połowicznie:* ***wielu było wierzących, nie tak wielu praktykujących****. Wiek XIX pozostawił bowiem jej dwa poważne ograniczenia. Była nim edukacja i mentalność ówczesnych architektów, radośnie ingerujących w zabytek przy każdej nadarzającej się okazji, nie umiejących i nie chcących przyjąć postawy ascetycznej. Było nim* [również] *rozbudzone w czasach romantyzmu nowoczesne poczucie tożsamości narodowej* (…)*. Dlatego wiek XX stanął pod znakiem ostrego konfliktu teorii i praktyki.* ***Był wiekiem konserwatorskiej hipokryzji i dramatycznych prób godzenia sprzeczności***[21].

Marzenie o lepszym mieście

W czasach Międzywojnia w wielu środowiskach obecne było przekonanie, że nowoczesny świat – w domyśle lepszy, aczkolwiek różnie rozumiany i wyobrażany – można i należy, niczym miasto, zbudować. W opinii modernizujących architektów szczególnej korekty wymagało współczesne im otoczenie miejskie, na które składały się również struktura społeczna i demografia: liczba ludności Warszawy wzrosła z 820 000 w 1919 r. do 1 265 000 dwadzieścia lat później. W tym samym czasie 43% warszawskich mieszkań miało jedną izbę bez żadnych udogodnień sanitarnych i zamieszkiwanych było przez niemal 70% ludności, głównie robotniczej (900 000 osób). W próbach sanacji tego stanu rzeczy spotykały się awangardowe plany *Warszawy funkcjonalnej* Jana Chmielewskiego i Szymona Syrkusa oraz etatystyczne *Warszawy monumentalnej* Stefana Starzyńskiego[22].

Biblią awangardowych architektów była Karta Ateńska przygotowana w 1933 r. przez Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej, znany ze skrótu CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne). Większość z ponad trzydziestu miast przebadanych w ramach przygotowań do kongresu, w tym Warszawę, uznano za nieodpowiadające podstawowym potrzebom życiowym ich mieszkańców. Autorzy Karty konstatowali, iż ***nie można zharmonizować interesów prywatnych i publicznych bez przygotowanego z góry, starannie przestudiowanego programu****, który niczego nie zdaje na przypadek*. Odnosząc się do dziedzictwa architektonicznego stwierdzali, że ***cenne elementy spuścizny historycznej powinny być pieczołowicie zachowane***, jednak po *wnikliwym rozpatrzeniu, które obiekty i zespoły mogą być adaptowane na użytek współczesny bądź jako pomniki kultury*. Rozstrzygająca była konkluzja, że w żadnym wypadku ***nie należy zgadzać się na to, by kult historii i malowniczości zwyciężał kosztem warunków zdrowotnych***. Tak więc *wyburzenie przestarzałej zabudowy w otoczeniu szczególnie cennych zabytków będzie smutną, lecz nieuniknioną koniecznością likwidacji pewnej całości historycznej*[23].

W Polsce najbardziej reprezentatywna dla tego kierunku myśli architektonicznej była, powstała w 1926 r., grupa Praesens, ściśle współpracująca z CIAM. Do jej założycieli należeli: Bohdan Lachert, Szymon Piotr i Helena Syrkusowie, Jerzy Szanajca. Architekci należący do tego środowiska, bądź z nim sympatyzujący, zaangażowani byli również w realizację idei budownictwa społecznego, współpracując z Warszawską Spółdzielnią Mieszkaniową, Społecznym Przedsiębiorstwem Budowlanym, Towarzystwem Osiedli Robotniczych, Polskim Towarzystwem Reformy Mieszkaniowej, Kołem Architektów przy Klubie Demokratycznym (Adam Kotarbiński, Jan Minorski). Powstające w awangardowych środowiskach projekty rozwoju stolicy, dziedzictwo *Warszawy funkcjonalnej*, przetrwały kolejną wojnę światową i doczekały swej szansy wskutek wywołanych przez nią zniszczeń. *Ludzie dawnego* Praesensu *oraz grupujący się wokół nich przed wojną i w okresie okupacji w Pracowni Architektoniczno-Urbanistycznej przy WSM stanowili trzon koncepcyjny BOS*[24].

Zetatyzowana pamięć

W latach 30. XX w. nieobca była polskiemu środowisku architektów i urbanistów fascynacja miastotwórczymi dokonaniami Benito Mussoliniego, wyrażona przez Stanisława Brukalskiego, studenta politechniki mediolańskiej słowami: *W nowym Rzymie nie wybudowano nic nowego, a tylko przez otwarcie jego centrum stworzono z wielkiego chaotycznego miasta nowoczesną dzielnicę*. Półwysep Apeniński jawił się jako miejsce urzeczywistniania idei nowoczesności w wymiarze społecznym, politycznym, urbanistycznym. W tym kontekście sformułowanie, iż *myśl o pewnego rodzaju dyktaturze urbanistyczno-architektonicznej na terenie Warszawy zdaje się być rzeczywiście jedyną, mogącą zaradzić obecnemu pohańbieniu stolicy* nie było zaskakujące[25].

Owa fascynacja nie ograniczała się jedynie do form przestrzeni miejskiej, obejmując również praktykowany we Włoszech i leżący u źródeł jej kształtowania model mecenatu państwowego. Twórcy oczekiwali państwowych zamówień, subsydiów, ustawowych gwarancji przeznaczania określonej części kosztów inwestycji budowlanych na współczesne dekoracje malarskie. Kryzys ekonomiczny lat 30. jeszcze te oczekiwania wyostrzył. W 1934 r. zaangażowani w tworzenie sztuki oficjalnej artyści wystąpili z postulatem wprowadzenia scentralizowanego nadzoru nad życiem artystycznym, poczynając od zakupów i tworzenia galerii, na opiece nad twórcą kończąc. Artyści deklarowali zarazem gotowość służenia państwu; zawierający powyższe postulaty

memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków podpisał m.in. Adolf Szyszko-Bohusz. Niebezpieczeństwo związane z promowaniem w Polsce totalitarnego w swej istocie systemu opieki nad sztuką dostrzegał proroczo Henryk Gotlib. W artykule *Faszystowska ofensywa na sztukę* przestrzegał przed niebezpieczeństwem, jakie niosą ingerencje władzy, centralizacja związków twórczych i odgórne zarządzanie kulturą[26].

Obiektem pozytywnego zainteresowania był nie tylko śródziemnomorski model opieki nad twórcami, ale – co może wydać się w pierwszym odruchu zaskakujące z ahistorycznej perspektywy XXI w. – także sowiecki socrealizm, traktowany jako stylistyczna emanacja polityki kulturalnej. Pierwsze spotkanie polskich twórców z socrealizmem miało miejsce nie w roku 1949, ale szesnaście lat wcześniej. W marcu 1933 r. została otwarta w Instytucie Propagandy Sztuki „Wystawa Sztuki Sowieckiej ZSRR" inspirująca dyskusje o miejscu twórcy w społeczeństwie, podstawach jego bytu, funkcji sztuki w dziele zmiany rzeczywistości. Jak pisał Waldemar Baraniewski *socrealizm przybiera w tych dyskusjach postać argumentu używanego we własnych sporach, nie rozstrzygającego, ale traktowanego jako coś możliwego do przyjęcia*. Potencjalna akceptacja socrealizmu wiązała się w szczególności z nadzieją na uzyskanie przez twórców właściwego, w ich pojęciu, statusu w społeczeństwie[27].

Nie sposób stawiać na jednej płaszczyźnie Polski Piłsudskiego z Polską Bieruta, tym niemniej zachowania zbiorowe właściwe tej drugiej nie zrodziły się w historycznej próżni, wkomponowując się również w odwieczny schemat relacji między mecenasem a klientem.

*

Procesom modernizacyjnym, którym niezbędne było wskazanie ideowego kontekstu, towarzyszyły działania nazwane w bliższych nam czasach polityką historyczną, polityką pamięci, obejmujące w tym wypadku zespoły urbanistyczne. Przeszłość, obok kreowania projektów *Warszawy* ostatecznie *niezaistniałej*, zajęła poczesne miejsce w wizji *Warszawy monumentalnej* prezydenta Stefana Starzyńskiego[28]. *Warszawa posiada dosyć zabytków, które wymagają tylko poważnego trudu, aby wydobyć je z ukrycia i udostępnić ludności* – mówił Starzyński. Antoni Wieczorkiewicz, organizator Muzeum Dawnej Warszawy (obecnie Muzeum Warszawy), publicysta „Kuriera Warszawskiego", był promotorem idei *odsłaniania zabytków*, sugerował obniżanie poziomu terenu wokół pałaców, aby optycznie *wysmuklać* ich sylwetki. Zalecaną metodą były również rozbiórki *prowincjonalnych domków lub ruder*, usuwanie nowszych warstw architektonicznych, rekonstrukcja starszych elementów oraz całych budynków. Zadaniem, jakie postawiono przed powołaną w 1935 r. Miejską Komisją Opieki na Zabytkami Warszawy, organem doradczym prezydenta, było porządkowanie i odsłonięcie linii murów obronnych Starego Miasta. Regotyzacja kościoła Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście, akcentowanie pozostałości gotyckich, takich jak odsłonięta przez Kazimierza Skórewicza elewacja Zamku Królewskiego czy wspomniane mury obronne rekonstruowane pod kierunkiem Zachwatowicza do 1938 r., podkreślały dawność Warszawy, legitymizowały jej metropolitarność i stołeczność[29].

Architektura historyczna była sferą, na której wyciskała piętno swych kreatywnych ambicji władza. Po przewrocie majowym 1926 r. wzrosło zainteresowanie władz państwowych gmachem symbolicznym, Zamkiem Królewskim w Warszawie, jako siedzibą prezydenta Ignacego Mościckiego. Skutkiem tego potrzeby reprezentacji stopniowo brały górę nad priorytetami konserwatorskimi, na straży których stał niepozbawiony wszak pragmatyzmu w podejściu do postulatów prezydenckiego dworu, wspomniany Kazimierz Skórewicz. Miejsce Skórewicza zajął ostatecznie Adolf Szyszko-Bohusz – architekt skłonny sprostać najdalej idącym wymaganiom władz, akceptujący i stosujący, jako wyraz swego artystycznego indywidualizmu, kreacje we wnętrzach zabytkowych. *Czy nasz restaurator* – pytał retorycznie – *nie powinien być przede wszystkim artystą? Czyż nie powinien dbać o to, aby w restaurowanym gmachu złożyć na wsze czasy jakąś pamiątkę naszej kultury i sztuki?*[30].

Już w 1915 r. w broszurze *Potrzeby estetyczne Warszawy* Alfred Lauterbach krytykował kamienice czynszowe powstałe na przełomie XIX i XX wieku. Wskazywał, że wysokość budynków na poszczególnych ulicach Warszawy należałoby ujednolicić. W 1938 r., na zjeździe urbanistów w Zamościu, Jan Zachwatowicz postulował konieczność programowania funkcji zespołów staromiejskich jako elementu całościowego planu urbanistycznego (wspomniana sanacja średniowiecznych obwarowań miejskich na warszawskim Starym Mieście była tego przykładem). Nawiązujący do pomysłów Lauterbacha program uzdrowienia warszawskich ulic Zachwatowicz upublicznił na kursie planowania miast zorganizowanym przez Związek Miast Polskich w lutym 1939 r. (referat: *Dzielnice i obiekty zabytkowe w planie zabudowy miast*). Rewitalizacja obszarów historycznych polegać miała na zastosowaniu całościowego programu plastycznego dla elewacji w ramach jednej ulicy; zabudowa miała być ujednolicona pod względem stylistyki i wysokości. Za godne ochrony konserwatorskiej uznano budynki frontowe, oficyny zaś podlegać mogły wyburzeniu, by poprawić warunki życia mieszkańców, zaprojektować dziedzińce, wprowadzić zieleń, niczym na powojennym Nowym Świecie[31].

**

Żaden kraj nie może sobie pozwolić na luksus zburzenia istniejących miast i wzniesienia na ich miejsce nowych. Nie oznacza to, iż nie powstają plany, wizje, nie rodzą się marzenia, na wypadek, gdyby ten luksus stał się realny. *Kiedyś niewątpliwie Warszawa będzie musiała przejść okres burzenia, jak Paryż, Rzym, lub inne miasta* – mówił Starzyński. Zdążył zobaczyć Warszawę piękną we wrześniu 1939 roku[32].

W 1938 r. opublikowano zdjęcie Tadeusza Przypkowskiego przedstawiające fragment murów obronnych Warszawy, z podpisem: *druga część mostu oraz barbakanu znajduje się obudowana w widocznej na zdjęciu kamienicy, która jak najprędzej winna ulec zburzeniu*. Już wkrótce – jak napisał Grzegorz Piątek – *przedwojenna akcja odsłaniania przeszłości stolicy nabrała przyspieszenia,* (…) *otwierając architektom i konserwatorom pole do kształtowania obrazu dawnej Warszawy*[33].

Druga z wielkich wojen i jej skutki

Jeden z najwybitniejszych antropologów społecznych Bronisław Malinowski doszedł w czasach pokoju między dwiema wojnami światowymi do wniosku, iż wojna może mieć

znaczenie kulturotwórcze. W okresie II wojny światowej miał ten pogląd zmienić. Okazała się ona bowiem szczególnym zagrożeniem dla kultury, nie przestając być jednak tejże kultury konsekwencją; stanowiąc żywioł destrukcyjny, stworzyła dla twórczości warunki swego rodzaju kulturalnego darwinizmu[34].

Skutki II wojny światowej spowodowały, iż – jak pisał Carlo Ceschi – *Karta Ateńska* [konserwatorska] *i normy restauracji zabytków stały się nieaktualne.* ***Nie można było myśleć o zachowaniu jedynie tego, co pozostało***[35]. Skutkiem wojny było też stworzenie warunków spełnienia marzeń architektów i urbanistów o lepszym mieście przyszłości.

Destrukcja czasu wojny stała się generacyjnym wyzwaniem dla osób ze świata kultury Polski, etycznym i ideologicznym wezwaniem do odbudowy warsztatów pracy, zabytków architektury – w realiach politycznych innych, niż można było prognozować pracując w strukturach Polskiego Państwa Podziemnego w czasie niemieckiej okupacji. Był to także czas samouświadomienia, iż wskutek wojennych dewastacji całe obszary narodowej przeszłości pozostaną na zawsze martwe, w tym zaś kontekście cenniejsze stać się mogą te jej dokumenty, jak zabytki architektury, możliwe do odtworzenia mocą konserwatorskich zabiegów[36].

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest opisowi i analizie procesów kształtujących przestrzeń Warszawy w okresie dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939). Składają się na nie z jednej strony działania postrzegane jako przykłady i symbole modernizacji (architektura awangardowa, planowanie przestrzenne, również „państwowotwórczy" monumentalizm) ale także – rozwijające się równolegle, określane wedle dzisiejszej terminologii – procesy „muzealizacji" (rekonstrukcje konserwatorskie, przywracanie historycznej atmosfery urbanistycznej miasta). Artykuł wskazuje również na ciągłość tytułowych procesów i konstytuujących je idei, aktualnych zawsze w okresach intensywnego poszukiwania zbiorowej tożsamości i przestrzennych form jej uwidaczniania (np. w okresie powojennej odbudowy w latach 1945–1956, jak również w okresie przełomu stuleci XIX i XX).

Słowa kluczowe: modernizacja, muzeologizacja, architektura, urbanistyka, zabytek.

Przypisy

[1] B. Rymaszewski, *Klucze ochrony zabytków w Polsce*, Warszawa 1992, s. 26; P. Kosiewski, J. Krawczyk, *Latarnia pamięci. Od muzeum narodu do katechizmu konserwatora*, w: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XX w. Antologia*, P. Kosiewski, J. Krawczyk (wybór i wstęp), Warszawa 2007, s. 20-22.

[2] B. Rymaszewski, *Klucze ochrony zabytków*..., s. 25, 26-27.

[3] J. Krawczyk, *Klejnot w futerale*, w: *Wokół Wawelu. Antologia tekstów z lat 1901-1909*, J. Krawczyk (red. i wstęp), Warszawa/Kraków 2007, s. 9, 11.

[4] B. Rymaszewski, *Polska konserwacja zabytków*, Warszawa 2005, s. 25, 28-29; R. Kasperowicz, *Dehio i Riegl, czyli spór o przeszłość i przyszłość zabytków*, w: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, R. Kasperowicz (przekł. i wstęp), Warszawa 2006, s. 17, 38, 40, 41-43.

[5] *Pamiętnik pierwszego zjazdu miłośników ojczystych zabytków w Krakowie*, Kraków 1912, s. 21.

[6] B. Rymaszewski, *Polska konserwacja*..., s. 33.

[7] A. Lauterbach, *Zniszczenie i odbudowa Warszawy zabytkowej*, „Kronika Warszawy" 1971, nr 4, s. 64; W. Ostrowski, *Odbudowa zespołów zabytkowych po drugiej wojnie światowej*, „Kronika Warszawy" 1979, nr 1, s. 73-75; tenże, *Zespoły zabytkowe a urbanistyka*, Warszawa 1980.

[8] J. Piotrowski, *Ochrona zabytków a odbudowa kraju*, Lwów 1916; B. Rymaszewski, *Polska konserwacja* ..., s. 59; T. Zarębska, *Kalisz*, w: *Zabytki urbanistyki i architektury w Polsce. Odbudowa i konserwacja. Miasta historyczne*, Warszawa 1986, s. 161n.

[9] T. Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi*, Kraków 1919.

[10] J. Wojciechowski i in., *Odbudowa zabytków architektury*, Warszawa 1915, za: B. Rymaszewski, *Polska konserwacja* ..., s. 32.

[11] R. Kunkel, *Straty polskich dóbr kultury podczas I wojny światowej*, „Rocznik Historii Sztuki" 2015, s. 164.

[12] T. Zarębska, *Świetna karta dziejów planowania Warszawy 1915-1925*, w: *Spotkania w willi Struvego 1998-2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*, Warszawa 2001, s. 387.

[13] P. Paszkiewicz, *Spór o cerkwie prawosławne w II Rzeczypospolitej. „Odmoskwianie" czy „polonizacja"?*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz (red.), Warszawa 1998, s. 227-228; J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała, niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy XX międzywojennego*, Warszawa 2012, s. 164-165.

[14] B. Rymaszewski, *Kryteria odbudowy Starego Miasta w Warszawie*, „Kronika Warszawy" 2000, nr 5, s. 31-32; tenże, *Era ochrony zabytków Jana Zachwatowicza*, „Ochrona Zabytków" 1984, nr 2, s. 120; B. Wierzbicka, *Polichromia Rynku Starego Miasta w 1928 roku*, w: *Historyczne place Warszawy. Urbanistyka. Architektura. Problemy konserwatorskie*. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 3-4 XI 1994, B. Wierzbicka (red.), Warszawa 1995, s. 58-59.

[15] B. Rymaszewski, *Polska konserwacja*..., s. 59, 62-63; B. Chomątowska, *Lachert i Szanajca, Architekci awangardy*, Wołowiec 2015, s. 56; S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 34 – autor wspomina, iż uczestnikiem prac restauratorskich na zamku w Trokach był w latach 1936-1937 Ksawery Piwocki, po 1945 r. zdystansowany wobec programu odbudowy zabytków.

[16] A. Lauterbach, *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, w: *Pierścień sztuki*, Warszawa 1929, s. 228.

[17] B. Rymaszewski, *Polska konserwacja*..., s. 55.

[18] J. Zachwatowicz, *O polskiej szkole konserwacji i rekonstrukcji zabytków*, w: *Wybór prac*, Warszawa 1981, s. 47-50.

[19] B. Rymaszewski, *Polska konserwacja*..., s. 40; tenże, *Klucze ochrony zabytków*..., s. 45.

[20] *Zbiór przepisów dotyczących ochrony i konserwacji zabytków*, W. Sieroszewski (oprac.), Warszawa 1960, s. 10-14, 2; A. Rottermund, *Wstęp*, w: P.J. Martyn, *Przedwojenny układ zabudowy śródmieścia Warszawy. W świetle rezultatów spisu nieruchomości i mieszkań z 1919 roku*, Warszawa 1999, s. 7; J. Zachwatowicz, *Ochrona i rewaloryzacja historycznych ośrodków w Polsce* [30 IX 1968], w: *Wybór prac*..., s. 186; *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918-*

1998, A. Siciński, A.G. Dąbrowski, J. Gmurek (oprac.), Warszawa 1998, s. 171-173 (nr 67), okólnik Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 24 X 1936 r. do wojewodów i komisarza rządu na m.st. Warszawę *o ochronie charakteru miast starych i dzielnic staromiejskich*.

[21] A. Tomaszewski, *Wiek XX w konserwacji – konserwacja w XX wieku*, w: *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku.* Materiały konferencji naukowej zorganizowanej staraniem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Generalnego Konserwatora Zabytków i Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w stulecie urodzin Profesora Jana Zachwatowicza w dniu 4 marca 2000 roku, A. Tomaszewski (red.), Warszawa 2000, s. 15-16.

[22] W. Baraniewski, *Klasycyzm a nowy monumentalizm*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994, s. 233-234.

[23] A. Kotarbiński, *O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce*, Warszawa 1985, s. 31-37; B. Chomątowska, *Lachert i Szanajca…*, s. 208-209; W. Gropius, *Pełnia architektury*, Kraków 2014, s. 228-229; A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, Warszawa 2014; J. Chmielewski, S. Syrkus, *Warszawa funkcjonalna. Przyczynek do urbanizacji regionu warszawskiego*, M. Czeredys, M. Kuciewicz, J. Porębska-Srebrna (wstęp), Warszawa 2013, s. 31.

[24] M. Kohlrausch, *Podwójna awangarda. Innowacje urbanistyczne i międzynarodowe powiązania. Polska w kontekście europejskim (ok. 1916-1948)*, „Biuletyn Niemieckiego Instytutu Historycznego" 2005, nr 12, s. 41-43; A. Kotarbiński, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964*, Warszawa 1967, s. 16, 18; R. Piotrowski, *BOS. Wspomnienia kierownika Biura Odbudowy Stolicy*, „Rocznik Warszawski" 1960, s. 260-261; I. Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Warszawa 1968.

[25] J. Czapelski, *Bohdan Pniewski – Warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008, s. 83; J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała, niezrealizowane …*, s. 24, 187-188.

[26] I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 43, 45, 47, 49, 60-61.

[27] W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 r.* Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 173-176.

[28] J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała, niezrealizowane …*, s. 211, 215; W. Baraniewski, *Klasycyzm a nowy monumentalizm…*, s. 233-234.

[29] J. Trybuś, *ibidem*, s. 204-205.

[30] B. Rymaszewski, *Refleksje o rieglowskiej wartości zabytkowej*, w: *Conservatio est aeterna creatio*, Toruń 1999, s. 83; B. Szmidt, *O twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza*, „Architektura" 1954, nr 11; J. Dąbrowski, *Odbudowa i konserwacja Zamku w latach 1920-1939*, „Kronika Warszawy" 1971, nr 4; M. Wrede, *Kazimierz Skórewicz (1866-1950). Pierwszy badacz i konserwator Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Rocznik Warszawski" 2002, s. 167-168; H. Faryna-Paszkiewicz, *Place Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Historyczne place Warszawy…*, s. 174; J. Zachwatowicz, *O koncepcjach konserwatorskich przy renowacji Zamku Królewskiego w Warszawie*, w: tegoż, *Wybór prac…*, s. 148-153; J. Czapelski, *Bohdan Pniewski…*, s. 106-108.

[31] M. Popiołek, *Geneza koncepcji odbudowy ul. Nowy Świat w Warszawie po II wojnie światowej*, w: *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, P. Knap (red.), Szczecin 2013, s. 41-42; J. Zachwatowicz, *Odsłonięcie murów obronnych Starej Warszawy*, w: *Wybór prac…*, s. 14-16; J. Trybuś, P.E. Weszpiński, *Wstęp*, w: *1939. Plan Warszawy. Plan miasta stołecznego Warszawy. Instytut Kartograficzny imienia Eugeniusza Romera (reprint). Ze zbiorów kartograficznych Muzeum Warszawy*, Warszawa 2015, s. 29.

[32] J. Chmielewski, S. Syrkus, *Warszawa funkcjonalna…*, s. 67; J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała, niezrealizowane…*, s. 206.

[33] G. Piątek, *Koniec, który stał się początkiem*, w: *Kronikarki. Zofia Chomętowska – Maria Chrząszczowa*, *Fotografie Warszawy 1945-46*, K. Lewandowska (red.), Warszawa 2011, s. 282-285.

[34] B. Malinowski, *Śmiertelny dylemat*, „Przegląd Socjologiczny" 1946, t. VIII, za: C. Madajczyk, *Kultura w warunkach wojny totalnej (1939-1945)*, w: *Inter arma non silent Musae. Wojna i kultura 1939-1945*, C. Madajczyk (red.), Warszawa 1977, s. 15.

[35] W. Ostrowski, *Odbudowa zespołów zabytkowych…*, s. 73-75; C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970, s. 12.

[36] J. Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury" 1946, nr 1-2, s. 48-52.

dr hab., prof. UKSW Piotr Majewski
Historyk, muzealnik; studia historyczne (1995), Podyplomowe Studium Muzealnicze (2001), doktorat (2003) i habilitacja (2010) na UW; (1995–2009) pracował w Zamku Królewskim w Warszawie, m.in. jako kier. zespołu ds. przygotowania ekspozycji „Zniszczenie i odbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie"; (2009–2011) zastępca dyr. Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN; (od 2011) dyr. NIMOZ oraz red. nacz. rocznika „Muzealnictwo"; (od 2015) zatrudniony na Wydz. Nauk Humanistycznych UKSW; konsultant Telewizji Polskiej – dokumentacja historyczna filmów: *Powstańcze radio „Błyskawica"* (1994), *Prezydenci* (1995), *Marszałek Piłsudski* (2001), *Ballada o prawdziwym kłamstwie* (2007); autor m.in. monografii: *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945* (2005) oraz *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu* (2009).

Word count: 3 378; **Tables:** –; **Figures:** -; **References:** 36
Received: 01.2018; **Reviewed:** 01.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 02.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0010.8813
Copyright ©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Majewski P.; ŹRÓDŁA NASZEGO DZIŚ. MODERNIZACJA I MUZEALIZACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WARSZAWY W CZASACH MIĘDZYWOJNIA. Muz., 2018(59): 2-8
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Zbiory Stowarzyszenia Wolnego Słowa w Warszawie,
na pierwszym planie „Bibuła" –coroczne wydawnictwo SWS,
fot. A. Michalski

Collection of the Association of Free Speech in Warsaw,
in the foreground "Bibuła" – annual publication
of the Association, photo by A. Michalski

MUZEA I KOLEKCJE
museums and collections

Muz., 2018(59): 39-47
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 02.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7615

MUZEA SZKOLNE W KRÓLESTWIE POLSKIM – ROZPOZNANIE PROBLEMATYKI[1]

SCHOOL MUSEUMS IN THE KINGDOM OF POLAND – IDENTIFICATION OF MAIN ISSUES

Aldona Tołysz
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstract: School museums – which had been founded mostly in the vicinity of educational institutions – used to collect teaching aids. So-called natural history cabinets were the most popular among them, recommended, *inter alia*, by the Commission of National Education in 1783. The tradition of collecting this type of exhibits was common until the middle of the 20th century. There are two types to be distinguished: school museums and pedagogical museums, which differ with respect to the character of their activity and the kind of exhibits. School museums collected basically objects of natural science, instruments for teaching geography, chemistry and mathematics as well as prints and facilities used during lessons. The second group also specialised in exhibits of natural science, but they were no longer used and usually of higher scientific value, including patterns and examples known in the education system. Among the earliest school museums created in the Kingdom of Poland were Warsaw collections of the Institute for Deaf and Blind People (1875), and those of the Eugeniusz Babiński's so-called *Realschule*. At the beginning of the 20th century the idea was spreading, inspired *inter alia* by the exemplary activity of the Polish School Museum in Lviv (1903). The biggest number of school museums and collections were created in institutions founded by the Polish Educational Society (1906–1907). The survived resources give us relatively detailed information about the collections from Warsaw and Pabianice, which aspired to be categorised as pedagogical museums. The Secondary School for Boys of the Merchants Association in Łódź and the Pedagogical Museum in Warsaw (1917) had also in their possession some interesting collections. The latter one was based upon the collections of former governmental schools, in which – in accordance with a decree issued by Russian authorities – the scientific exhibits were to becollected.

Keywords: school museum, pedagogical museum, Polish Educational Society, cabinet of natural science, Kingdom of Poland.

Zagadnienie muzeów szkolnych i zbiorów naukowych o charakterze muzealnym powstających od koń. XVIII do 1. poł. XX w. nie było dotychczas przedmiotem szerszych badań[2]. Podstawowym źródłem informacji o tych instytucjach, z braku materialnych świadectw ich istnienia, są wiadomości zamieszczane na łamach prasy codziennej, a także –chociaż

w mniejszym stopniu – w publikacjach poświęconych edukacji[3]. Większość z tych źródeł publikowana była przed 1939 rokiem. Istotnym miejscem informacji są również pamiętniki szkolne i roczniki, które oprócz programów nauczania zawierają także omówienia zbiorów[4]. Niniejszy tekst, będący jedynie wstępnym rekonesansem, ma na celu wskazanie najważniejszych przyczyn powstawania tego rodzaju muzeów oraz prezentację kilku wybranych instytucji. Zebrane materiały faktograficzne wskazują, że nieco zapomniane obecnie zbiory szkolne, w chwili swego powstania, stanowiły istotne zagadnienie z pogranicza muzeologii i edukacji.

Potrzeba stworzenia instytucji naukowej zapewniającej jednocześnie zachowanie pamięci o przeszłości, wzrost wiedzy na temat świata i jej społeczne upowszechnianie obecne były wszędzie tam, gdzie kwitła kultura oświecenia. Najbardziej znaną polską koncepcją muzealną tego czasu jest naturalnie Musaeum Polonicum Michała Jerzego Mniszcha (1775), jednak w kontekście muzeów szkolnych wypada sięgnąć do innego dokumentu epoki. W opublikowanym w 1783 r. pt. *Ustawy Kommissyi Edukacyi Narodowej: Dla Stanu Akademickiego I Na Szkoły W Kraiach Rzeczypospolitey Przepisane* autorzy przewidzieli tworzenie gabinetów naukowych (muzeów). W treści ustawy możemy przeczytać m.in.: *Pod imieniem domu rozumie się mieszkanie zgromadzenia, kościół, szkoły, biblioteka, **Musaeum**, wszystkie budynki domowe* (…), a dalej: *Opatrzenie bibliotek, **Muzeów**, i inne nadzwyczajne potrzeby do osobnych Kommissyi wydatków należeć będą*[5]. Ustawa nie określała zadań, które pełnić miałoby owo muzeum, ograniczając się jedynie do sugestii, aby *zbiór historyi naturalney i narzędzia fizycznego* pozostawał pod nadzorem nauczyciela fizyki[6]. Nieco więcej informacji na ten temat znaleźć można w załączonym do ustawy wzorze pt. *Inwentarz szkół wydziałowych n. albo podwydziałowych n. i ich sprzętów sporządzony miesiąca n. roku n.* Miał on służyć do kontroli majątku szkolnego, stąd w karcie podano przykłady eksponatów. Wśród sprzętów szkolnych ujęto m.in.: *1. Musaeum; w którym iakie się znayduią instumenta, te opisać pod osobnymi tytułami. Naprzykład: Fizyczne, Geometryczne &c.; 2. Gabinet hystoryi naturalney. Opisze wszystkie osobliwości &c. 3. Regestr ksiąg biblioteki: porządny uczyni. 4. Mappy, rysunki, tablice, iakie w których się klasach znajdują, wymieni*[7].

Katalizatorem zmian w dziedzinie edukacji była bez wątpienia kasacja zakonu jezuitów, a co za tym idzie przejęcie przez Komisję Edukacji Narodowej (KEN) już istniejących placówek szkolnych[8]. Wydaje się oczywiste, że proponowane w ustawie rozwiązania dotyczące muzeów opierały się na doświadczeniach szkół jezuickich, jednak stopnień tej zależności wymaga odrębnych badań. Dla omawianego zagadnienia istotne jest jednak, że proponowane w ustawie rozwiązania, jak się wkrótce okazało, praktykowane były w polskich szkołach przez ponad 100 kolejnych lat. Przykładem placówki, która najpełniej realizowała wytyczne KEN-u było działające w latach 1803–1831 Liceum Krzemienieckie[9]. Posiadało ono bogate zbiory obejmujące gabinet numizmatyczny, mineralogiczny, zbiory historii naturalnej, gabinet fizyczny z pracownią astronomiczną i laboratorium, a także kolekcję rycin i rysunków oraz artefaktów archeologicznych[10]. Z dużym prawdopodobieństwem podobne zbiory gromadziło również gimnazjum męskie w Płocku[11], a także szkoły tworzone przez tymczasową Izbę Edukacji (1807, przekształconą wkrótce na Dyrekcję Edukacji Narodowej) kontynuującą zadania realizowane przez KEN. Na obraz szkolnictwa oraz zbiorów naukowych wpłynęła zapewne także działalność Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk[12].

Wzrost poziomu edukacji i liczby szkół wyraźny w Księstwie Warszawskim, a następnie Królestwie Polskim do lat 20. XIX w. zahamowały reformy Aleksandra I oraz ustawy antypolskie będące reakcją na powstanie listopadowe[13]. Reformę szkolną mającą za zadanie podniesienie poziomu oświaty wprowadzono dopiero w 1862 roku. Prowadzona w Królestwie polityka antypolska skutecznie hamowała działania oświatowe, mające na celu podtrzymanie narodowej tożsamości. Muzea stały się wówczas ośrodkami, które poprzez gromadzenie oraz eksponowanie pamiątek kultury ludowej, promowanie rodzimej produkcji rzemieślniczej i przemysłowej czy propagowanie wiedzy z zakresu krajoznawstwa oraz higieny prowadziły akcję edukacyjną, nie odnosząc się w sposób bezpośredni do kwestii historii, języka czy pamięci o narodzie. Organizowane w szkołach gabinety miały zaś wzbudzić zainteresowanie uczniów i przygotować ich do uczestnictwa w tak rozwijanej kulturze. W okresie rozluźnienia polityki rusyfikacyjnej, podejmowane od lat 60. XIX w. działania na polu wystawiennictwa i muzealnictwa zaowocowały tworzeniem towarzystw i instytucji będących podwalinami przyszłych instytucji muzealnych w Królestwie. Ówczesne władze carskie zdawały sobie sprawę z możliwości, jakie stwarzały muzea na polu kultury i walki o tożsamość[14]. W 1902 r. Ministerstwo Oświaty w Petersburgu, które regulowało sprawy edukacji m.in. na terenie Królestwa Kongresowego, zaleciło zakładanie muzeów szkolnych przy szkołach elementarnych. U podstaw zarządzenia stało przekonanie, że muzea takie *pozwolą na zastosowanie metody poglądowej, co ułatwi dzieciom, wyrażającym się w języku nieurzędowym, zrozumienie wykładu*[15]. Zamierzenia te nadzorować miał utworzony w 1867 r. Warszawski Okręg Naukowy, zaś bezpośrednio realizować mieli sami nauczyciele *zbierając potrzebne przedmioty sami i wśród swoich przyjaciół, bądź zwracając się do rodziców uczni*[16]. Przedmioty kosztowniejsze zakupywać miał Zarząd Okręgu Naukowego. Na ile skuteczne były działania władzy carskiej trudno orzec, przekazy o tego typu zakładach w szkołach raczej się nie zachowały. Wyjątkiem jest przytoczona za

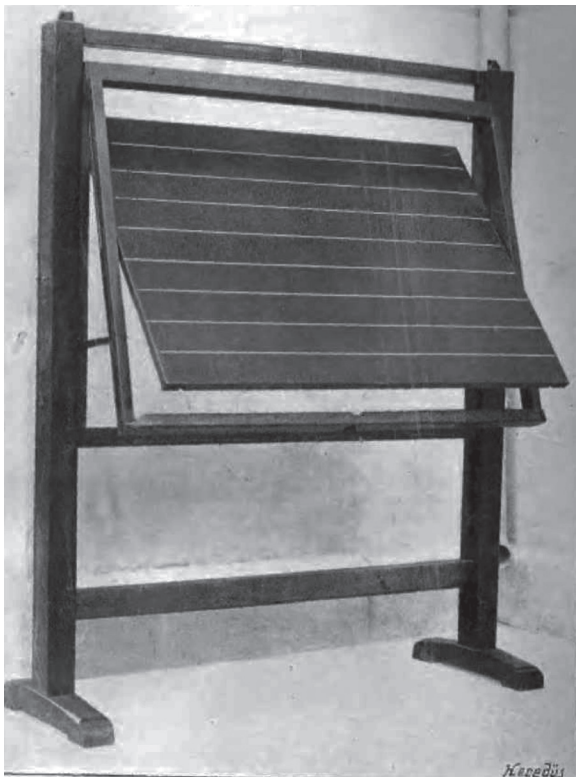
„Płockimi Gubernskimi Wiedomostiami" informacja o planowanym utworzeniu Muzeum Pedagogicznego w Płocku, które pozostawałoby pod opieką nauczycieli szkół miejscowych. Jednocześnie jednak podstawą kolekcji miałyby być obiekty ze zbiorów Franciszka Tarczyńskiego[17], które wraz z nowymi nabytkami stanowiłyby podwalinę dla muzeum miejskiego[18].

Zbiory szkolne istotnie powstały w Płocku w 1904 r., jednak raczej nie w wyniku zarządzenia władz carskich. Po 4 latach funkcjonowania zostały włączone do kolekcji płockiego Towarzystwa Naukowego, a w 1919 r. przekazane Dozorowi Szkolnemu w Płocku[19]. Wydaje się zatem, że podejmowano próby realizacji zaleceń petersburskiego Ministerstwa Oświaty. Trudno obecnie określić ile takich instytucji faktycznie utworzono, skoro bazować one miały niemal wyłącznie na indywidualnym zaangażowaniu nauczyciela oraz jego współpracy z okolicznymi mieszkańcami, zapewne sceptycznie nastawionymi do tego typu działań. Z drugiej strony zbiory szkolne miały mieć z natury charakter dydaktyczny, a zatem

ulegały zużyciu i prezentowały relatywnie niską wartość materialną. Wątpliwe zatem czy zadawano sobie trud ich ochrony w czasie działań wojennych, zwłaszcza, że wiązały się z polityką rusyfikacyjną. O tym, co mogły zawierać zbiory szkół rządowych informuje krótka relacja z wystawy pedagogicznej w Częstochowie z 1909 r., na której wśród prezentowanych obiektów wymieniono m.in. mapy Królestwa (wyłącznie z rosyjskimi napisami), dane statystyczne, wzory prac i przedmiotów często autorstwa uczniów, sprzęty szkolne oraz podręczniki[20].

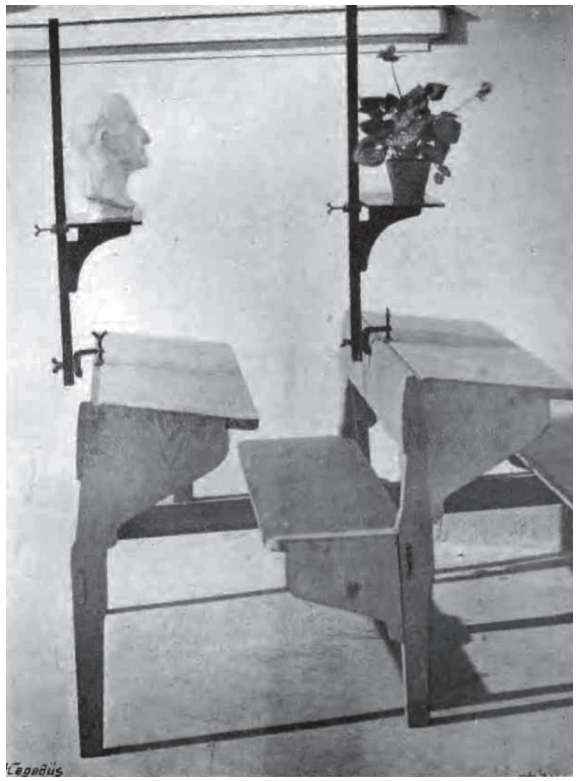
U progu XX w. w placówkach oświatowych w Królestwie Polskim istniały zatem muzea organizowane zarówno z inicjatywy Polaków, jak i władz rosyjskich. Czym jednak były te instytucje? Znakomitym źródłem wiedzy na temat dziedziny i sposobu działania muzeów szkolnych jest tekst matematyka i pedagoga żydowskiego pochodzenia Samuela Dicksteina z 1883 roku. Autor rozróżnił dwa rodzaje muzeów: szkolne i pedagogiczne. Pierwsze z nich to *zbiory przedmiotów do nauki okazowej, winny istnieć przy najmniejszej szkółce elementarnej*[21]. Wśród gromadzonych obiektów Dickstein wymienił liczydła, obrazki, globusy, mapy, modele, ale także zbiory okazów służących do nauki historii naturalnej. Ten podstawowy zbiór, zalecany dla każdej szkoły podstawowej, w przypadku szkół średnich miał być powiększany o gabinet fizyczny, pracownię chemiczną, kolekcję okazów zoologicznych do nauki biologii i mineralogii, przypominając tym samym coraz bardziej gabinety o charakterze muzealnym. Takie muzea istniały w Warszawie m.in. przy Instytucie Głuchoniemych i Ociemniałych (1875) oraz przy prywatnej szkole realnej Eugeniusza Babińskiego[22]. Dla przykładu w zbiorach Instytutu kolekcja tzw. pomocy naukowych, zawierała m.in. globusy, atlasy i karty geograficzne, narzędzia fizyczne i matematyczne, okazy zoologiczne, zielniki, modele gipsowe do nauki rysunku, wzory rysunkowe, zbiory rycin, instrumenty muzyczne oraz bibliotekę (książki i pisma periodyczne, nuty)[23]. Zbiór, od 1880 r. nazywany Muzeum Pedagogicznym, w 1884 r. obejmował ponad 1590 okazów[24]. Z kolei w 1879 r. pojawiła się inicjatywa utworzenia w Warszawie podobnego muzeum przy *jednym z tutejszych zakładów wychowawczych*[25]. Obejmować ono miało trzy działy: biblioteki, zabaw i gier dziecinnych oraz pomocy naukowych.

Druga grupa wyszczególniona przez Dicksteina to muzea pedagogiczne. Była to *instytucja, w której znajdujemy wszystko, co się tyczy każdej szkoły niższej i średniej, począwszy od modeli jej gmachu, planów lokalu, aż do najdrobniejszych szczegółów urządzenia, w których znajdujemy pomoce naukowe do wszelkich nauk* (…)*, w której reprezentowana jest higiena, gimnastyka, wychowanie domowe dziecka* (…)*, gdzie spotkamy cenne pedagogiczne książki dla młodzieży, czasopisma, dzieła odnoszące się do historyi i organizacyi szkół wszelkiego rodzaju itp. itp.*[26]. Gromadzone tam okazy służyły raczej jako przykład wykorzystywanych w placówkach oświatowych pomocy naukowych, niż narzędzia do



1. Przykłady sprzętów szkolnych: wolnostojąca tablica w obrocie wg projektu prof. H. Żaaka, repr. z: „Muzeum" 1910, t. 1, z. 4

1. Examples of school equipment: a free-standing board, rotated, designed by Prof. H. Żaak, reproduced from: "Muzeum" 1910, vol. 1, No. 4



2. Przykłady sprzętów szkolnych: trzymaki na modele i wzory do nauki rysunków, wg projektu prof. H. Żaaka, repr. z: „Muzeum" 1910, t. 1, z. 4

2. Examples of school equipment: handles for models and patterns to teach drawing, designed by Prof. H. Żaak, reproduced from: "Muzeum" 1910, vol. 1, No. 4

3. III i IV sala Muzeum Szkolnego we Lwowie, repr. z: „Muzeum" 1913, t. 1, z. 5

3. The rooms No. III and IV in the School Museum in Lviv, reproduced from: "Muzeum" 1913, vol. 1, No. 5

praktycznego użytku. Autor jako przykład wymienił m.in. muzea w Zurychu, Petersburgu i Paryżu. Do grupy tej zaliczyć wypada również utworzone w 1887 r. Muzeum Szkolne w Kopenhadze (Dansk Skolemuseum). Duńska placówka stała się wzorem m.in. dla Polskiego Muzeum Szkolnego powstałego w 1904 r. we Lwowie[27]. Z kolei wpływ lwowskiej placówki na propagowanie idei zbiorów szkolnych jest nie do przecenienia, chociażby ze względu na zasięg i oddziaływanie wydawanego w latach 1885–1939 przez lwowskie Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych periodyku „Muzeum".

Posiłkowanie się wzorami z zagranicy, szczególnie w kontekście muzeów, nie było niczym nowym. Wiadomości na ich temat regularnie dostarczała prasa, a kolekcjonerzy, pracownicy naukowi i muzealnicy odbywali liczne podróże zagraniczne w celu zdobycia wiedzy i podniesienia własnych kompetencji. W dziedzinie muzeów szkolnych na terenie obecnych Czech i Słowacji szczególną rolę odegrała działalność organizacji pod nazwą Macierz[28]. Pierwsza założona została w 1831 r., druga w roku 1863. Ich celem było propagowanie rodzimej literatury i języka[29]. Wpływ Macierzy widoczny jest chociażby w działalności założonego w 1901 r. Domu Polskiego w Cieszynie. Nie były to jednak kolekcje obiektów przeznaczonych do praktycznego użytku w szkołach, ale – zgodnie z wykładnią Dicksteina – muzea pedagogiczne, gromadzące wyłączone z użytkowania i poddane stosownej opiece przedmioty, umieszczone w specjalnie przeznaczonej do tego celu przestrzeni.

Już w 1882 r. z inicjatywy Józefa Ignacego Kraszewskiego założona została Polska Macierz Szkolna we Lwowie. Jej cele były podobne do realizowanych przez organizacje czeskie i słowackie. Wśród publikowanych prac dominowały książki historyczne, historyczno-religijne, ale także popularnonaukowe czy społeczno-gospodarcze. Ich zasięg oddziaływania wykraczał poza granice Galicji[30]. Działające przy Macierzy we Lwowie Muzeum Szkolne (1903) podzielone zostało na dwa działy – historyczny, obejmujący bibliotekę i dawne środki naukowe oraz współczesny, obejmujący najnowsze pomoce. W tym zbiorze znalazły się m.in. mapy, atlasy, dane statystyczne, przyrządy do gimnastyki, gry i zabawy, prace

4. Perspektywiczny widok z IV sali Muzeum Szkolnego we Lwowie, repr. z: „Muzeum" 1913, t. 1, z. 5

4. The perspective view from the room No. IV in the School Museum in Lviv, reproduced from: "Muzeum" 1913, vol. 1, No. 5

uczniów[31]. Niemal w tym samym czasie w Cieszynie utworzono Macierz Szkolną dla Księstwa Cieszyńskiego (1885). Dopiero w 1903 r. możliwe stało się założenie szkoły polskiej, brak jest jednak informacji na temat ewentualnych zbiorów naukowych tej instytucji.

Charakter i cele realizowane przez Macierz, aż do chwili rozluźnienia polityki rusyfikacyjnej, uniemożliwiały jej powstanie na terenie Królestwa Kongresowego. Moment taki nastąpił ok. 1905 r., w czasie tzw. drugiej odwilży związanej z kryzysem polityczno-społecznym w Rosji[32]. W tym czasie powstało wiele organizacji propagujących kulturę i edukację, m.in. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TOnZP), Towarzystwo Kultury Polskiej (TKP) czy właśnie Polska Macierz Szkolna (PMS), które uzyskały prawo do działania w 1906 roku. Ta ostatnia, w ciągu swego zaledwie rocznego istnienia, stworzyła niemal 800 kół na terenie Królestwa Kongresowego, zgromadziła ponad 116 000 członków, otwierając ponad 570 szkół, 300 ochronek dla dzieci oraz 500 czytelni i bibliotek[33].

Ważnym, chociaż nie podstawowym, aspektem działalności Macierzy były muzea szkolne. Miały one – podobnie jak instytucje sugerowane przez rosyjskie władze zarządzeniem z 1902 r. – podnieść poziom nauczania w placówkach oświatowych. Najprawdopodobniej łączyły w sobie funkcje gabinetów szkolnych, zawierających okazy „muzealne", ze zbiorami pomocy naukowych wykorzystywanych w czasie zajęć szkolnych. W statucie organizacji zasadniczo nie przewidziano gromadzenia zbiorów[34]. PMS miała za zadanie krzewić oświatę,

5. Perspektywiczny widok z I sali Muzeum Szkolnego we Lwowie, repr. z: „Muzeum" 1913, t. 1, z. 5

5. The perspective view from the room No. I in the School Museum in Lviv, reproduced from: "Muzeum" 1913, vol. 1, No. 5

6. Sala sprawozdań szkolnych, czasopism i kancelaria Polskiej Macierzy Szkolnej we Lwowie, repr. z: „Muzeum" 1913, t. 1, z. 5

6. The room for school reporting, periodicals and the chancellery of the Polish Educational Society in Lviv, reproduced from: "Muzeum" 1913, vol. 1, No. 5

popierać polskie wydawnictwa, tworzyć szkoły i biblioteki[35]. Jednak, już w sprawozdaniu z działalności warszawskiej PMS z 1906 r. wyraźnie zaznaczono, że w związku z prowadzonymi kursami pedagogicznymi pojawiła się konieczność zgromadzenia pomocy naukowych[36].

Rok później Marian Stępowski, w referacie wygłoszonym na zebraniu ogólnym PMS, mówił nie tylko o konieczności, ale o powołaniu pierwszego Muzeum Szkolnego w ramach Wydziału Oświaty Ludowej przy warszawskim PMS. Tekst ten doskonale wyjaśnia pierwotne założenia, jakie przyświecały twórcom muzeum oraz wprowadzone modyfikacje, stąd warto przytoczyć go w całości: *Pierwotnym założeniem było utworzenie Muzeum pomocy naukowych w zakresie potrzeb szkolnictwa ludowego. W Muzeum chciano zgromadzić możliwie całkowicie ten aparat naukowy, jaki jest konieczny w każdej wzorcowej szkole początkowej, dla prowadzenia nauki poglądowej, pogadanek, slöjdu i.t.p. Ale myśl, w szczęśliwą chwilę rzucona, wykazała rychło, że pierwotnie zakreślone ramy Muzeum rozszerzyć wypada ze względu na napływające zewsząd obficie dary, z zakresu bądź to fauny i flory krajowej, bądź to przemysłu rodzimego, że przewidywać należy, iż Muzeum z pedagogicznego ściśle, w Muzeum pedagogiczno-krajoznawcze przekształcić się będzie musiało*[37]. Przewidywania Stępowskiego potwierdziły się tylko częściowo. W przypadku zbiorów przy prężnie działających kołach, jak na przykład w Warszawie czy nawet zdecydowanie mniejszych Pabianicach, miały one szerszy charakter. Kolekcje tworzone bezpośrednio przy Szkołach Ludowych, pozostających pod kuratelą PMS, zachowywały jednak charakter zbiorów pomocy naukowych, funkcjonujących pod nazwą Skarbczyk szkolny[38].

Należy przypuszczać, że różnica między „skarbczykiem" a „muzeum" polegała na zróżnicowaniu poziomu i profesjonalizacji zbiorów. Te zaś uzależnione były nie tylko od umiejętności organizatorów, najczęściej członków PMS lub nauczycieli, ale także od ofiarności osób prywatnych i stowarzyszeń. O tym, że okazy przekazywano świadczyć może apel Stefanii Woyde z Podlasia [?], jednej z inicjatorek zakładania muzeów przy placówkach Macierzy Szkolnej, która zwróciła się z prośbą do warszawskiego oddziału Cesarskiego Towarzystwa Prawidłowego Myślistwa o dostarczanie do szkół wypchanych okazów fauny łowieckiej. Zachęcano także do przekazywania duplikatów własnych zbiorów oraz przekazywania do szkół *świeżo upolowanych okazów*[39]. W 1907 r. ukazał się natomiast tekst Stanisława Sawickiego, który w kontekście założenia podobnego muzeum w Łodzi pisał: *Sprawa muzeów szkolnych w naszym kraju zaczyna stawać się potrzebą dnia. Niedawno w tej kwestii pisano o Płocku* (…).*Wiemy, że Warszawa krząta się również około utworzenia muzeum szkolnego, choć Warszawa jest w lepszem od naszego położeniu, bo już posiada wypożyczalnię pomocy naukowych, i dość poważne zbiory, dotyczące szkolnictwa imienia Blocha*[40].

Ograniczenie przez władze carskie „ekspansywnej" działalności Macierzy – polegające m.in. na zakazie otwierania

nowych placówek, limitowaniu ich liczby, odmowie zatwierdzenia polskich nauczycieli – nie przyniosły spodziewanego rezultatu. W grudniu 1907 r. rozporządzeniem generał-gubernatora Gieorgija Antonowicza Skałona organizacja została rozwiązana. Krótka historia Polskiej Macierzy Szkolnej nie została jednak definitywnie przerwana. Otwarte z inicjatywy Macierzy szkoły i ochronki, dzięki zaangażowaniu osób prywatnych lub organizacji, działały nadal a zgromadzone przedmioty trafiały do zbiorów polskich towarzystw. Tak było m.in. w przypadku kolekcji PMS w Warszawie, która zajmowała lokal przy ul. Sadowej 12 (ob. ul. ks. Skorupki, budynek nie istnieje). W 1908 r. zbiory Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie (PTK, 1906) zostały podzielone na dwie części: krajoznawczą, tworzoną przez PTK oraz szkolną, będącą pozostałością po kolekcji PMS. Ta druga miała charakter dydaktyczny i zawierała przedmioty stanowiące „pomoce w nauczaniu". W dziale szkolnym znajdowało się m.in. 898 eksponatów taksydermicznych, preparatów anatomicznych, muszli, owadów, a także około 400 okazów minerałów *ułożonych systematycznie według podręcznika St. Konkiewicza*[41]. Oprócz zoologii i mineralogii w kolekcji PMS znajdowały się okazy botaniczne, w tym modele grzybów, nasiona i zielniki, a także stosunkowo nieliczne przykłady przyrządów fizycznych i chemicznych wraz z odczynnikami oraz pomoce do nauczania początkowego[42].

W Pabianicach zbiory muzealne zostały „przekazane" jednemu z członków PMS po to, aby z chwilą utworzenia Towarzystwa Naukowego (1908) stać się zaczynem otwartego w ramach tej organizacji muzeum. W kolekcji dominowały okazy przyrodnicze przekazywane do muzeum przez członków Towarzystwa, a szczególnie wieloletniego kustosza Witolda Eichlera[43]. W 1912 r. zbiory muzeum podzielono na działy: etnograficzny, przemysłowy, techniczny, archeologiczny, przyrodniczy z anatomią, fizjologią, patologią, co zbliżało tę instytucję do muzeów krajoznawczych. Po 1919 r. zbiory powróciły pod zarząd pabianickiego oddziału Polskiej Macierzy Szkolnej, ale ich pedagogiczny charakter stracił na znaczeniu.

Organizowane przez PMS muzea w pewnym sensie odwoływały się do tradycji oświeceniowych gabinetów naukowych zakładanych i działających przy szkołach elementarnych i średnich, choć należy podkreślić, że częstokroć wartość naukowa kolekcji PMS była daleko mniejsza. Można powiedzieć za Dicksteinem, że muzea szkolne stanowiły początkowy stopień prowadzący do poznania naukowego. Wzorcem dla nich mogły być jednak kolekcje uniwersyteckie, najprawdopodobniej znane twórcom Polskiej Macierzy Szkolnej w Królestwie Kongresowym[44].

W 1916 r., po wycofaniu się wojsk rosyjskich z Warszawy i zajęciu miasta przez wojska niemieckie, pozwolono na tworzenie lub reaktywację instytucji kulturalnych. W tym też roku wznowiono działalność PMS, która została zakończona dopiero na mocy zarządzenia niemieckich władz okupacyjnych w 1940 roku. Po 1918 r. aktywność Macierzy skupiała się głównie na prowadzeniu placówek oświatowych oraz bibliotek, jednak zainicjowana w 1906 r. działalność, także na polu muzealnym, miała niewątpliwie wpływ na inne organizacje w Królewskie Kongresowym, w tym na Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, które po 1908 r. stworzyło prężną sieć muzeów regionalnych.

Na koniec warto wspomnieć o dwóch zbiorach niezwiązanych z Macierzą. Pierwszym z nich była bogata kolekcja utworzona w Gimnazjum i Liceum Męskim Zgromadzenia Kupców m. Łodzi. W 1911 r. przeniosło się ono do nowo wzniesionego budynku przy ul. Dzielnej (ob. ul. Narutowicza 68), w którym zadbano o wysoki standard nauczania. Oddane na potrzeby uczniów audytoria i pracownie: chemiczna, fizyczna i przyrodnicza, najprawdopodobniej już wówczas wyposażone były w konieczne pomoce naukowe.

Wśród nich znajdowały się okazy zoologiczne, w tym owadów i motyli, preparaty anatomiczne i zbiory mineralogiczne, które pozwoliły na otwarcie przed 1928 r. Muzeum Przyrodniczego[45].

Druga kolekcja związana jest z założonym w 1917 r. Muzeum Pedagogicznym przy Wydziale Szkolnym Magistratu m.st. Warszawy. Powstało ono ze zbiorów byłych gimnazjów rządowych, a obejmowało eksponaty przyrodnicze i pomoce

7. Fragmenty ekspozycji Muzeum Koła Polskiej Macierzy Szkolnej w Pabianicach, repr. z: *Na pamiątkę dwudziestolecia Koła Polskiej Macierzy Szkolnej w Pabjanicach 1905–1925*, Koło Polskiej Macierzy Szkolnej, Pabjanice 1926

7. Fragments of the exhibition in the Museum of the Polish Educational Society in Pabianice, reproduced from: *Na pamiątkę dwudziestolecia Koła Polskiej Macierzy Szkolnej w Pabjanicach 1905–1925*, Koło Polskiej Macierzy Szkolnej, Pabjanice 1926

8. Gabinet przyrodniczy Gimnazjum i Liceum Męskiego Zgromadzenia Kupców m. Łodzi, fot. przed 1928, repr. z: „Giewont" 1928, nr 3, s. 90

8. The natural science cabinet in the Secondary School for Boys of the Merchants Association in Łódź, photo prior to 1928, reproduced from: "Giewont" 1928, No. 3, p. 90

naukowe z gabinetów fizyko-chemicznych i bibliotek. Idea powołania tej instytucji pojawiła się w 1916 r. w ówczesnym Komitecie Obywatelskim[46]. W zatwierdzonym w 1918 r. regulaminie można przeczytać, że zadaniem tej instytucji było gromadzenie pomocy naukowych *ze wszystkich dziedzin nauczania początkowego, mianowicie: okazy przyrodnicze, przyrządy fizyczne i chemiczne, ryciny, modele, tablice rysunkowe itp.*, a także *wzorów tablic, ławek, przyrządów gimnastycznych, plany urządzeń szkolnych itp.* (§ 1., pkt 1. i 2.)[47]. Ponadto w zakres zbiorów wchodziły *zbiory i eksponaty dotyczące historii wychowania i szkolnictwa w Polsce* (§1., pkt 11.)[48]. Muzeum znajdowało się w budynku przy ul. Jezuickiej 4[49]. W 1921 r. kolekcja muzeum obejmowała zbiór mikroskopów ćwiczeniowych (8 szt.), przyrządów fizycznych (297 szt.), kolekcję entomologiczną Juliusza Izaaka[50], minerały pochodzenia obcego, okazy przekazane z Kopalni Soli w Wieliczce. Jako depozyt w zbiorach znajdowała się kolekcja minerałów polskich K. [Ksawerego?] Praussa, a także pomoce naukowe z wypożyczalni okazów przyrodniczych. Wzrastające zapotrzebowanie na pomoce naukowe sprawiło, że zdecydowano się na tworzenie oddziałów muzealnych w różnych dzielnicach miasta[51]. Zasoby biblioteki wzbogacone zostały księgozbiorem i broszurami z dziedziny oświaty ludowej po Janie Blochu[52].

Na koniec warto przytoczyć wypowiedź Józefa Kallenbacha, wygłoszoną w czasie Zjazdu Delegatów Związku Muzeów Polskich Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w 1921 roku. Ów zasłużony pedagog i badacz stwierdził wówczas: *Aby uniknąć nieporozumienia zaznaczam, że właściwie muzea szkolne nie są muzeami, ale są w zasadzie gabinetami okazów dla celów pedagogiczno-informacyjnych*[53]. Wydaje się, że opinia taka zaważyła na losie muzeów szkolnych, które stopniowo traciły na znaczeniu i popularności. Ich miejsce zajęły wyspecjalizowane instytucje, których kolekcje pozbawione były funkcji użytkowej. Muzea szkolne, w odróżnieniu do kolekcji uniwersyteckich, nie doczekały się dotychczas większego opracowania, prawdopodobnie ze względu na nietrwałość gromadzonych zbiorów oraz znikomy materiał archiwalny, ograniczony nierzadko do krótkich notatek prasowych. Tymczasem było to istotne ogniwo łączące oświeceniowe muzeum z praktycznym zaspakajaniem ciekawości, przygotowujące do uczestnictwa w życiu społecznym i naukowym.

Streszczenie: Muzea szkolne to instytucje, których zadaniem było tworzenie – najczęściej przy placówkach oświatowych – zbiorów pomocy naukowych. Najbardziej powszechne były tzw. gabinety historii naturalnej, rekomendowane m.in. przez Komisję Edukacji Narodowej w 1783 roku. Tradycja tego rodzaju zbiorów powszechnie praktykowana była do połowy XX wieku. Ze względu na charakter działalności i rodzaj zbiorów można wydzielić muzea szkolne oraz pedagogiczne. Pierwsze z nich gromadziły najczęściej okazy przyrodnicze, przyrządy do nauki geografii, chemii i matematyki, ryciny i pomoce wykorzystywane podczas zajęć dydaktycznych. Druga grupa zbierała także okazy przyrodnicze ale najczęściej o wyższej wartości naukowej i wyłączone już z użytkowania, a także wzory i przykłady rozwiązań stosowanych w szkolnictwie. Do najstarszych muzeów szkolnych tworzonych na terenie Królestwa Polskiego należały warszawskie zbiory Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych (1875) oraz szkoły realnej Eugeniusza Babińskiego. Kolejne powstawały już na początku XX w., inspirowane m.in. prężną działalnością Polskiego Muzeum Szkolnego we Lwowie (1903). Najwięcej muzeów i zbiorów szkolnych powstawało w placówkach zakładanych przez Polską Macierz Szkolną (1906–1907). Do czasów obecnych zachowały się dość dokładne informacje na temat zbiorów z Warszawy i Pabianic, które aspirowały do miana muzeum pedagogicznego. Ciekawą kolekcję posiadało także Gimnazjum i Liceum Męskie Zgromadzenia Kupców m. Łodzi oraz Muzeum Pedagogiczne w Warszawie (1917). To ostatnie powstało bazując na zbiorach dawnych gimnazjów rządowych, w których zgodnie z zarządzeniem rosyjskich władz, także tworzono zbiory naukowe.

Słowa kluczowe: muzeum szkolne, muzeum pedagogiczne, Polska Macierz Szkolna, gabinet naukowy, Królestwo Polskie.

Przypisy

[1] Tekst został opracowany na podstawie kwerend prowadzonych w ramach projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 roku): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej,* finansowanego z grantu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na lata 2016-2019, kierownik projektu dr hab., prof. UMK Tomasz de Rosset.

[2] Do wyjątków należy tekst Apolonii Głowackiej, *Z dziejów polskiego muzeum szkolnego,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Biblioteka" 1966, nr 6/61, s. 3-32.

[3] Artykuł przygotowany został wyłącznie w oparciu o materiały prasowe i publikacje drukowane. Z dużym prawdopodobieństwem informacje na temat muzeów szkolnych uwzględniane były w dokumentacji szkół i prowadzących je instytucji, przechowywanej w archiwach państwowych i miejskich. Dotychczas kwerenda pod tym kątem nie została wykonana. W archiwaliach Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego znajdujących się w zbiorach Archiwum Akt Nowych brak informacji na temat muzeów i zbiorów szkolnych.

[4] Przykładem może być *Pamiętnik Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych*. W trakcie prowadzonych badań nie udało się znaleźć inwentarzy lub ksiąg poświęconych wyłącznie kolekcjom szkolnym.

[5] *Ustawy Kommissyi Edukacyi Narodowej: Dla Stanu Akademickiego I Na Szkoły W Kraiach Rzeczypospolitey Przepisane*, Drukarnia Nadworna, Warszawa 1783, s. 26, 28.

[6] *Ibidem*, s. 40.

[7] *Ibidem*, załącznik: Wzór XIII, Roz. IX.

[8] A. Królikowska, *Nauczyciele eksjezuici w pracach i szkołach KEN, w: Komisja Edukacji Narodowej: kontekst historyczno-pedagogiczny,* K. Dormus i in. (red.), Wyd. Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Pedagogicznego KEN, Kraków 2014, s. 150-151, (Biblioteka Współczesnej Myśli Pedagogicznej, t. 3).

[9] Na podstawie ukazu cara Aleksandra I z 1803 r., w guberni wołyńskiej otwarte miało zostać gimnazjum gubernialne podległe Kuratorii Wileńskiej. Z inicjatywy Hugona Kołłątaja wybór padł na Krzemieniec. Założycielem gimnazjum został Tadeusz Czacki, ówczesny wizytator szkolny guberni wołyńskiej, podolskiej i kijowskiej, por. M. Danielewiczowa, *Życie naukowe dawnego Liceum Krzemienieckiego*, „Nauka Polska: jej potrzeby, organizacja i rozwój" 1937, t. 22, s. 60; S.I. Możdżeń, *Historia wychowania, t. 2. 1795-1918*, Wyd. Diecezjalne i Drukarnia, Sandomierz 2006, s. 147-152.

[10] Zbiory gromadzone były na drodze zakupów, m.in. ze zbiorów po Stanisławie Auguście Poniatowskim, oraz darów, najczęściej rodzin szlacheckich, w tym wychowanków Liceum. Omówienie zbiorów na podstawie inwentarzy podała M. Danielewiczowa, *Życie naukowe dawnego…*, s. 86-101. Na marginesie warto dodać, że ponad pół wieku później zbiory o podobnym poziomie zgromadzono w Gimnazjum w Drohobyczu. Informację o kolekcji zamieszczano w corocznych „Sprawozdaniach szkolnych gimnazjum w Drohobyczu", publikowanych w latach 1876-1918.

[11] Działalność kolekcjonerska Kolegium Jezuickiego w Płocku wiązana jest przede wszystkim z tworzoną biblioteką. Pytanie o obecność zbiorów naukowych pozostaje nadal otwarte, por. W. Graczyk, J. Kwiatkowski, *Jezuici w Płocku 1611-1773*, Verbinum, Warszawa 2002, s. 64-67.

[12] W zbiorach Towarzystwa znajdowały się m.in. pamiątki po Henryku Dąbrowskim, obrazy, ryciny i medale ze zbiorów Stanisława Augusta Poniatowskiego czy pamiątki po Janie III Sobieskim, zob. M. Offmański, *Dzieje Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1800-1832): z dzieła Aleksandra Kraushara / z upoważnienia autora,* Wyd. M. Arcta, Warszawa 1907, s. 38-39. Bez wątpienia zbiory TPN oddziałały na kolekcje szkolne, m.in. Liceum Krzemienieckiego, jednak poziom i charakter kolekcji obu instytucji najprawdopodobniej odbiegał znacznie od poziomu zwyczajowych zbiorów naukowych w placówkach oświatowych.

[13] S.I. Możdżeń, *Historia wychowania…*, s. 164-168, 195-207.

[14] Naturalnie zbiory takie powstawały także wcześniej. Ciekawym źródłem mogą być dokumenty archiwalne, m.in. Stan biblioteki i muzeum tudzież inwentarz sprzętów i innych utensyliów Szkoły Niemiecko-Ruskiej Realnej w Łodzi za rok 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, zespół: 39/90/0 Szkoła Powiatowa Niemiecko-Ruska w Łodzi, jedn. 39, czy dotyczące gimnazjum w Piotrkowie akta – Stan biblioteki i muzeum za lata 1855, 1858, 1864; akta Rządu Gubernialnego Warszawskiego Sekcji Wyznań, zespół: 39/83/0 Dyrekcja Szkolna w Łodzi, jedn. 218, znajdujące się obecnie w Archiwum Państwowym w Łodzi.

[15] *Wiadomości. Muzea szkolne,* „Echa Płockie i Łomżyńskie" 1902, nr 62, s. 3.

[16] *Ibidem*.

[17] Franciszek Tarczyński (1833-1900) nauczyciel, uczestnik powstania styczniowego, archeolog, kolekcjoner starożytności. Swoje zbiory przekazał poprzez kanonika Tomasza Kowalewskiego do katedry płockiej. Obecnie stanowią one cześć zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Płocku.

[18] *Płock. Muzeum pedagogiczne,* „Echa Płockie i Łomżyńskie" 1903, nr 53, s. 2.

[19] E. Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, bibljoteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 2 (N-Ż), Wyd. J. Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1926, s. 66.

[20] C. Z., *Szkolnictwo na wystawie w Częstochowie*, „Muzeum" 1909, t. 2, z. 3, s. 370.

[21] S. Dickstein, *O muzeach pedagogicznych słów kilka*, „Niwa" 1883, z. 202, s. 744.

[22] Zenon Kmiecik podaje, że Babiński, założyciel „Przeglądu Pedagogicznego", był *znanym zbieraczem pomocy poglądowych do nauk przyrodniczych, z których utworzył w swej szkole specjalne muzeum,* Z. Kmiecik*, Z dziejów „Przeglądu Pedagogicznego" (1882-1905)*, „Rozprawy z dziejów oświaty" 1971, nr 14, s. 3.

[23] *Sprawozdanie z części wychowawczo-naukowej Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych za rok szkolny 1875/76 [Pomoce naukowe]*, „Pamiętnik Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych" 1876, t. 7, s. XII-XIII.

[24] *Sprawozdanie z części wychowawczo-naukowej Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych za rok szkolny 1885 na 1886 [Pomoce naukowe. Muzeum Pedagogiczne],* „Pamiętnik Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych" 1886, t. 17, s. LXXXV.

[25] K.P., [*Muzeum pedagogiczne*], „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza" 1879, nr 2, s. 10.

[26] S. Dickstein, *O muzeach pedagogicznych*..., s. 746.

[27] *Duńskie muzeum szkolne*, „Muzeum" 1909, z. 4, s. 491.

[28] Koncepcja Macierzy jako instytucji kulturalno-oświatowej jest ideą typową dla krajów słowiańskich na terytorium Monarchii Austro-Węgierskiej. Pierwszą Macierz założyli Serbowie (1826), kolejną Czesi (1831), następnie Chorwaci (1839), Serbołużyczanie (1847), Ukraińcy (1848), Morawianie (1849), Słowacy (1863), Słoweńcy (1864), Polacy (1882).

[29] K. Tieftrunk, *Dějiny Matice české*, *Matice česká,* Praha 1881; T. Winkler, *Matica slovenská. Dejiny a prítomnosť,* Martin 2003.

[30] M. Hoszowska, *Działalność Macierzy Polskiej we Lwowie w latach 1882-1894,* „Galicja. Studia i Materiały" 2015, nr 1, s. 137-147.

[31] *Program Muzeum Szkolnego we Lwowie* [wg referatu dra L. Germana na Walnem Zgromadzeniu Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych we Lwowie dnia 31. maja 1903 r.], druk ulotny. Na temat muzeum zob. A. Głowacka, *Z dziejów polskiego muzeum szkolnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Biblioteka" 1966, nr 6/61, s. 3-32.

[32] L. Szymański, *Zarys polityki caratu wobec szkolnictwa ogólnokształcącego w Królestwie Polskim w latach 1815-1915*, AWF, Wrocław 1983.

[33] *Polska Macierz Szkolna*, „Zorza" 1916, nr 23, s. 358; J. Plis, *Biblioteki Polskiej Macierzy Szkolnej w guberni lubelskiej (1905-1907),* „Folia Bibliologica" 1990/1991, wol. 38/39, s. 71-86.

[34] Nie uwzględniono tworzenia muzeów szkolnych również po wznowieniu działalności w 1916 r., *Statut Towarzystwa Polskiej Macierzy Szkolnej (…) 16 Lutego 1917 r.*, w: W. Sołtan, J. Stemler, *Dzieło samopomocy narodowej: Polska Macierz Szkolna, 1905-1935*, Wyd. Zarządu Głównego Polskiej Macierzy Szkolnej, Warszawa 1935, s. 184. Element ten uwzględniono dopiero w statucie z 1930 roku.

[35] *Ustawa Towarzystwa Polskiej Macierzy Szkolnej (…) z dn. 11 czerwca 1906 r.*, w: W. Sołtan, J. Stemler, *ibidem*, s. 33.

[36] *Sprawozdanie z Działalności Koła Polskiej Macierzy Szkolnej „Uniwersytet Ludowy" w 1906 Roku*, Druk Piotra Amroziewicza, Warszawa 1907, s.n.

[37] *Referat Dr-a Marjana Stępowskiego na Zebraniu Ogólnem Polskiej Macierzy Szkolnej w dniu 25 listopada 1907 r.,* w: W. Sołtan, J. Stemler, *Dzieło samopomocy narodowej…*, s. 78-79.

[38] W szkołach początkowych, w zakresie nauki przyrody stwierdzono m.in., że *Niezbędnemi są okazy roślin, zwierząt wypchanych i konserwowanych, minerałów; tablice barwne, nieco przyrządów fizycznych i chemicznych. Większą część tych pomocy naukowych, tworzących stopniowo „Skarbczyk naukowy szkolny", zebrać i robić mogą i powinni uczniowie pod kierunkiem nauczyciela – Nb. „Skarbczyk" przygotowany przez uczniów stanowi na zawsze własność danej szkoły.* Uwagi te dotyczyły także szkół zakładanych prywatnie pod egidą PMS, *Ustawa i program szkół początkowych wiejskich Polskiej Macierzy Szkolnej (zatwierdzona przez Zarząd Główny P. M. S.)* [wzór], w: W. Sołtan, J. Stemler, *Dzieło samopomocy narodowej…*, s. 97.

[39] *Ze Szkół. Muzea szkół Macierzy*, „Dzwon Polski" 1906, nr 407, s. 3.

[40] S. Sawicki, *W sprawie projektu zaopatrzenia polskich szkół w pomoce naukowe*, „Rozwój" 1907, nr 40, s. 3-4.

[41] Chodzi tu o *Krótki podręcznik mineralogii* autorstwa Stanisława Kontkiewicza, opublikowany w Warszawie w Księgarni E. Wende i S-ka w 1907 r.; *Komisya muzealna P.T.K.,* „Rocznik PTK" 1908, s. 51.

[42] Dla porównania w latach 1908-1910 za 350 rubli można było kupić 4 morgowe (ok. 2 hektarowe) gospodarstwo rolne, zob. D. Szpejenkowski, 2009, *Wartość rubla*, Portal rodziny Szpejankowskich i Szpejenkowskich, on-line: http://www.szpejankowski.eu/index.php/ciekawostki-genealogiczne/33-wartosc-rubla.html [dostęp: 15.08.2017].

[43] Witold Eichler (1874-1960), lekarz, entomolog, działacz społeczny.

[44] Należeli do nich m.in. absolwenci Szkoły Głównej Warszawskiej: pisarz Henryk Sienkiewicz czy prawnik Antoni Osuchowski.

[45] *Z rozwoju szkoły. Gimnazjum męskie zgromadzenia kupców*, „Giewont" 1928, nr 3, s. 88.

[46] *Szkolnictwo m.st. Warszawy (sprawozdanie z działalności i zakresu Wydziału Szkolnego). VII. Muzeum Pedagogiczne*, „Dziennik Zarządu Miasta Stołecznego Warszawy" 23 XII 1921, nr 110, s. 5.

[47] *Regulamin miejskiego muzeum pedagogicznego,* „Dziennik Zarządu Miasta Stołecznego Warszawy" 1918, nr 64, s. 1.

[48] *Ibidem*.

[49] W kamienicy tej mieściły się początkowo także m.in. szkoła powszechna, tanie kuchnie, Towarzystwo Opieki nad Rezerwistkami. W związku z rozwojem muzeum organizacje te były przenoszone do innych lokali.

[50] Juliusz Izaak (1880-1923) entomolog-amator, zgromadził jedną z największych kolekcji motyli i chrząszczy w Królestwie Kongresowym. Zbiory te były wielokrotnie prezentowane na wystawach, planowano również ich zakup dla przyszłego Muzeum Przyrodniczego, ostatecznie zakupione w 1913 r. trafiły do Muzeum Pedagogicznego.

[51] *Szkolnictwo m.st. Warszawy…*, s. 5.

[52] Jan Gotlib Bloch (1836-1902) bankier, ekonomista, działacz społeczny, budowniczy arterii kolejowych na terenie Rosji, w tym kolei łódzkiej, twórca Muzeum Wojny i Pokoju w Lucernie.

[53] J. Kallenbach, *Muzea szkolne i uniwersyteckie,* w: *Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, F. Kopera, W.S. Turczyński (red.), Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, Warszawa 1924, s. 18.

Aldona Tołysz
Absolwentka kierunku Ochrona Dóbr Kultury na UMK oraz Podyplomowych Studiów Muzealniczych na UW; obecnie doktorantka na kierunku Nauki o Sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych UMK; stypendystka m.in. Funduszu Promocji Twórczości MKiDN oraz m.st. Warszawy w dziedzinie ochrony zabytków; członek zespołu realizującego projekt *Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej* finansowany z MNiSW; e-mail: aldona.tolysz@gmail.com

Word count: 3 693; **Tables:** –; **Figures:** 8; **References:** 53
Received: 01.2018; **Reviewed:** 02.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 04.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7615
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Tołysz A.; MUZEA SZKOLNE W KRÓLESTWIE POLSKIM – ROZPOZNANIE PROBLEMATYKI. Muz., 2018(59): 39-47
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 132-139
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2018
data recenzji – 06.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.2260

DZIAŁALNOŚĆ KOLEKCJONERSKA KS. JANA WIŚNIEWSKIEGO, WIELKIEGO DARCZYŃCY MUZEUM DIECEZJALNEGO W SANDOMIERZU

BUILDING A COLLECTION BY REV. JAN WIŚNIEWSKI, A GREAT DONOR OF THE DIOCESAN MUSEUM IN SANDOMIERZ

Urszula Stępień
Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu

Abstract: The article is an attempt to show collecting achievements of Rev. Jan Wiśniewski (1876–1943), who after building an unusual, astonishingly vast and versatile collection of art and national memorabilia, donated it to the Diocesan Museum in Sandomierz. His collecting was rooted in the 19th century, in the spirit of growing patriotic awareness and interests in the history of one's own country, resulted from the lack of independence. Apart from collecting, Rev. Wiśniewski conducted comprehensive research. As an amateur historian, he edited and published at his own cost 15 volumes of the *Monografia dekanatów* and *Historyczne opisy kościołów*. He started his collection in Radom, then continued accumulating items in Borkowice where he became a parish priest. It was there, in the parsonage, that he arranged the Museum of National Memorabilia. His exhibits were often displayed as loans outside his museum. As confirmed in written sources, Rev. Jan Wiśniewski had many contacts among collectors, antiquarians, art dealers and bibliophiles, some of them of great renown. His collection became a cornerstone of the Diocesan Museum in Sandomierz, which seems to be his intention from the start, as much as saving from demolition the historic elements of churches' interiors. He was building his collection in order to make it public and pass on to the following generations.

Keywords: Rev. Jan Wiśniewski, Rev. Józef Rokoszny, collector, national memorabilia, House of Długosz, Diocesan Museum in Sandomierz.

Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu założone zostało w 1902 r. staraniem ks. Józefa Rokosznego (1870–1931), kanonika kapituły katedralnej, profesora seminarium duchownego, który urzeczywistnił myśl otaczania opieką zabytków, propagowaną wśród księży sandomierskiego seminarium. Muzea kościelne miały ochronić dzieła sztuki, które wycofano z użytku z powodu zniszczenia lub zastąpienia nowymi, w związku z restauracją kościołów i idącymi za tym przeobrażeniami smaku artystycznego[1]. Decyzją kapituły katedralnej pierwsza kolekcja była gromadzona w kapitularzu katedry pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu. W 1906 r. zbiory przeniesiono do gmachu seminarium duchownego w dawnym klasztorze Panien Benedyktynek – tu zgromadzone stały się znaną placówką muzealną. Od 1937 r. Muzeum Diecezjalne mieści się w późnogotyckim domu ufundowanym przez Jana Długosza dla księży mansjonarzy. Układ ekspozycji w Domu Długosza jest autorskim dziełem krakowskiego historyka sztuki, Karola Estreichera jun. (1906–1984), zrealizowanym w latach 1936–1937[2]. Muzeum utworzone z inicjatywy ks. J. Rokosznego powstało wspólnym wysiłkiem ponad 100 darczyńców. Podstawy muzeum dała jednak kolekcja zebrana przez ks. Jana Wiśniewskiego, który całe życie poświęcił na gromadzenie pamiątek historycznych.

Przedmiotem artykułu jest próba ukazania działalności kolekcjonerskiej ks. J. Wiśniewskiego, największego darczyńcy Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, któremu ofiarował swe zbiory o charakterze artystycznym i patriotyczno-narodowym, zadziwiające bogactwem i różnorodnością[3]. Dzięki temu sandomierskie muzeum nie pełni jedynie swojej głównej funkcji, jaką jest zachowanie od zniszczenia zabytkowych elementów wnętrz kościołów. Powstało również w oparciu o prywatne zbiory kolekcjonera, którego indywidualnym zamysłem było od początku upowszechnienie kolekcji następnym pokoleniom. Kolekcjonerstwo ks. J. Wiśniewskiego miało korzenie w XIX w., w atmosferze, budzącego się w okresie niewoli narodowej, zainteresowania historią własnego kraju. Jego zbiór ma charakter patriotyczny, i takąż pełni funkcję, przejawiającą się w gromadzeniu pamiątek ojczystych. Dzieła, które gromadził odpowiadały jego osobistym ideałom, w tym przypadku historycznym zamiłowaniom[4]. Kolekcjonerstwo ks. J. Wiśniewskiego wpisywało się również w szerszy nurt niezwykłego rozwoju w tym czasie prywatnych kolekcji – zwłaszcza wśród inteligencji – tworzonych „ku pokrzepieniu serc", z myślą o przekazaniu ich społeczeństwu, dla przyszłych pokoleń[5].

Ks. Jan Wiśniewski urodził się 3 maja 1876 r. we wsi Krępa koło Solca nad Wisłą. W 1893 r. wstąpił do Seminarium Duchownego w Sandomierzu, gdzie w 1899 r. przyjął święcenia kapłańskie. Następnie pracował jako wikariusz w parafiach Kozienice, Cerekiew i Ćmielów. Od 1906 r. był nauczycielem religii w szkołach radomskich. W 1913 r. został proboszczem parafii Borkowice, gdzie pracował do swej śmierci 7 czerwca 1943 roku. Jako historyk-amator, zainspirowany XIX-wiecznymi badaniami geograficzno-historycznymi, opracował i wydał własnym nakładem 15 tomów *Monografii dekanatów* i *Historycznych opisów kościołów*. W latach 1907–1915 ukazywały się opisy dekanatów diecezji sandomierskiej, a w latach 1917–1935 diecezji kieleckiej. Plany ks. Wiśniewskiego przerwane przez wojnę, sięgały też do diecezji częstochowskiej i warszawskiej. Poszczególne tomy obejmowały dzieje ośrodków parafialnych, przedstawiały stan budynków kościelnych ze szczególnym uwzględnieniem wystroju wnętrza świątyń, oraz zawierały wypisy ze źródeł archiwalnych. Prace te, mimo wykazywanych braków warsztatowych autora, mają dużą wartość dokumentacyjną, zwłaszcza że część opisanych źródeł i zabytków nie przetrwała. Ks. J. Wiśniewski oprócz działalności kolekcjonerskiej i badawczej prowadził szeroką działalność społeczną, inicjując powstanie wielu stowarzyszeń, a także podejmując pracę w różnych organizacjach[6].

Zainteresowania pamiątkami historycznymi ksiądz J. Wiśniewski zaczął przejawiać już w latach szkolnych w Radomiu (1885–1892). W swoich zapiskach kronikarskich opisuje dom, w którym mieszkał ze swoją babcią, zajmującą się jego wychowaniem po śmierci rodziców. Wspomina opowieści babci o Powstaniu Styczniowym i pisze, że *każda pamiątka dawna polska była mu droższą od zabawek dziecinnych*[7]. Sandomierz – miasto seminaryjnych studiów ks. J. Wiśniewskiego – było miejscem, w którym prężnie działało kościelne środowisko naukowe zainteresowane przeszłością i pamiątkami minionego czasu. To właśnie tam w młodym alumnie budziła się potrzeba poznawania dziedzictwa historycznego i badania śladów przeszłości[8]. Wychowywany w atmosferze patriotycznej, swoją postawą wciąż tkwił w XIX w., naznaczonym historią powstań narodowych. W latach 1889–1901 odbył wiele podróży. Wspominał, że był w Krakowie na Wawelu, gdzie *kipiała krew polska*. We Lwowie krzepił jego ducha widok *pamiątek ojczystych, kościołów i kaplic pamiątkowych, pomników bohaterów, panoramy kościuszkowskiej*. Poznał Rzym, Neapol, Pompeje, Florencję, Mediolan, Berlin, Drezno i Pragę. Wracał – jak pisał – *obładowany, opakowany, wypchany formalnie różnymi pamiątkami*[9]. To podczas jednej z takich podróży, które były okazją do wzbogacenia kolekcji, nabył w Pompejach i Rzymie kilkanaście lampek oliwnych, ofiarowanych później Muzeum Diecezjalnemu i prezentowanych w nim do dzisiaj[10]. Ks. J. Wiśniewski rozwinął kolekcjonowanie pamiątek historycznych gdy został wikarym w Ćmielowie i rozpoczął zbieranie materiałów historycznych do opracowania pierwszej *Monografii* obejmującej dekanat opatowski [11]. Zwracał wówczas uwagę także na zabytkowe przedmioty. W tym okresie podjął myśl systematycznego przekazywania zabytków do Muzeum Diecezjalnego, a także stworzenia dla nich wydzielonej przestrzeni ekspozycyjnej[12]. W 1902 r. przekazał swój pierwszy dar do sandomierskiego muzeum urządzonego w kapitularzu. Był to kielich mszalny ze szkła rubinowego w srebrnej oprawie, pochodzący z dawnej kaplicy zamkowej w Ćmielowie[13]. Nie wiemy jakie jeszcze przedmioty ofiarował wówczas. Mogły być wśród nich odnajdywane podczas pieszych wędrówek *części urn i okrzesków krzemiennych, mosiężne szpile, mozaikowe agrafki i rzymskie pieniądze,* które gromadził z pietyzmem – jak podkreślał – i oddał do muzeum w Sandomierzu[14]. W 1906 r. ks. J. Wiśniewski został przeniesiony do Radomia i mianowany nauczycielem religii w szkole. Przystąpił do opisywania kolejnych kościołów i parafii diecezji sandomierskiej, przeznaczając na to wolne od zajęć katechetycznych wakacje i święta. Pisał – *Całą diecezję objechałem, wytarłem swą osobą wszystkie zakamarki kościelne i dzwonnice*[15]. W 1908 r. przeniósł się do nowego mieszkania przy ul. Lubelskiej 13, gdzie *dość wygodnie* – jak pisał – rozmieścił swoje zbiory, a sam wiódł skromne życie, zostawiając dla siebie najmniejszy pokoik. Na zakup

pamiątek przeszłości wydawał zapracowane pieniądze oraz spadek po babci[16]. W mieszkaniu – korzystając z życzliwości jego właściciela – rozwijał działalność, zanim przeniósł się do nowej siedziby, radomski oddział Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Ks. Wiśniewski na prośbę członów towarzystwa zgodził się je udostępnić szerszemu gronu zainteresowanych, bo jak podkreślał *ma je nie dla siebie, ale dla wszystkich*. Wspominał po latach, że objął stanowisko kustosza własnego muzeum oddziału radomskiego PTK[17]. Jego mieszkanie stało się miejscem, w którym zgromadzony był istotny zbiór muzealny, z którego korzystało wiele osób z kraju i zagranicy. Ks. Wiśniewski miał świadomość edukacyjnej roli zbiorów. Często zabierał do szkoły zabytkowe przedmioty i pokazywał je uczniom. Zapraszał młodzież do swojego mieszkania *gdzie* – jak opisywał – *chłopcy palili się do karabeli, szabel, pistoletów, uczyli się szanować urny z popiołami pradziadów, zbierać monety polskie, wiedzieć o królach i wielkościach, o których ich szkoła nie uczyła, pracować dla dobra ojczyzny, wzorując się na zasłużonych postaciach*[18].

W 1913 r. ks. J. Wiśniewski został mianowany proboszczem w Borkowicach, w dekanacie koneckim. Postanowił wówczas ofiarować swoje prywatne muzeum społeczeństwu. Przyświecał temu wyraźny program patriotyczny, *by pamiątki po lepszej przeszłości, dawały otuchę jaśniejszej przyszłości*[19]. Z kart *Autobiografii* dowiadujemy się, że pamiątki, które miały pozostać w Radomiu, z pomocą miejscowej inteligencji zostały ponumerowane i zapisane w specjalnej księdze. Część zbiorów ofiarował ks. Wiśniewski do Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu[20]. Sobie zostawił niewiele, w zamiarze złożenia części zbiorów w Muzeum Narodowym w Krakowie. Miał tam trafić – choć tak się nie stało – m.in. obraz *Święta Rodzina* namalowany do galerii króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, który ks. Wiśniewski nabył, jak pisał *za poważną sumkę pieniędzy*. Zostawił też, jak czytamy na kartach *Autobiografii, oryginalne listy Kościuszki wraz z innymi dokumentami i raportami generałów Kościuszkowskich, dwa autografy Mickiewicza, z których jeden zawiera ułożony przez poetę nagrobek po polsku i po łacinie (z kleksem) dla M. Mochnackiego, a drugi jest częścią* Pana Tadeusza *i zawiera opis komety*. Do Borkowic zabrał ponadto: *papiery po Towiańskim i jego córce, dwa ryngrafy z XVII i XVIII w., kilka szkaplerzy, karabelę rodzinną i dwa garłacze oraz ładownicę z 1831 r., kilka wydań-białych kruków i pokaźną bibliotekę zawierającą wiele dzieł rzadkich, wiele kronik i* Monumenta Sarmatorum *Starowolskiego*[21]. Był już wtedy w posiadaniu – choć nie wspomina o tym – obrazu Łukasza Cranacha Starszego *Matka Boża z Dzieciątkiem i św. Katarzyną Aleksandryjską*, który zakupił w 1911 r. w Radomiu. W dniu 19 grudnia 1913 r. oddział PTK zorganizował uroczystość pożegnania ks. Wiśniewskiego, na którą przybyło blisko 100 osób, a okolicznościowe przemówienie wygłosił znany społecznik Maciej Gloger[22]. Zgodnie z życzeniem ks. Wiśniewskiego zbiory, które ofiarował w Radomiu miały stać się zaczątkiem przyszłego Muzeum Ziemi Radomskiej[23].

Zbiory, które przy podziale kolekcji w Radomiu ks. J. Wiśniewski pozostawił dla siebie, zostały przewiezione do Borkowic. Na probostwie nadal odwiedzał kolejne kościoły, badał materiały źródłowe i przygotowywał opisy historyczne parafii. Praca ta wymagała niezwykłego wysiłku. Ks. Wiśniewski wspominał, że wstawał co dzień o godzinie czwartej rano, aby *wydążyć na miejscu studiowanie dokumentów, gdyż wszystkich brać było nie sposób. Przecież czasem z ciężką, wypakowaną papierami, dokumentami walizką trzeba było pieszą odbywać podróż*. Pisał, że najczęściej kładł się spać w ubraniu *ślęcząc długo w noc nad papierami, by do dnia wstać, robotę ukończyć i dalej jechać lub iść*[24].

W opublikowanych opisach kościołów wielokrotnie wzmiankowane są zabytki, do dziś prezentowane w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, które ks. Wiśniewski pozyskiwał ratując przed zniszczeniem. Dotyczy to np. portretów trumiennych z kościoła w Zawichoście, o których pisał – *W zaniedbaniu leżą tu dwa dobre portrety na blasze* (…) *i trzeci bardzo zniszczony na desce wisi w korytarzu*[25]. Miał zwyczaj – o ile pozwalał na to charakter obiektu – wykonywania na nich napisów objaśniających, często umieszczał także swój podpis „XJW". Niekiedy naklejał kartki z adnotacjami na temat źródła pochodzenia. Na znajdującej się w zbiorach muzeum herbowej tarczy trumiennej z kościoła w Skrzynnie napisał np. *Poniewierała się po szafach jako blacha*. Z dużym pietyzmem zabezpieczał również zabytki, z których zachowały się jedynie niewielkie fragmenty. W ten sposób trafiły do zbiorów muzeum elementy rzeźby św. Jerzego na koniu, ze *skarbczyka* kościoła w Skrzynnie: daszek z hełmu, dwie końskie nogi, ręka i noga św. Jerzego. Duchowny dołączył do nich kartkę z informacją, że jest tam i druga rzeźba *stojąca w okienku, też bardzo uszkodzona*, i dodał, że *proboszcz mógłby bardzo łatwo paczką, podobnie jak się wysyła paczki żywnościowe odesłać te rzeźby do muzeum, na wyraźne życzenie ks. Biskupa*. Na tej samej kartce zanotował jeszcze – *W zakrystii w Bukownie komódka stara zniszczona, poniewiera się tam niepotrzebnie, a rzecz dla muzeum piękna*[26]. Kiedy przygotowywał opisy kościołów dekanatu kozienickiego, pojechał przy okazji do Maciejowic. Dostał tam od chłopów kilka kul armatnich z dawnego pola bitwy. Prezentowane są w muzeum do dzisiaj.

Zachowane materiały źródłowe informują o szerokich kontaktach ks. Jana Wiśniewskiego z kolekcjonerami, antykwariuszami, marszandami i bibliofilami. Nie brak wśród nich postaci pod wieloma względami wybitnych. Wiemy, że szczególnie bliskie więzy łączyły go z Hieronimem Wilderem (1876–1941), właścicielem Antykwariatu Polskiego w Warszawie[27]. Zachowane rachunki poświadczają, że ks. Wiśniewski kupował tam ryciny, książki i autografy. Pisał po latach, że w jego kolekcji znajdowały się *autografy wszystkich najważniejszych wielkości w naszym narodzie*[28]. W liście ks. F. Drewnowskiego z Warszawy znajduje się informacja, że ks. J. Wiśniewski korespondował z Dominikiem Witke Jeżewskim (1862–1944). Ten wybitny kolekcjoner miał ucieszyć się, że *swoją pracą będzie mógł się podzielić z jednostką, która pracuje dla kultury* i proponował obejrzenie znajdujących się w jego zbiorach widoków Sandomierza[29]. W zbiorze zachowanych źródeł archiwalnych wyróżnia się zespół kilkunastu listów pisanych w latach 1935–1940 przez Ludwika Gocla (1889–1966)[30]. Stanowią one bogaty materiał źródłowy dotyczący funkcjonowania ówczesnego handlu antykwarycznego, kontaktów pomiędzy kolekcjonerami, a także sposobów gromadzenia borkowickiej kolekcji. Na ich podstawie wiemy, że Gocel był pośrednikiem w wyszukiwaniu zbiorów dla ks. Wiśniewskiego. Obaj również wymieniali się dziełami ze swoich zbiorów. Listy te są niezwykle

ważnym źródłem do poznania pierwotnych zasobów kolekcji ks. Wiśniewskiego. L. Gocel informował w nich szczegółowo o dziełach jakie udało mu się pozyskać czy prosił o ustosunkowanie się do cen, a ks. Wiśniewski weryfikował wszystkie propozycje. Szczególnie starannie dobierana była tematyka obrazów i rycin, przede wszystkim pod kątem ich wartości jako pamiątek narodowych, dokumentujących polską historię. Komentarzem niech będą następujące słowa L. Gocla – *A więcej nic nie kupiłem dla X. kanonika, gdyż niestety niczem Mu dogodzić nie mogę*[31]. Pisze ponadto ks. Wiśniewskiemu o ludziach, którzy są nim *zachwyceni* i chcą poznać właściciela znanych zbiorów. Uważają oni, że dopiero *przyszłe pokolenia ocenią, ile ks. Kanonik uczynił dla ratowania różnych zabytków, wzgl*[ędnie] *pamiątki o nich*[32]. Kontakty z bibliofilami, miłośnikami i kolekcjonerami grafiki umożliwiły ks. J. Wiśniewskiemu pozyskiwanie do swojej kolekcji także dzieł graficznych. Wiemy, że duży zbiór grafiki posiadał w Radomiu, następnie powiększał go w Borkowicach. Kolekcja, którą kompletował obejmowała przede wszystkim dawną grafikę o tematyce związanej z momentami polskiej chwały. Odzwierciedlała ona zamiłowania i pasje historyczne właściciela[33]. Zbiory zgromadzone na plebanii w Borkowicach były udostępniane do celów naukowych i użyczane na wystawy publiczne. Zostały one zaprezentowane w znanym opracowaniu Edwarda Chwalewika[34].

Zachował się obszerny spis *Pamiątek Kościuszkowskich* obejmujący blisko 100 dokumentów. Ks. Wiśniewski sporządził go w związku z wypożyczeniem zbioru na „Wystawę Pamiątek Epoki Kościuszkowskiej", która udostępniona została 6 maja 1917 r. w Pałacu Książąt Mazowieckich w Warszawie. Z kolekcji ks. Wiśniewskiego wybrano na ekspozycję 44 dokumenty[35]. W 1933 r. ks. Wiśniewski otrzymał list od ks. Józefa Jarzębowskiego z gimnazjum męskiego Zgromadzenia Księży Marianów na Bielanach w Warszawie, dotyczący wypożyczenia autografów na organizowaną przez niego wystawę poświęconą polskim pisarzom. Kolekcjoner wypożyczył 16 autografów [36]. W innym liście ks. Jarzębowski informuje ks. Wiśniewskiego o możliwości zakupienia obrazu Antoniego Kozakiewicza przedstawiającego scenę z Powstania Styczniowego, a także obrazu Aleksandra Lessera *Trembowla,* do nabycia którego namawiał w sposób szczególny, podkreślając, że oglądał obraz razem z Ludwikiem Goclem[37]. Ks. Wiśniewski zakupił obrazy w 1935 r., dzisiaj prezentowane są w zbiorach Muzeum Diecezjalnego. Zachował się rachunek za obraz Lessera – zakupiony został za 1300 zł u Bernarda Gutnajera, który prowadził Salon Sztuki i Antykwarnię w Hotelu Angielskim w Warszawie[38]. Możemy przypuszczać,

1. Ks. Jan Wiśniewski oprowadza dzieci po Muzeum Pamiątek Narodowych na plebanii w Borkowicach

1. Rev. Jan Wiśniewski showing children round the Museum of National Memorabilia at the parsonage in Borkowice

2. Łukasz Cranach Starszy, *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Katarzyną Aleksandryjską,* 1518–1520, olej, tempera na drewnie, ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu

2. Lucas Cranach the Elder, *The Virgin and Child with Saint Catherine of Alexandria,* 1518–1520, oil, tempera on panel, from the collection of the Diocesan Museum in Sandomierz

że także w tym samym antykwariacie ks. Wiśniewski kupił obraz Kozakiewicza, który – jak wiemy – kosztował 2000 zł[39]. W 1936 r. ks. Wiśniewski wypożyczył ponad 100 eksponatów do Skarżyska, na wystawę zorganizowaną z okazji imienin marszałka Józefa Piłsudskiego. Znalazły się na niej: misiurka rycerska, ryngraf, szkaplerze wojskowe, autografy Tadeusza Kościuszki, ks. Józefa Poniatowskiego, Jarosława Dąbrowskiego oraz *wiele, wiele rzeczy tyczących się 1794, 1831 i 1863 roku*. Ks. Wiśniewski napisał, że organizatorzy przysłali po niego samochód. Zwiedził więc wystawę i szkołę powszechną, po której oprowadzał go jej kierownik[40].

Na wyszukiwanie zabytków do swojej kolekcji ks. Wiśniewski wykorzystywał każdą sposobność. Kiedy w 1929 r. wyjeżdżał do Karlsbadu, wstąpił w Krakowie do księgarni Katolickiej Władysława Miłkowskiego, prowadzonej wówczas – po śmierci właściciela – przez córkę Marię Łubieńską[41]. Zakupił tam sztychy oraz rzeźbę, którą zobaczył wystawioną w oknie księgarni[42]. Maria Łubieńska, po kilkakrotnej wymianie listów z ks. J. Wiśniewskim, odstąpiła sztychy i ową rzeźbę Piotra Kozakiewicza z 1878 r., o tytule określanym jako *Pius IX błogosławi Polsce* [Polskę], za 500 zł[43]. Do dzisiaj dzieło znajduje się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu[44].

Z biegiem lat ks. J. Wiśniewski urządził na plebanii w Borkowicach Muzeum Pamiątek Narodowych. Nazwę tę możemy odczytać na rysunku, który kolekcjoner wykonał w pamiętniku, szkicując niezwykle dziś cenny jego plan. Na rysunku widzimy, że ekspozycja urządzona została na piętrze plebanii w 5 pokojach, a pamiątki historyczne były rozłożone na stołach, z których każdy tworzył osobną wystawę tematyczną. Ks. Wiśniewski opisał to w sposób następujący: [I pokój] *Stół 1863 r.. Stół Sobieskiego, pamiątki, autografy, oręż. Stół z ostat*[niej] *wojny światowej. Stół 1831 r. Stół z Kościuszkowskimi pamiątkami.* [II pokój] *pokój z pamiątkami z wojen szwedzkich za Jana Kazimierza, ryciny z Puffendorfa, monety, portrety etc.* [III pokój] *Stół z oryginałami Kościuszki i Czarnieckiego. Stół przyrodniczy, skamieniałości etc. Stół Wład*[ysława] *IV, wjazd Ossolińsk*[iego] *do Rzymu, portrety i pamiątki współczesn*[e]. [IV pokój] *Pamiątki kościelne, feretron na pam*[iątkę] *1683 r., kapy ornaty, obrazy etc. pamiątkowe.* [V pokój] *monety, stół Kopernika*, stół podpisany *Batory* gromadzący pamiątki związane z królem Stefanem Batorym, a dalej w tej sali wymienione są: *szafa druki, pergaminy, fajans, szkła, książki, najdawniejsze druki etc., stół Jadwigi król*[owej] *Pols*[ki]. Pod rysunkiem ks. Wiśniewski zanotował – *Miałem nieraz po kilka godzin dziennie pracy z oprowadzaniem młodzieży, szkół, wycieczek, gdyż trzeba było dajmy na to 80 osób podzielić na grupy po 15 osób. Męczące to, ale pożyteczne dla oświaty ludu*[45].

W 1933 r. ks. J. Wiśniewski urządził na plebanii w Borkowicach wystawę upamiętniającą 250. rocznicę Odsieczy Wiedeńskiej i 70. rocznicę Powstania Styczniowego. Odwiedził go wówczas Józef Władysław Kobylański (1893–1977), znany bibliofil i kolekcjoner, który swoje wrażenia ze spotkania z duchownym opublikował na łamach prasy[46].

Z Borkowic kolekcjoner przekazywał kolejne dary do sandomierskiego Muzeum Diecezjalnego. Nie wszystkie są udokumentowane spisami. Wspomina o tym m.in. ks. J. Rokoszny w liście z 1914 r. zaczynającym się od słów – *Kochany Jasiu najserdeczniej dziękuję ci za cenną ofiarę na rzecz Muzeum Diecezjalnego*. Dowiadujemy się z niego, że zabytki umieszczone w drewnianych skrzyniach dotarły z Borkowic do Radomia, skąd ks. J. Rokoszny planował wysłać je koleją do Ostrowca, gdzie skrzynie miały zostać załadowane na wozy konne wysłane specjalnie z Sandomierza[47]. W 1923 r. ks. J. Wiśniewski obdarował zbiorami – jak napisał – po raz wtóry: muzeum w Radomiu, oraz Muzeum Diecezjalne i bibliotekę seminaryjną w Sandomierzu[48]. W 1936 r. do dwu muzeów ofiarował – po raz ostatni, o którym wiemy – dużą część swoich zbiorów; sprzed plebanii w Borkowicach wyjechały dwa samochody ciężarowe wypełnione darami. Jeden został odesłany przez ks. Wiśniewskiego do Radomia, drugim *osobiście zawiózł najcenniejsze obrazy i pamiątki do Sandomierza*[49]. Zachował się spis zabytków z tego czasu, ofiarowanych do sandomierskiego muzeum. Na jego podstawie wiadomo, że wówczas przekazane zostały dzieła sztuki, które stały się filarami kolekcji muzealnej: obraz Łukasza Cranacha Starszego, dzieła artystów włoskich oraz malarstwa polskiego. Trudno dziś stwierdzić, czy jest to pełny spis przekazanych wówczas zbiorów, bowiem ks. J. Wiśniewski wspomina w innym miejscu, że podarował wówczas *setki cennych pamiątek*[50]. Zachowany na 3 kartkach spis obejmuje ponad 90 różnorodnych obiektów, w tym wiele cennych pamiątek patriotycznych. Na jego końcu ofiarodawca dopisał następującą sentencję – *Niech to wszystko będzie na chwałę Bożą, na pożytek społeczeństwa, na podniesienie*

3. Sala VII Muzeum Diecezjalnego w Domu Długosza w Sandomierzu, w której eksponowanych jest wiele pamiątek z kolekcji ks. Jana Wiśniewskiego

3. Room No. 7 of the Diocesan Museum in the House of Długosz in Sandomierz, where major part of memorabilia from the Rev. Jan Wiśniewski's collection is displayed

(Wszystkie fot. Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu)

ducha świętej wiary i miłości Ojczyzny. Innym razem na święty Wincenty może więcej przywiozę[51].

Rok 1936 to czas urządzania nowej siedziby Muzeum Diecezjalnego w Domu Długosza w Sandomierzu. Jedna z sal została nazwana imieniem ks. J. Wiśniewskiego – miała w niej zostać umieszczona płyta upamiętniająca wielkiego darczyńcę muzeum. Zamysł ten nie doczekał się jednak realizacji. Jedyne czego domagał się ks. J. Wiśniewski przekazując swoje zbiory do muzeum, to uznania dla jego pracy i trudu. Często nie krył rozczarowania z powodu braku jakichkolwiek podziękowań za własny dar. Znamienne w swej wymowie są słowa zanotowane w 1936 r. – *Więc dwa muzea zapełniłem moimi zbiorami, ale o tym się nie mówi i w Gazetach się wystawia osoby, które nic nie dały, ale błyszczą cudzym światłem. Ha! Trudno*[52].

***

Zbiory urządzonego w Borkowicach Muzeum Pamiątek Narodowych, scalone w sandomierskim Muzeum Diecezjalnym, w pełni odzwierciedlają misję zbieractwa ks. Wiśniewskiego, wpisującego się w nurt XIX-wiecznego dydaktyczno-patriotycznego kolekcjonerstwa polskiego. Dzisiaj możemy ks. Jana Wiśniewskiego stawiać w jednym rzędzie z wybitnymi kolekcjonerami polskimi, którzy gromadzili swoje zbiory w czasach niewoli, aby w niepodległej Polsce ofiarować je społeczeństwu. Najważniejszy cel jaki postawił sobie kolekcjoner, aby jego zbiory służyły społeczeństwu, został osiągnięty.

Streszczenie: Przedmiotem artykułu jest próba ukazania kolekcjonerstwa ks. Jana Wiśniewskiego (1876–1943), który ofiarował do Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu niezwykłe zbiory o charakterze artystycznym oraz patriotyczno-narodowym, zadziwiające bogactwem i różnorodnością. Jego kolekcjonerstwo miało korzenie w XIX w., w atmosferze dojrzewania myśli patriotycznych oraz zainteresowania historią własnego kraju, które budziło się w okresie niewoli narodowej. Oprócz działalności kolekcjonerskiej ks. Wiśniewski prowadził szeroko zakrojone badania. Jako historyk amator, opracował i wydał własnym nakładem 15 tomów *Monografii dekanatów* i *Historycznych opisów kościołów*. Gromadził swoje

zbiory początkowo w Radomiu, a następnie w Borkowicach, gdzie na plebanii kościoła, w którym został proboszczem, urządził Muzeum Pamiątek Narodowych. Zbiory wypożyczał na liczne wystawy. Materiały źródłowe informują o szerokich kontaktach ks. Jana Wiśniewskiego z kolekcjonerami, antykwariuszami, marszandami i bibliofilami, nie brak wśród nich postaci wybitnych. Kolekcja ks. Jana Wiśniewskiego legła u podstaw Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, można więc stwierdzić, że muzeum to oprócz zachowania od zniszczenia zabytkowych elementów wnętrz kościołów, jest również muzeum intencyjnym. Powstało bazując na prywatnych zbiorach kolekcjonera, którego zamysłem od początku gromadzenia zbiorów było ich upowszechnienie i przekazanie następnym pokoleniom.

Słowa kluczowe: ks. Jan Wiśniewski, ks. Józef Rokoszny, kolekcjoner, pamiątki patriotyczno-narodowe, Dom Długosza, Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu.

Przypisy

[1] Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa,* Warszawa 1982, s. 62-63; W. Szczebak, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce,* Tarnów 2003*,* s. 56-57; *Muzea Kościoła Katolickiego w Polsce,* B. Skrzydlewska (oprac.), Kielce 2004, s. 120-123; B. Skrzydlewska, *Muzeum Diecezjalne w Płocku na tle dziejów muzealnictwa kościelnego,* „Muzealnictwo" 2008, nr 49, s. 89-90; *eadem*, *Problemy i wyzwania muzealnictwa kościelnego w Polsce,* „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" [dalej ABMK] 2015, t. 104, s. 260.

[2] E. Górski, *Diecezjalne Muzeum Sandomierskie*, Sandomierz 1946, s. 3-4; W. Wójcik, *Ks. Józef Rokoszny,* ABMK 1965, t. 10, s. 281-293; U. Stępień, *Finis opus coronat – Karol Estreicher jun. – twórca ekspozycji Muzeum Diecezjalnego w Domu Długosza w Sandomierzu*, „Między Wisłą a Pilicą, Studia i materiały historyczne" 2017, t. 18, s. 11-29; T. Wojewoda, *Działalność społeczno-kulturalna i oświatowa ks. Józefa Rokosznego*, Sandomierz 2007, s. 246-253.

[3] U. Stępień, *Dwa muzea zapełniłem moimi zbiorami. O kolekcjonerstwie ks. Jana Wiśniewskiego,* „Zeszyty Sandomierskie. Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego" [dalej ZS] 2014, nr 38, s. 26 -31; *eadem*, *Działalność kolekcjonerska ks. Jana Wiśniewskiego, na tle zainteresowań przeszłością środowiska kościelnego w Sandomierzu przełomu XIX/XX wieku,* ABMK 2015, t. 104, s. 269-294; *eadem*: *Muzeum pamiątek narodowych ks. Jana Wiśniewskiego. Nieznana kolekcja grafiki,* Sandomierz 2015, ss. 36; *eadem*, *Na chwałę bożą, na pożytek społeczeństwa, na podniesienie ducha świętej wiary i miłości ojczyzny. Powstanie styczniowe w kolekcji ks. Jana Wiśniewskiego,* ZS, 2015, nr 35, s. 59-63; *eadem*, *Kościuszkowskie motywy w kolekcji ks. Jana Wiśniewskiego,* ZS 2017, nr 40, s. 10-14.

[4] P. Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy,* Kraków 1978, s. 13; K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowoczesnego muzealnictwa*, w: *eadem, Drogi kultury europejskiej*, Warszawa 1996, s. 169.

[5] Por. m.in.: A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy,* Warszawa 1981, s. 10; A. Kozak, *Kolekcjonerstwo rysunków i grafiki dawnych mistrzów w Polsce*, w: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obraz, rysunki, ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich,* Warszawa 1999, s. 44-49; B. Gadomska, *Dominik Witke Jeżewski –zapomniany kolekcjoner, niezwykła kolekcja. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa w Polsce,* „Kronika Zamkowa" 2005, t. 1-2/49-50, s. 153-180.

[6] W. Wójcik, *Ks. Jan Wiśniewski.(1876-1943),* ABMK 1963, t. 6, s. 278-294; J. Lewiński, *Muzeum Diecezjalne*, sztuki kościelnej w Sandomierzu, ABMK 1987, t. 54, s. 121-127; J. Fidos, D. Olszewski, *Ks. Jan Wiśniewski 1876-1943. Życie i działalność,* Kielce 2000, s. 15-107; T. Moskal, *Sandomierskie środowisko historyczne do 1939 r.*, w: *Kościół w Polsce. Dzieje i kultura,* t. 5, J. Walkusz (red.), Lublin 2006, s. 4-6.

[7] Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu [dalej BDS], Archiwum Księdza Jana Wiśniewskiego, sygn. T 2175/93, są to luźne kartki z zapiskami ks. Wiśniewskiego, nlb.

[8] *Autobiografia Księdza Jana Wiśniewskiego napisana w 1916 r. Księga I-sza,* [dalej *Autobiografia* I], rkps w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu.

[9] *Ibidem,* s. 49, 72.

[10] *Ibidem*.

[11] J. Wiśniewski, *Dekanat opatowski,* Radom 1907.

[12] BDS, sygn. G 933, *Akta Konsystorza Jeneralnego Diecezji Sandomierskiej Wystawa Maryańska w Warszawie 1905. Zaczęte 20 grudnia 1904 roku, ukończone 18 lipca 1906 r.*, w: *Akta dotyczące Wystawy Maryańskiej w Warszawie z lat 1904-1905*; U. Stępień, *Działalność kolekcjonerska …,* s. 281.

[13] J. Wiśniewski, *Ćmielów,* „Ziarno" 1902, nr 29, s. 566-568; *idem*: *Dekanat opatowski …*, s. 65.

[14] *Autobiografia* I …, s. 39, 40, 50.

[15] *Ibidem,* s. 78.

[16] Archiwum Kapituły Kolegiackiej i Katedralnej Sandomierskiej. Depozyt w Bibliotece Diecezjalnej [dalej AKKKS], sygn. 928, *Zapiski kronikarskie z lat 1921-1939* – tam na s. 19 wklejony artykuł ks. J. Rokosznego zatytułowany *Zbieracze*; Scholastyka Molencka [Molęcka] zmarła w 1905 r. w Ćmielowie, gdy ks. Wiśniewski był tam wikarym. Poświęcił jej wiele ciepłych słów na kartach pamiętnika.

[17] *Autobiografia* I …, s. 82-83.

[18] AKKKS, sygn. 928. s. 79.

[19] *Autobiografia Księdza Jana Wiśniewskiego,* cz. II, rkps w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu*,* s. 2-3.

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*, s. 3.

[23] Losy zbiorów przekazanych przez ks. J. Wiśniewskiego do Radomia nie są przedmiotem artykułu. Zostaną zaprezentowane w przygotowywanej przez autorkę publikacji na temat działalności kolekcjonerskiej ks. Jana Wiśniewskiego.

[24] AKKKS, sygn. 928, s. 20.

[25] J. Wiśniewski, *Dekanat sandomierski,* Radom 1915, s. 227.

[26] Wszystkie informacje podane zostały na podstawie objaśnień zachowanych na zabytkach znajdujących się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu.

[27] P.P. Czyż, *Dominik Witke Jeżewski (1862-1944),* w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie,* Warszawa 2006, s. 108.

[28] BDS, Archiwum ks. Jana Wiśniewskiego, sygn. T 2175/93, T 2175/88.

[29] AKKKS, sygn. 916, list F. Drewnowskiego do ks. J. Wiśniewskiego, 18 września 1936 r.

[30] AKKKS, sygn. 916, listy nie posiadają osobnej numeracji.

[31] *Ibidem*, list L. Gocla do ks. J. Wiśniewskiego, 18 września 1936 r.

[32] *Ibidem.*

[33] U. Stępień, *Muzeum pamiątek narodowych …,* s. 31-32; *eadem: Działalność kolekcjonerska…,* s. 288.

[34] T.E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. 1, A-M, Warszawa 1926, s. 30.

[35] BDS, Archiwum ks. Jana Wiśniewskiego, sygn. T 2175/9; *Katalog Wystawy Epoki Kościuszkowskiej,* E. Chwalewik (oprac.), Miasto Stołeczne Warszawa 1917, w zbiorach Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, sygn. S 16870, *Egzemplarz Numerowany. Jeden z 50-ciu odbitych na papierze verge. Nr 42.*

[36] BDS, Archiwum ks. Jana Wiśniewskiego, sygn. T 2175/37; U. Stępień, *Kościuszkowskie motywy w kolekcji …,* s. 12-13.

[37] AKKKS, sygn. 916, list ks. J. Jarzębowskiego do ks. J. Wiśniewskiego [1935?].

[38] S. Bołdok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne,* Warszawa 2004, s. 146-148.

[39] Dokumenty na ten temat zachowane są w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu.

[40] AKKKS, sygn. 928, s. 80.

[41] F. Pieczątkowski, *Miłkowski Władysław,* „Polski Słownik Biograficzny" 1976, t. 21, s. 262-263.

[42] AKKKS, sygn. 928, s. 61.

[43] Listy M. Łubieńskiej w tej sprawie 5 czerwca 1929 r. i 18 czerwca 1929 r. zachowały się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu.

[44] K. Estreicher, *Katalog Diecezjalnego Muzeum Sandomierskiego,* s. 35, mps w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu; E. Górski, *Diecezjalne Muzeum Sandomierskie …,* s. 22; *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających przed 1966 r.,* T. IV, Kl-La, J.M. Białostocka, J. Derwojed (red.), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1986, s. 220; U. Stępień, *Przewodnik* po Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu, Sandomierz 1994, s. 87; *eadem*: Galeria „Zeszytów Sandomierskich" (IV strona okładki), ZS 9 (1999).

[45] AKKKS, sygn. 924, s. 79; U. Stępień, *Muzeum pamiątek narodowych …*, s. 25.

[46] J.W. Kobylański, *Na plebanii w Borkowicach,* „Ziemia Radomska" VI 1923, nr 231, 232; *idem, Pamiątki po Sobieskim na plebanii w Borkowicach,* „Ilustrowany Kurier Codzienny" 13 IX 1933.

[47] AKKKS, sygn. 924*,* list w tej sprawie naklejony na wewnętrznej stronie okładki rękopisu.

[48] AKKKS, sygn. 928, s. 30.

[49] *Ibidem.*

[50] *Ibidem*, s. 85.

[51] Sformułowanie „na święty Wincenty" dotyczy obchodzonego w październiku, w Sandomierzu odpustu ku czci bł. Wincentego Kadłubka, patrona Sandomierza i diecezji sandomierskiej.

[52] AKKKS, sygn. 928, s. 85.

Urszula Stępień
Historyk sztuki, kustosz w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu; autorka wielu wystaw, katalogów, artykułów na temat historii Muzeum Diecezjalnego, jego zbiorów i największego darczyńcy ks. Jana Wiśniewskiego, a także licznych tekstów poświęconych dziejom sztuki Sandomierza, a przede wszystkim kolegiaty sandomierskiej, m.in. *Dzieje i sztuka dawnej kolegiaty, obecnej katedry w Sandomierzu* (wraz z T. Giergielem – 2015), album *Dawny Sandomierz* (2004, 2017); e-mail: urszula.stepienn@gmail.com

Word count: 3 586; **Tables:** -; **Figures:** 3; **References:** 52
Received: 06.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2260
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Stępień U.; DZIAŁALNOŚĆ KOLEKCJONERSKA KS. JANA WIŚNIEWSKIEGO, WIELKIEGO DARCZYŃCY MUZEUM DIECEZJALNEGO W SANDOMIERZU. Muz., 2018(59): 132-139
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(5: 86-92
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 05.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1368

POLITYKA MUZEALNA POLSKIEGO KOMITETU WYZWOLENIA NARODOWEGO

THE POLISH COMMITTEE'S OF NATIONAL LIBERATION POLICY TOWARDS MUSEUMS

Justyna Hanula
Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku

Abstract: After World War II museums in Poland were bound to serve political purposes. The aim of new government was to shape citizens' awareness according to the Stalinist ideology. 21 July 1944, the Polish Committee of National Liberation (further PKWN) was created in Moscow under the patronage of Joseph Stalin. From 1 August 1944, it was located in Lublin together with its Arts and Culture Department. The period from 21 July 1944 to the end of December 1944 on the so-called liberated territories is discussed herein in the context of museums' formation. It was the time when new institutions were created (e.g. Museum of Majdanek Concentration Camp) and those existing prior to WWII were re-established, such as the Lublin Museum or the National Museum of Przemyśl. In 1944, museums were facing many problems, *inter alia*, war damages, plunder by the People's Army that quartered here, financial difficulties, personnel shortage. The lack of professionals in museums was the result of the PKWN strategy at the time, which first of all required propaganda specialists in culture institutions. The land reform initiated in 1944 affected museums to some extent; they were receiving works of art which had been confiscated from parcelled out landed properties. The only reason for it was the ideological one, however – from the historical point of view – they are regarded as unjust and immoral persecution and harassment against groups of society held by the communists in contempt, i.e. landowners.

Sources on which the article has been based: reports of the PKWN and Culture Divisions of Regional Offices (Lublin, Rzeszów, Białystok, and Warsaw), which are in the possession of the Archives of Modern History Records (Archiwum Akt Nowych) in Warsaw.

Keywords: Polish Committee of National Liberation, Culture Department of the PKWN, Culture Divisions of Regional Offices, museums' activity, liberated territories, land reform, confiscation of private properties.

Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego (dalej PKWN lub Komitet) powołany został 21 lipca 1944 r. w Moskwie, pod patronatem Józefa Stalina. Jego program ogłoszono następnego dnia – 22 lipca w moskiewskim radio. Na czele PKWN stanął Edward Osóbka-Morawski[1]. Kierowali nim komuniści i ludzie całkowicie podporządkowani Kremlowi. Przyszły ustrój kraju

miał się opierać na Konstytucji marcowej z 1921 roku. Komitet uznał się za jedyną legalną władzę w Polsce[2]. Manifest zapowiadał przywrócenie swobód demokratycznych, odbudowę zniszczeń, zwrot własności zagrabionej przez okupanta, reformę rolną oraz ochronę własności prywatnej. Zapowiedziano możliwość powrotu do kraju wszystkich Polaków, z wyjątkiem tych, którzy *zdradzili Polskę w 1939 r.*, podkreślano też konieczność otrzymania odszkodowań wojennych od Niemiec. Ponadto kierownictwo PKWN deklarowało popieranie rozwoju teatrów, literatury i sztuki, a osoby związane z kulturą, żyjące na niskim poziomie materialnym, miały znaleźć pełną opiekę i pomoc ze strony państwa[3]. Kierownik Resortu Kultury i Sztuki, Wincenty Rzymowski[4], na posiedzeniu Plenum Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, które odbyło się w Moskwie w dniu 22 lipca 1944 r. mówił: *Ludzie nauki i sztuki są to istotnie wytwórcy kultury. Jednakże istnieją obok nich szeregi ludzi, którzy kulturę organizują, uczestniczą w niej, współpracują z nią i jako tacy również zasługują na otoczenie ich specjalną uwagą i opieką.* Manifest PKWN miał charakter propagandowo-dezinformacyjny. Stwarzał wrażenie, że Polska kierowana przez PKWN będzie kontynuacją państwa polskiego. Tezy demokratyczne stanowiły „zasłonę dymną" dla przygotowanego jednocześnie zniewolenia kraju[5]. Jan Pruszyński charakteryzując państwo polskie pisał: *Politycznie biorąc, w okresie od 1944 do 1956 r. Polska była państwem lennym w stylu feudalnym, ponieważ rządzona przez osoby naznaczone bezpośrednio przez Stalina spełniały jego wolę, a następnie w większym lub mniejszym stopniu wypełniały cele założone przez władców ZSRR*[6].

Od 1 sierpnia 1944 r. siedziba PKWN-u, w tym również Resortu Kultury i Sztuki, znajdowała się w pomieszczeniach przy ul. Spokojnej 4 w Lublinie. Zadania resortu sformułowane zostały dopiero 15 września 1944 r. w Dekrecie PKWN o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki[7]. W art. 1. zapisano – *Do zakresu działania Resortu Kultury i Sztuki należą:* (…), *b) krzewienie kultury i sztuki w kraju, c) propaganda polskiej kultury i sztuki za granicą, d) pieczа nad muzeami i ich zakładaniu oraz ochrona zabytków* (…). W art. 2. – *Resort Kultury i Sztuki dzieli się na następujące wydziały: 1) ogólny, 2) szkolnictwa artystycznego, 3) teatralny, 4) muzyczny, 5) sztuk plastycznych, 6) muzeów i konserwacji zabytków, 7) literatury, 8) fotografiki* (…). Mimo iż zadania zostały sformułowane 15 września Resort Kultury i Sztuki działał wcześniej, czego dowodem jest sprawozdanie z działalności za okres od 1 sierpnia do 14 września 1944 r., w którym nie ma wzmianki o wydziale dedykowanym muzeom i ochronie zabytków. Swoją działalność rozpoczął 15 września, dzień później po okresie sprawozdawczym. Początkowo jako kierownik Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków Resortu Kultury i Sztuki PKWN pojawia się Joanna Guzowna [Guzówna][8], która nim zarządzała do listopada lub grudnia 1944 roku. W tym okresie nastąpiła zmiana, Wydziałem Muzeów zaczął kierować Józef Grabowski[9] a Wydziałem Ochrony Zabytków Józef Kluss[10]. Nie jest znana dokładna data objęcia stanowisk przez J. Grabowskiego i J. Klussa, jak również data rozdzielenia się wydziału w resorcie.

W sprawozdaniu z przebiegu prac Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków Resortu Kultury i Sztuki PKWN[11] – przedstawionym przez wspomnianą już wcześniej Joannę Guzówną – za okres od 15 września do 25 października 1944 r. mowa jest o zabezpieczonych w Muzeum Lubelskim zbiorach prof. Lecha Niemojewskiego[12]. Zostały one przywiezione z Saskiej Kępy w Warszawie i tymczasowo zgromadzone w muzeum. W skład jego kolekcji wchodziły meble z czasów Stanisława Augusta, porcelana i archiwalia dotyczące rodziny Niemojewskich. Zbiór cennych mebli profesor przekazał Muzeum w Łazienkach *jako swój cenny wkład w dzieło odbudowy pomników kultury*[13]. Kolejna informacja podana w sprawozdaniu dotyczyła przeprowadzenia lustracji majątków. Podstawą prawną do dokonania działań lustracyjnych był zapis Dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej[14]. Działania zrealizowano w majątkach Tarnogóra[15], Miłocin[16], Stryjów, Broszków[17] oraz zabezpieczono przed zniszczeniem przedmioty zabytkowe znajdujące się we dworach w Radzyniu[18]. Ponadto wydano upoważnienie dr. Eugeniuszowi Łazowskiemu w celu zabezpieczenia dzieł sztuki w kilku powiatach województwa rzeszowskiego. W informacji prasowej z 15 września 1944 r. podanej w organie prasowym PKWN – „Rzeczpospolitej" – znalazła się krótka notatka o wydelegowaniu grupy pracowników Resortu Kultury i Sztuki na teren województwa rzeszowskiego w celu określenia stanu muzeów i obiektów sztuki oraz wydania odpowiednich wskazówek i zarządzeń. Następnie w sprawozdaniu pojawiła się wzmianka o działaniach podjętych 17 października 1944 r. w celu pozyskania przez pracowników wydziału obrazów Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kazanie Skargi*. W okresie międzywojennym obrazy znajdowały się w zbiorach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. 7 września 1939 r. płótna ewakuowano do Lublina. Dzieła, które cały okres wojny przeleżały w ukryciu[19] powierzono opiece profesora Władysława Woydy. 13 listopada 1944 r. odbyło się uroczyste przekazanie obrazów J. Matejki Resortowi Kultury i Sztuki w gmachu Monopolu Tytoniowego przy ul. Wrotkowskiej 10 w Lublinie. W wydarzeniu tym wzięli udział m.in. Przewodniczący PKWN Edward Osóbka-Morawski oraz Wincenty Rzymowski, kierownik Resortu Kultury i Sztuki[20]. Kolejną kwestią, która została zapisana w sprawozdaniu było przekazanie Zamku Lubelskiego na potrzeby muzeum i archiwum. Przedstawiciele wydziału muzeów brali udział w pracach komisji, w wyniku których Wojewódzka Rada Narodowa powzięła uchwałę o przekazaniu zamku *jako sanktuarium narodowego dla muzeum i archiwum lubelskiego*. Muzeum przeprowadziło się na Zamek Lubelski dopiero w 1954 r., okazją były obchody X-lecia PRL-u[21]. W dalszej części sprawozdania poruszona była kwestia Kozłówki, gdzie postanowiono stworzyć *zalążek przyszłego Muzeum Narodowego*. 4 listopada 1944 r. Resort Rolnictwa i Reform Rolnych przekazał Resortowi Kultury i Sztuki do *użytkowania pałac z oficynami i parkiem*. Wkrótce zostało utworzone Państwowe Muzeum Narodowe w Kozłówce. Dyrektorem nowo powołanej placówki został Kazimierz Biernacki, który kierował ośmioosobowym zespołem. 15 i 29 listopada oraz 15 grudnia 1944 r. Resort Kultury i Sztuki przyznał subwencje finansowe na działalność nowo powstałej jednostki w łącznej kwocie 72 500 zł[22].

Kolejne zagadnienie to udział pracownika Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków w pracach komisji dotyczącej Majdanka i zbrodni faszystowskich. Sprawa ta poruszana była na posiedzeniu PKWN w dniu 17 października 1944 r., w obecności kierowników poszczególnych

resortów, m.in. Jana Stefana Hanemana (kier. Resortu Gospodarki Narodowej i Finansów), Bolesława Drobnera (kier. Resortu Pracy, Opieki Społecznej i Zdrowia), Edwarda Bertolda (zastępca kier. Resortu Rolnictwa i Reform Rolnych), Stanisława Kotek-Agroszewskiego (kier. Resortu Administracji Publicznej), dr. Emila Sommersteina (kier. Resortu Odszkodowań Wojennych), Jana Czechowskiego (kier. Resortu Sprawiedliwości), Jana Michała Grubeckiego (kier. Resortu Komunikacji, Poczt i Telegrafu), Jakuba Bermana (członek Biura Politycznego Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej), Mieczysława Popiela (zastępca kier. Resortu Gospodarki Narodowej i Finansów), Michała Schuldenfreia, Jana Karola Wende (zastępca kier. Resortu Kultury i Sztuki). W sprawozdaniu z posiedzenia PKWN pojawiła się decyzja o powołaniu specjalnej komisji do zorganizowania muzeum. Postanowiono stworzyć biuro z dyrektorem na czele, usunąć wojsko z terenów przeznaczonych na muzeum oraz przystąpić do odbudowy budynków, w których miały się mieścić eksponaty. 6 listopada 1944 r. wpłynęła do Wydziału Prezydialnego PKWN decyzja o powierzeniu Resortowi Kultury i Sztuki pieczy nad organizacją i kierowaniem Muzeum na Majdanku. 14 listopada 1944 r. został wysłany raport dyrektora Państwowego Muzeum na Majdanku do Przewodniczącego Krajowej Rady Narodowej Bolesława Bieruta, w którym zostały określone cele i zadania instytucji. Pierwszym dyrektorem muzeum został Antoni Ferski. Na organizację i działalność nowej placówki władze przyznały 15 grudnia 1944 r. dotację w wysokości 150 000 zł[23].

Jednym z zadań PKWN było utworzenie kolejnej placówki muzealnej na ziemiach Polski Lubelskiej. Przedstawicielowi Wydziału Kultury i Sztuki przy Urzędzie Wojewódzkim w Białymstoku polecono utworzenie muzeum w jednym z pobliskich dworów. Pierwsza instytucja muzealna w woj. białostockim powstała dopiero 14 marca 1948 r. i było nią Muzeum Północno-Mazowieckie w Łomży.

Resorty PKWN miały obowiązek przedstawienia miesięcznych raportów ze swojej działalności. Pomimo tego od 25 października do końca grudnia 1944 r. Resort Kultury i Sztuki nie przedstawił żadnego sprawozdania. Jednak prace z zakresu muzealnictwa trwały. Przed upływem terminu oddania sprawozdania, 9 października 1944 r. wpłynęło do Resortu Kultury i Sztuki przy PKWN w Lublinie pismo dotyczące powstania Polskiego Instytutu Prehistorycznego, centralnego urzędu konserwatorskiego z podległymi mu konserwatorami wojewódzkimi oraz centralnego muzeum prehistorycznego wraz z podporządkowanymi mu wojewódzkimi muzeami powiatowymi. Muzeum prehistoryczne miało za zadanie *wprowadzenie obywatela w krainę dawnych zdobyczy, z drugiej strony powinno przeprowadzać systematycznie prace badawcze i w ten sposób rozjaśniać mroki naszej przeddziejowej przeszłości*[24]. Według założenia miało być to muzeum o zakresie ogólnopaństwowym, skupiające w obszarze swoich działań muzea wojewódzkie, które miały znajdować się w ośrodkach akademickich. Ponadto zaplanowano powołanie oraz ponowną organizację: Muzeum Ziemi Kieleckiej, Muzeum w Cieleśnicy, Muzeum w Sandomierzu i Narodowego Muzeum Ziemi Przemyskiej. Informacje o tych placówkach występowały tylko w dokumentach dotyczących subwencji Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego lub w prasie podlegającej kontroli PKWN.

Resort Kultury i Sztuki PKWN ściśle współpracował z innymi resortami. Przykładem może być Resort Odszkodowań Wojennych, który został powołany 27 września 1944 roku[25]. Jak wynika z dokumentów znajdujących się w Archiwum Akt Nowych resort działał już wcześniej, czego dowodem jest Zarządzenie z dnia 21 września 1944 r. wystosowane przez kierownika Resortu Odszkodowań Wojennych dr. Emila Sommersteina do Wojewódzkich Rad Narodowych, w sprawie zbadania i ustalenia szkód wojennych. Jeden z punktów dotyczył ustalenia i opracowania szkód wojennych z zakresu dzieł sztuki, muzeów, pomników i innych zabytków. Dany przedmiot miał być należycie opisany wraz z określeniem *rozmiaru materialnego uszkodzenia.* Tą kwestią miał zająć się Resort Kultury i Sztuki z pomocą konserwatorów i specjalistów. Spisy miały powstać do 1 maja 1945 roku[26].

Kolejnym, który ściśle współpracował z Resortem Kultury i Sztuki był Resort Rolnictwa i Reform Rolnych. Jak już wcześniej wspomniano współpraca ta wynikała z dekretu o reformie rolnej i przeprowadzaniu lustracji majątków. Po okresie sprawozdawczym Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków prace nadal intensywnie trwały. W sprawozdaniu z podróży odbytej 20 listopada 1944 r. przez pracownika Resortu Rolnictwa i Reform Rolnych znajduje się informacja dotycząca dwóch majątków, Kłodnice i Żurawiniec. W pierwszym z nich odnaleziono fortepian, w drugim znajdowała się biblioteka z cennymi dziełami oraz dokumentami państwowymi należącymi do ambasadora Rommela[27]. W sprawy kultury zaangażowany był również Resort Informacji i Propagandy PKWN, który nie tylko nadzorował prace związane z reformą rolną, lecz również brał czynny udział w zabezpieczaniu zbiorów. W piśmie z 13 listopada 1944 r. Starostwa Powiatowego Wydziału Informacji i Propagandy w Chełmie do Resortu Informacji i Propagandy poruszona została kwestia zabezpieczenia pianina, skrzypiec, nut, kolekcji filatelistycznej i maszyny do pisania „Continental". Skonfiskowane przedmioty należały do Włodzimierza Sokołowskiego, mieszkańca Chełma, który został aresztowany jako volksdeutsch. Druga sprawa dotyczyła majątku Kanie w powiecie chełmskim, gdzie znajdowała się kolekcja wypchanych ptaków o charakterze muzealnym oraz cenny zasób biblioteczny umieszczony w oszklonych dębowych szafach. Kierownik wydziału Stanisław Dziewiątkowski skarżył się na porucznika Kłosa, dowódcę jednostki wojskowej stacjonującej w majątku, że ten utrudniał przejęcie mienia. Artefakty miały znaleźć się w domu kultury i w Muzeum Regionalnym Ziemi Chełmskiej. Kopia dokumentu została przekazana do Resortu Kultury i Sztuki[28].

Następnym działaniem prawnym, które miało wspomóc PKWN, było utworzenie organów kultury i sztuki przy urzędach wojewódzkich i starostwach powiatowych. Dokonał tego kierownik Resortu Kultury i Sztuki w porozumieniu z kierownikiem Resortu Administracji Publicznej 5 października 1944 roku[29]. Rozporządzenie brzmiało: *przy urzędach wojewódzkich wydziały kultury i sztuki, zaś przy starostach powiatowych (grodzkich) referaty kultury i sztuki.* Wojewódzkie Wydziały Kultury i Sztuki sprawowały opiekę nad rozwojem tych obszarów na terenie danego województwa i były powoływane do spełnienia w jego obrębie wszystkich zadań, w szczególności do zakładania i nadzorowania: teatrów, orkiestr, chórów, galerii sztuki, muzeów itp. Wydziały wojewódzkie miały dzielić się na referaty zgodnie z układem centralnym w resorcie. Urzędy, które funkcjonowały od

października 1944 r. to: lubelski, rzeszowski, białostocki i mazowiecki z siedzibą w Mińsku Mazowieckim.

W Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Lubelskiego na naczelnika mianowany został Edward Wrocki. Według listy pracowników z grudnia 1944 r. zatrudnionych było 6 osób. Za Referat Muzeów i Ochrony Zabytków odpowiedzialny był Zygmunt Knothe[30], który swoją posadę objął 28 października 1944 roku.

Urząd Wojewódzki w Rzeszowie powstał na początku października 1944 r., pierwszym wojewodą został Edward Kluk. 15 października 1944 r. powstał Wydział Kultury i Sztuki, początkowo funkcja naczelnika przypadła Julianowi Przybosiowi, który łączył ten urząd ze stanowiskiem kierownika Wydziału Informacji i Propagandy[31]. Od 23 października 1944 r. nastąpiła zmiana, posadę tę objął Roman Pilarz, który wydziałem kierował do grudnia 1944 roku. Po tym okresie kierownikiem został M. Wiigt. W pierwszym sprawozdaniu za okres od 15 października do 15 listopada 1944 r. ujęto prowadzone prace z zakresu ochrony dzieł sztuki i bibliotek. W związku z realizowaniem reformy rolnej zaczęto zabezpieczać przyszłe muzealia. Zbiory, które stanowiły dzieła sztuki oraz książki trafiły do Muzeum Miejskiego w Rzeszowie i miały być poddane inwentaryzacji. Według raportu przedłożonego Resortowi Kultury i Sztuki przy PKWN nie we wszystkich okręgach zdołano należycie zabezpieczyć dzieła sztuki i biblioteki dworskie. Do oddziałów powiatowych dostarczone zostały instrukcje w sprawie ratowania dzieł muzealnych oraz tego co stanowi dorobek kultury[32].

W tym okresie było jeszcze jedno sprawozdanie, które zostało przesłane 23 października 1944 r. przez Romana Pilasza do kierownika Resortu Kultury i Sztuki w sprawie muzeum i wysłania kustosza do Łańcuta, w celu inwentaryzacji znajdujących się w pałacu Potockich dzieł sztuki[33]. We wrześniu padła propozycja utworzenia na zamku w Łańcucie Muzeum Narodowego. Zostało ono otwarte 3 listopada 1944 r.; 28 listopada tego roku do Łańcuta przybył Stanisław Cichomski w celu objęcia kierownictwa, jednak jego powołanie odbyło się wcześniej – już 23 listopada otrzymał subwencję finansową w wysokości 10 000 zł., kolejna dotacja przekazana została 16 grudnia 1944 r. w tej samej wysokości. Łącznie, muzeum na działalność dysponowało kwotą 20 000 zł[34].

Wydział Kultury i Sztuki Białostockiego Urzędu Wojewódzkiego powstał na początku października 1944 r. pod kierownictwem Bronisławy Skibel. 26 października 1944 r. prowadzenie wydziału przejął Stanisław Brzostowski. Sprawozdanie Referatu Muzeów i Ochrony Zabytków za okres od listopada dotyczyło wyłącznie konserwacji ocalałych zabytków nieruchomych. W okresie 1939–1944 większość dzieł sztuki uległa zniszczeniu lub została zrabowana. Urzędnicy starali się ustalać koleje ich losu[35].

Wydział Kultury i Sztuki Warszawskiego Urzędu Wojewódzkiego powstał 20 października 1944 r., jednak swoją działalność rozpoczął dzień później. Sytuacja ta była spowodowana faktem, że dopiero 21 października został mianowany przez wojewodę naczelnik wydziału, którym został Walery Jastrzębiec-Rudnicki. Według listy pracowników z grudnia 1944 r. zatrudnionych było 7 osób. Za Referat Muzeów i Ochrony Zabytków odpowiedzialny był Stanisław Kowalczyk[36]. W sprawozdaniu za okres od 20 października do 20 listopada 1944 r. przeprowadzone zostały prace z zakresu muzealnictwa – inwentaryzacja i segregacja muzealnych księgozbiorów M. Stalińskiej oraz księgozbioru w majątku Otwock Wielki. Przy urzędzie utworzono składnice dla przedmiotów posiadających artystyczną lub kulturalną wartość. Wytyczono kolejne zadania: ratowanie zabytków sztuki i kultury zagrożonych wskutek działań minionej wojny oraz przeprowadzenie reformy rolnej, prowadzenie rejestru zabytków[37]. Ze sprawozdań finansowych Urzędu Wojewódzkiego na działalność muzealną wydano 4 700 zł[38].

Przed wszystkimi organami odpowiadającymi za odbudowę muzealnictwa stanęło wiele problemów i nowych wyzwań. Straty jakie poniosła kultura polska (…) *to nie tylko zdewastowane laboratoria, spalone biblioteki, rozgromione uczelnie, złupione muzea, straty osobowe – setki pomordowanych specjalistów, to również brak pracy naukowej przez całe lata okupacji*[39]. Zapoczątkowanie w 1944 r. reformy rolnej było wówczas jednym z istotniejszych działań ówczesnej władzy, ale także – w ocenie z perspektywy historycznej – kwestią wątpliwą moralnie, pełną dylematów i problemów. Dzieła sztuki, które miały prawnych właścicieli zostały skonfiskowane, chociaż w dekrecie PKWN z 6 września 1944 r. nie było zapisu poruszającego ten temat[40]. Przepis dotyczący przejęcia na rzecz państwa ruchomości, takich jak: dzieła sztuki, księgozbiory, archiwa rodzinne, pojawił się dopiero 1 marca 1945 roku[41]. Realizacja reformy nosiła wszelkie cechy represji, była wymierzona w szczególności w ziemiaństwo, które pogardliwie określano „obszarnictwem"[42]. Odebranie właścicielom ich pamiątek rodzinnych nosiło znamiona zemsty za postawę patriotyczną tej grupy, niezgodną z założeniami nowego porządku, którego wytyczne szły z Kremla. Dzieła sztuki, księgozbiory oraz inne cenne przedmioty konfiskowane w ramach reformy rolnej trafiały do różnych muzeów, bibliotek czy archiwów, zasilając ich zbiory, które często podczas II wojny światowej zostały rozgrabione lub zniszczone. Jak pisał J. Pruszyński: *Odbieranie właścicielom ich majątków w trybie administracyjnym było konfiskatą uzasadnioną założeniami ideologii, nie zaś sprawiedliwości czy tym bardziej względami gospodarności*[43]. Na posiedzeniu 6. sesji z 2 stycznia 1945 r. Prezes Rady Ministrów Edward Osóbka-Morawski zapowiedział: *Zabezpieczymy wiele dóbr kulturalnych (obrazy, rzeźby, biblioteki), które były dotychczas w egoistycznym władaniu dworów obszarniczych i udostępnimy je, oddając na użytek powszechny, zwłaszcza, że placówki kulturalne zostały przez okupanta rozgrabione i wyniszczone*[44]. W myśleniu nowych władz rezydencje historyczne: zamki, pałace i dwory jawiły się jako dowody ucisku[45].

Kolejnym istotnym wyzwaniem, z którym musiały zmierzyć się ówczesne władze, były kwestie finansowe. Miały one duży wpływ na odbudowę oraz tworzenie nowych instytucji muzealnych. Subwencje środków finansowych nie pozwalały na odpowiednie zabezpieczenia budynków, czego dowodem były kradzieże występujące w Muzeum Lubelskim. 29 listopada 1944 r. muzeum otrzymało państwową subwencję w wysokości 7000 zł, jak również było finansowane ze środków Urzędu Wojewódzkiego Lubelskiego. Tutaj należy zaznaczyć, że urząd miał na utrzymaniu nie tylko Muzeum Lubelskie, ale również inne placówki, które organizowały się w tym okresie. Nie lada wyzwaniem było tworzenie dużego ośrodka, Muzeum na Majdanku – inicjatywa bardzo ważna pod względem ideologicznym i propagandowym, mająca na celu rozliczenie zbrodni faszystowskich, ale przede wszystkim odwrócenie uwagi od zbrodni dokonywanych

przez władzę sowiecką (operacja polska NKWD 1937–1938, mordy na polskich oficerach, wywózki ludności polskiej na Sybir). Poza tym w innych ośrodkach muzealnych powstawały wystawy oraz katalogi ukazujące tragedię ludzką w niemieckich obozach koncentracyjnych.

Istotnym problemem, z którym także borykały się placówki muzealne były braki kadrowe. W wielu muzeach większość zatrudnionego personelu stanowił pion administracyjny czy propagandowy, a nie wykształceni i doświadczeni muzealnicy. Przyczyny takiego stanu rzeczy – oprócz oczywistych względów związanych ze skutkami przebytej, wyniszczającej naród polski wojny – upatrywać można w fakcie, że wielu przedstawicieli inteligencji było sceptycznie nastawionych wobec nowej władzy i popierało rząd na emigracji.

W ówczesnym czasie miały miejsce konflikty z wojskiem, które bezprawnie zajmowało pomieszczenia muzealne, traktując je jak „prywatny folwark", czy ingerowało w sprawy reformy rolnej, zagarniając z majątków dzieła sztuki.

Nowa polityka muzealna w okresie od 21 lipca do 31 grudnia 1944 r. kształtowała się w chaosie i dezinformacji. Brak było spisanych założeń. Dopiero w 1945 r. sformułowane zostały główne zadania, przed którymi stanęło muzealnictwo: *1) otoczenie opieką muzeów, zbadanie ich powojennego stanu i ponowne zorganizowanie całości muzealnictwa w kraju. 2) zwiezienie rozproszonych przez okupanta zbiorów muzealnych. 3) zabezpieczenie zabytków podworskich*[46]. W późniejszym czasie zostały określone kierunki działań w muzealnictwie polegające m.in. na: (…) *reorganizacji wielu placówek muzealnych zarówno w dziedzinie radykalnego przeobrażenia zbiorów, jak też w kierunku zupełnego unowocześnienia ekspozycji przez rozbudowę elementów dydaktycznych i związanie jej z kontekstem gospodarczym i społecznym.* (…) *za niezbędne zobrazowanie w szeregu muzeów wielodziałowych zagadnienia pracy ludzkiej, dążenia człowieka do postępu, rozwoju świadomości klasowej, historii ruchów społecznych i rewolucyjnych. Rozbudowa sieci muzeów, przygotowanie nowych kadr* (…)[47]. Od samego początku muzealnictwo miało podlegać i służyć polityce państwa. Nowa władza miała za zadanie kształtować i kreować świadomość obywateli zgodnie z ideologią stalinizmu. Obyczaje, tradycje i zabytki przeszłości, w najszerszym tego słowa znaczeniu, traktowane były jako przeszkoda w realizacji budowy nowego społeczeństwa. Jan Pruszyński w książce *Dziedzictwo Kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna* przytoczył słowa Kazimierza Żygulskiego, jednego z ostatnich Ministrów Kultury i Sztuki w Polsce Ludowej: *Polityka stalinowska, o czym się dziś często zapomina, polegała na kreowaniu fałszywych elit artystycznych i naukowych, promowaniu fałszywych autorytetów moralnych, hojnym ich wyposażaniu i wykorzystywaniu w propagandzie*[48].

Streszczenie: Po II wojnie światowej w Polsce muzealnictwo miało podlegać i służyć polityce państwa. Nowa władza miała za zadanie kształtować i kreować świadomość obywateli zgodnie z ideologią stalinizmu. 21 lipca 1944 r. w Moskwie, pod patronatem Józefa Stalina, powołany został Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego (PKWN). Od 1 sierpnia 1944 r. jego siedziba, w tym również Resortu Kultury i Sztuki, znajdowała się w Lublinie. Artykuł porusza kwestie kształtowania się muzealnictwa w okresie od 21 lipca 1944 r. do końca grudnia 1944 r. na tzw. ziemiach wyzwolonych. W tym okresie rozpoczęto tworzenie nowych placówek (np. Muzeum na Majdanku), jak i wznawiano działalność instytucji istniejących przed II wojną światową, takich jak Muzeum Lubelskie czy Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej. Muzea w 1944 r. borykały się z wieloma problemami, były to m.in. zniszczenia wojenne, grabieże dokonywane przez stacjonujące na tych ziemiach wojsko ludowe, braki finansowe, czy niedobory kadrowe. Problemy z zatrudnianiem fachowców muzealników wynikały głównie z ówczesnej polityki PKWN, który w instytucjach kultury obsadzał na stanowiskach przeważnie pracowników zajmujących się działalnością propagandową. Nie bez znaczenia dla kwestii muzealnictwa była zapoczątkowana w 1944 r. reforma rolna, podczas której z rozparcelowywanych majątków ziemskich konfiskowano dzieła sztuki przekazując je m.in. do muzeów. Działania te były uzasadnione jedynie ideologicznie, ale – w ocenie historycznej – pozostały niesprawiedliwymi, wątpliwymi moralnie szykanami wobec grup społeczeństwa postrzeganych jako „obszarnicy".

Materiałami źródłowymi przy postawaniu artykułu były sprawozdania PKWN oraz Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich (lubelskiego, rzeszowskiego, białostockiego i warszawskiego), znajdujące się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Słowa kluczowe: Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, Resort Kultury PKWN, Wydziały Kultury Urzędów Wojewódzkich, działalność muzealna, ziemie wyzwolone, reforma rolna, konfiskata majątków.

Przypisy

[1] Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego w momencie powołania sprawował władzę na terenie województw: lubelskiego, rzeszowskiego, białostockiego, części warszawskiego i kieleckiego. Działał od 21 lipca 1944 r. do 31 grudnia 1944 r. Dokumentami źródłowymi do tego okresu są sprawozdania PKWN oraz Wydziałów Kultury Urzędów Wojewódzkich (lubelskiego, rzeszowskiego, białostockiego i warszawskiego), znajdujące się w Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie.

[2] Rząd RP na uchodźstwie określano mianem władzy „samozwańczej", opartej na „faszystowskiej" Konstytucji kwietniowej z 1935 r.

[3] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. I/3, *Program prac PKWN*, s. 34.

[4] Wincenty Rzymowski (1883-1950) – publicysta, pisarz, przedwojenny działacz demokratyczny, jeden ze współzałożycieli Klubów Demokratycznych i Stronnictwa Demokratycznego, kierownik Resortu Kultury i Sztuki PKWN, minister kultury i sztuki w Rządzie Tymczasowym (1.01–1.05.1945), minister spraw zagranicznych w Rządzie Tymczasowym (2.05–27.06.1945) i w Tymczasowym Rządzie Jedności Narodowej (28.06.1945–5.02.1947), minister bez teki (1947-1950) w rządzie Józefa Cyrankiewicza; L. Chmielewska, *Kulturalny Lublin, czyli o działalności Resortu Kultury i Sztuki PKWN pod kierownictwem Wincentego*

Rzymowskiego, „Dzieje Najnowsze" 2003, r. XXXV, s. 1.

[5] W. Roszkowski, *Historia Polski 1914-2000*, Warszawa 2001, s. 133.

[6] J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, t. 2, Kantor Wydawniczy Zakamycze, Kraków 2001, s. 23.

[7] Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 15 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki, Dz.U. z 1944 r. nr 5. poz. 25.

[8] Joanna Guzówna (1917-2009) – ukończyła studia z zakresu filozofii i historii sztuki we Lwowie, w 1944 r. z Armią Polską udała się do Lublina, później do Krakowa. Po dwuletnim stypendium we Francji w 1951 r. przeniosła się do Warszawy. Zajmowała się tłumaczeniem książek francuskich z historii sztuki; A. Kowalczykowa, *Wobec współczesności. Tematy poważne i mniej serio*, Białystok 2016, s. 233.

[9] Józef Grabowski (1901-1977) – historyk sztuki, muzealnik, twórca Państwowego Instytutu Badań Sztuki Ludowej, kustosz Muzeum Etnograficznego w Warszawie. W latach 1944-1945 kierownik Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków, a następnie dyrektor Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, http://kuriergalicyjski.com/historia/postacie/97-g/6683-jozef-grabowski [dostęp: 8.04.2018].

[10] Józef Kluss (1890-1967) – malarz, historyk sztuki, filozof i konserwator zabytków. W 1944 r. został kierownikiem Departamentu Ochrony Zabytków w Resorcie Kultury i Sztuki PKWN. Od kwietnia 1945 r. pełnił stanowisko wojewódzkiego konserwatora zabytków w Rzeszowie, a od stycznia 1946 r. konserwatora zabytków dla woj. katowickiego i opolskiego. Od czerwca 1945 r. został skierowany do zorganizowania i prowadzenia Muzeum w Pszczynie. Placówką kierował do 1962 r., do momentu odejścia na emeryturę, http://www.zamek-pszczyna.pl/o_muzeum/kluss [dostęp: 1.03.2018].

[11] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/10, *Sprawozdanie z działalności Resortu Kultury i Sztuki PKWN za okres od dn. 15.09 do 25.10.1944 r.*, s. 3.

[12] Lech Józef Niemojewski (1894-1952) – architekt, profesor na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W 1928 r. objął Katedrę Historii Sztuki na tym wydziale i kierował nią do 1939 r. Dodatkowo zajmował się projektowaniem. Jako pierwszy zaprojektował budynek willi w Wejherowie, wzniesionej w 1926 r. W tym samym roku na wystawie we Lwowie otrzymał pierwszą nagrodę za projekt tanich domów mieszkalnych. Inne znane realizacje Niemojewskiego to stacja kolejowa w Szarleju-Piekarach, Dom Żołnierza w Brześciu oraz willa T. Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym. Przebudował też dworek Chopina w Żelazowej Woli oraz gmach Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie. W czasie walk o stolicę we wrześniu 1939 r. był komendantem Straży Obywatelskiej na Mokotowie. W czasie okupacji wykładał na tajnym Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Po upadku powstania warszawskiego współpracował przy organizacji Wydziału Architektury z tymczasową siedzibą w Lublinie; A. Chodkowska, A. Kulecka, C. Sikorska, *Materiały Lecha Niemojewskiego*, „Biuletyn Archiwum Polskiej Akademii Nauk" 2014, 55, s. 39-41.

[13] A. Tylińska, Sylwetki *profesorów Politechniki Warszawskiej*, http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/859/sylw_prof_043.pdf [dostęp: 1.03.2018].

[14] Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz.U. z 1944 r. nr 4. poz. 17. Reforma rolna przeprowadzona została w latach 1944-1948. W jej ramach na cele parcelacji przeznaczono cztery rodzaje nieruchomości ziemskich: 1) będące własnością Skarbu Państwa, 2) stanowiące własność *obywateli Rzeszy Niemieckiej, nie-Polaków i obywateli polskich narodowości niemieckiej*, 3) będące własnością *osób skazanych za zdradę stanu* oraz 4) inne *stanowiące własność albo współwłasność osób fizycznych lub prawnych, jeżeli ich rozmiar łączny przekracza bądź 100 ha powierzchni ogólnej, bądź 50 ha użytków rolnych*. Charakterystyczne, że jako „mienie poniemieckie" kwalifikowano również majątki obywateli polskich, przejęte wcześniej przez Niemców. Był on aktem politycznym dyskryminującym prawnie i faktycznie część społeczeństwa. Przejęcie przez państwo prywatnych majątków ziemskich sprowadzano do „rozgromienia" obszarników i kułaków; J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury …*, t. 2, s. 46-47.

[15] Tarnogóra, Stryjów – majątki ziemskie, należące do rodziny Smorczewskich.

[16] Miłocin – majątek ziemski w woj. lubelskim, w 1930 r. liczył 449 ha. Należał do Rozalii Świerzańskiej.

[17] Broszków – majątek ziemski należący do rodziny Dreckich.

[18] Prawdopodobnie chodzi o dobra ziemskie Radzyń Podlaski, które w latach 1834-1939 należały do rodu Szlubowskich. W sprawozdaniu z inspekcji przeprowadzonej w woj. lubelskim i warszawskim w okresie 23 – 29 października 1944 r., przez delegacje Resortu Informacji i Propagandy, pojawia się informacja dotycząca parcelacji majątków w powiecie Radzyń, brak jest wzmianki o zabezpieczeniu przedmiotów wartościowych pod względem historycznym, natomiast taka notatka istnieje przy powiecie Mińsk Mazowiecki. Na jego terenie zabezpieczono biblioteki, obrazy, dzieła sztuki.

[19] T.A. Pruszak, *Zabezpieczenie i ratowanie dzieł sztuki w Warszawie wobec zagrożeń w okresie II wojny światowej*, „Almanach Muzealny" 2014, nr 8, s. 208.

[20] Osoby biorące udział w wydarzeniu: Bolesław Drobner – kier. Resortu Pracy, Zdrowia i Opieki Społecznej, Jan Stefan Haneman – kier. Resortu Gospodarki Narodowej i Finansów, Jan Czechowski – kier. Resortu Sprawiedliwości, Stanisław Skrzeszewski – kier. Resortu Oświaty, Stefan Matuszewski – zastępca kier. Resortu Informacji i Propagandy, Jan Karol Wende – zastępca kier. Resortu Kultury i Sztuki, płk. Andrzej Petrykowski „Tarnawa" – reprezentant Wojska Polskiego. W tak ważnej uroczystości zabrakło Przewodniczącego KRN Bolesława Bieruta, chociaż takie zaproszenie zostało do niego wysłane. Oprócz przedstawicieli klasy politycznej, w uroczystościach brały udział osobistości ze świata nauki, kultury, reprezentanci zrzeszeń artystycznych i literackich.

[21] Siedziba Muzeum Lubelskiego znajdowała się przy ul. Narutowicza 4. Pierwszym dyrektorem mianowanym przez PKWN został Wiktor Ziółkowski. Muzeum pomimo braków kadrowych aktywnie brało udział w życiu kulturalnym. 8 października 1944 r. Komisja Wystaw Bieżących Związku Artystów Plastyków zorganizowała wystawę prac malarskich i rysunków. Wzięło w niej udział 24 artystów z Warszawy, Lublina, Lwowa, Anina pod Warszawą, Kazimierza Dolnego, Piotrowic Małych i Działdowa. Obrazy, które były eksponowane na wystawie zostały zbyte różnym Resortom PKWN. Łączna kwota, którą wydano to 73 600 zł. Wszyscy artyści wspierali swoimi pracami nową władzę. Kolejna wystawa zorganizowana została wspólnie z nowo powstającym Muzeum na Majdanku. Otwarcie odbyło się 28 listopada 1944 r. Zaprezentowano na niej pracę Zinowija Tołkaczewa *Majdanek*. Muzeum pomimo swojej aktywności kulturalnej borykało się z grabieżami. Incydent zgłosił dyrektor Muzeum Lubelskiego w oficjalnym piśmie do Resortu Kultury i Sztuki Wydziału Muzeów i Ochrony Zabytków. Przedstawił wykaz przedmiotów, które zostały skradzione. W rabunek mógł być zamieszany oficer Wojska Polskiego, kpt. Bette. Sprawą zajął się kierownik wydziału muzeów Resortu Kultury i Sztuki PKWN Józef Grabowski, który wystosował pismo 13 grudnia 1944 r. do W. Rzymowskiego. Była to sprawa priorytetowa, jak określił to kierownik wydziału: (…) *nie widzę możliwości zabezpieczenia zbiorów muzealnych, gdy oficer łamie podstawowe prawa państwowe. Gdyby sprawa ta pozostała bez konsekwencji, nie mogę w tych warunkach brać odpowiedzialności za stan muzeów* (…). Trudno ustalić, czy oficer faktycznie dokonał kradzieży i zniszczeń. Nie ma żadnych dokumentów, które wskazałyby, jak zakończyła się sprawa. Jednak jedno jest pewne, Muzeum Lubelskie słabo było zabezpieczone, a konflikt z wojskiem nie sprzyjał organizacji pracy w muzeum.

[22] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/8, *Subwencje 1944/1945*, s. 3, 5.

[23] *Ibidem*, s. 5.

[24] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/5, *Pismo do Resortu Kultury i Sztuki przy PKWN w Lublinie dotyczące powstania Polskiego Instytutu Prehistorii, Lublin 9.10.1944 r.*, s. 42.

[25] Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 27 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Odszkodowań Wojennych. Dz.U. z 1944 r. nr 7. poz. 30.

[26] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XIII/3, *Zarządzenie Kierownika Resortu Odszkodowań Wojennych z dnia 21 września 1944 r. w sprawie zbadania i ustalenia szkód wojennych do Wojewódzkich Rad Narodowych*, s. 1-2.

[27] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. V/14, *Sprawozdanie z podróży odbytej w dniu 20 listopada 1944 r.*, s. 50.

[28] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XVI/12, *Pismo Starostwa Powiatowego Wydz. Informacji i Propagandy do Resortu Informacji i Propagandy przy PKWN w Lublinie dotyczący zabezpieczenia egzemplarzy kultury i sztuki na terenie miasta i powiatu Chełm, 13 listopada 1944 r.*, s. 24.

[29] *Rozporządzenie Kierownika Resortu Kultury i Sztuki wydane w porozumieniu z Kierownikiem Resortu Administracji Publicznej z dnia 5 października 1944 r. o utworzeniu organów kultury i sztuki przy urzędach wojewódzkich i starostwach powiatowych.* Dz.U. z 1944 r. nr 7. poz. 37.

[30] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/1, *Lista pracowników Wojewódzkiego Urzędu Lubelskiego Wydziału Kultury i Sztuki za grudzień 1944 r.*, s. 6.

[31] Z. Mańkowski, *Z problemów przeobrażeń kulturalnych w okresie PKWN: kultura – oświata – prasa*, „Rocznik Lubelski" 1964, nr 7, s. 78-79.

[32] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/2, *Sprawozdanie Urzędu Wojewódzkiego Rzeszowskiego Wydziału Kultury i Sztuki za czas od 15 października do 15 listopada 1944, 21.11.1944 r.,* s. 2.

[33] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/2, *Pismo Kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Rzeszowskiego Romana Pilasza do Kierownika Resortu Kultury i Sztuki w Lublinie, Rzeszów, dnia 23.10.1944 r.*, s. 1.

[34] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/8, *Subwencje 1944/1945*, s. 3, 5.

[35] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/2, *Sprawozdanie za miesiąc listopad Urzędu Wojewódzkiego Białostockiego Wydział Kultury i Sztuki,* s. 12.

[36] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/1, Lista pracowników Wydziału Kultury i Sztuki Warszawskiego Urzędu Wojewódzkiego za miesiąc grudzień 1944 r., s. 7.

[37] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/2, Sprawozdanie nr 1 z działalności Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Warszawskiego za czas od 20 października do dnia 20 listopada 1944 r., s. 22-23.

[38] AAN, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, zespół nr 185, sygn. XV/2, *Sprawozdanie finansowe z kwot asygnowanych przez Resort Kultury i Sztuki z budżetu listopadowego, Urząd Wojewódzki Warszawski Wydział Kultury i Sztuki, Otwock, 29.12.1944 r.*, s. 53.

[39] AAN, Biuro Prezydialne Krajowej Rady Narodowej, zespół nr 579, sygn. 3, *Protokół pierwszego plenarnego posiedzenia Krajowej Rady Narodowej, Warszawa 31.12.1943 r./1.01.1944 r.*, s. 85- 86.

[40] W programie PKWN z 22 lipca 1944 r. podkreślano ochronę własności prywatnej.

[41] *Rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1 marca 1945 r. w sprawie wykonania dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej*. Dz.U. z 1945 r. nr 10. poz. 51; Więcej informacji na temat reformy rolnej, mienia podworskiego, sposobu jej przeprowadzenia w artykule L.M. Kareckiej, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo" 2012, nr 53, s. 44-57.

[42] J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. …*, t. 2, s. 49.

[43] *Ibidem*.

[44] AAN, Biuro Prezydialne Krajowej Rady Narodowej, zespół nr 579, sygn. 8, *Protokół stenograficzny plenarnego posiedzenia Krajowej Rady Narodowej, Warszawa 2.01.1943 r./3.01.1944 r.*, s. 79.

[45] J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. …*, t. 2, s. 36.

[46] AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki, zespół nr 366/3, sygn. 73, *Sprawozdanie z działalności Ministerstwa za 1945 r.,* s. 14.

[47] AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki, zespół nr 366/3, sygn. 114, *Notatka służbowa w sprawie bieżących zagadnień kultury i sztuki,* s. 21-22.

[48] J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. …*, t. 2, s. 103.

Justyna Hanula
Absolwentka Historii na UwB oraz Podyplomowych Studiów Muzealniczych na UJ; kustosz w Dziale Gromadzenia i Opracowania Zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku; autorka wystaw dotyczących województwa białostockiego i miasta Białegostoku; e-mail: j.hanula@sybir.bialystok.pl

Word count: 5 738; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 48
Received: 05.2018; **Reviewed:** 05.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 06.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1368
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Hanula J.; POLITYKA MUZEALNA POLSKIEGO KOMITETU WYZWOLENIA NARODOWEGO. Muz., 2018(59): 86-92
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 98-106
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2018
data recenzji – 05.2018
data akceptacji – 05.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1465

SPUŚCIZNA OPOZYCJI ANTYKOMUNISTYCZNEJ W PRL LAT 1968–1989. WSTĘP DO KLASYFIKACJI ZBIORÓW

HERITAGE OF THE ANTI-COMMUNIST CIVIL RESISTANCE IN THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC OF THE YEARS 1968–1989. INTRODUCTION TO THE CLASSIFICATION OF COLLECTIONS

Artur Michalski
Stowarzyszenie Wolnego Słowa, Ewangelickie Stowarzyszenie Kultury

Abstract: In 2018 we are commemorating the hundredth anniversary of Polish independence regained after the years of partitions of Poland. Special celebrations are on all over the country; many events are planned to be continued up to 2021 in line with, *inter alia*, the programme of the Ministry of Culture and National Heritage named *Niepodległa 2017–2021*. The article presents the results of research on the material artefacts left behind by the not easily defined historic formation of the years 1968–1989, which can be generally described as an anti-communist civil resistance in the Polish People's Republic. The actions taken by the resistance started from the so-called March events as well as the foundation of the "Ruch" Organisation. It was followed by: the Workers' Defence Committee, the Committee for Social Self-Defence "KOR", the Movement for Defence of Human and Civic Rights, the Confederation of Independent Poland, the Movement of Young Poland; next came: the Independent Self-governing Labour Union "Solidarity", the Independent Students' Association, and many smaller organisations or parties, up to the negotiations of the so-called Round Table. The opposition to communist regime was a major factor in the process of regaining by Poland its full independence, restoration of market economy, and putting an end to censorship that had been affecting the freedom of speech. The huge amount of published prohibited materials from this historic period, the so-called second circulation, remained: books, periodicals, leaflets, photos, posters, stamps, badges, cassette tapes, as well as printing machines, duplicating machines, broadcasting equipment, and other material remains. They are presently collected by Polish museums, some of them still in the process of organisation; they are also in possession of associations and foundations as well as private owners who often create remarkable collections, e.g. Krzysztof Bronowski's Muzeum Wolnego Słowa (Museum of Free Speech) containing 700 000 items that arouse interest of foreign museums. Information about the individual oppositionists, events, underground prints and organisations published in the Internet also adds to the legacy of anti-communist resistance; among the available sources are:

mentioned above "Muzeum Wolnego Słowa", Dictionary *Niezależni dla Kultury 1976–1989* by the Association of Free Speech, or collection of the "Karta" Centre. The author of the article attempts to classify these collections after interviewing the representatives of relevant institutions and organisations or private owners.

Keywords: anti-communist civil resistance in Polish People's Republic, Polish underground press, censorship, notations, second circulation, collections.

W roku 2018 przypada 100. rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości po latach zaborów. Obchodzimy ją uroczyście w całym kraju, a liczne wydarzenia będą trwać aż do 2021 r., zgodnie m.in. z programem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Niepodległa 2017–2021*. W związku z tym powinno się poddać badaniom i podjąć próbę opisu zasobów spuścizny materialnej po trudno definiowalnej formacji historycznej z lat 1968–1989, którą można szeroko i ogólnie nazwać opozycją antykomunistyczną w PRL. Działania opozycji rozpoczęły się od tzw. wydarzeń marcowych i powstania Organizacji „Ruch"[1], potem powstawały: Komitet Obrony Robotników[2] i Komitet Samoobrony Społecznej „KOR"[3], Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela[4], Konfederacja Polski Niepodległej[5], Ruch Młodej Polski[6], następnie: Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność"[7], Niezależne Zrzeszenie Studentów[8] i mnóstwo mniejszych organizacji lub partii, aż po obrady tzw. Okrągłego Stołu[9]. Owa szeroko pojmowana opozycja[10] przyczyniła się do odzyskania przez Polskę pełnej suwerenności, przywrócenia gospodarki rynkowej i usunięcia cenzury[11], ograniczającej wolność słowa. Pozostała po tym okresie olbrzymia liczba wydawnictw tzw. drugiego obiegu[12] w postaci książek, czasopism, druków ulotnych, zdjęć, plakatów, plakietek, znaczków czy kaset magnetofonowych, ale także maszyn drukarskich, powielaczy, przypinek, sprzętu nadawczego czy innych świadectw materialnych. Gromadzone są one obecnie w już istniejących, a czasami dopiero powstających muzeach, są własnością różnych stowarzyszeń lub fundacji, a także pozostają w rękach prywatnych, tworząc często znaczące kolekcje. Spuścizną są także informacje o osobach, wydarzeniach, wydawnictwach lub formacjach opozycyjnych, opisywane i publikowane w internecie oraz notacje audiowizualne i nagrania tudzież wywiady lub relacje dźwiękowe. W tekście podejmę próbę – na podstawie m.in. wywiadów z przedstawicielami niektórych posiadających lub gromadzących takie zbiory instytucji, organizacji lub właścicielami kolekcji – opisania, liczbowego oszacowania i klasyfikacji zbiorów. Dla potrzeb artykułu zwróciłem się z podobnymi pytaniami do: jednej fundacji, jednego stowarzyszenia, jednej osoby prywatnej oraz jednej dużej placówki stacjonarnej. Dzięki wcześniejszym kontaktom z tymi instytucjami posiadałem orientację o ich zbiorach, historii i planach rozwoju, co legło u podstaw wyboru tych właśnie podmiotów do analiz na potrzeby niniejszego artykułu.

Opisując spuściznę po antykomunistycznej opozycji w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z lat 1968–1989, na przykładzie zbiorów wybranych instytucji, musiałem podjąć decyzję, czy podzielić owe zasoby na kategorie, a jeśli tak, to jakie, czy też oddać głos przedstawicielom tych placówek i dzięki ich wypowiedziom zaprezentować różnorodne kolekcje jako przedmiot ich zainteresowania, gromadzenia, opisywania i udostępniania szerokiemu gronu odbiorców. Wybrałem drugi sposób i – czerpiąc wiedzę ze źródeł owej popularyzacji – w dalszej części tekstu przybliżę po kolei osiągnięcia i historię instytucji, które łączy dążenie do jak największej dostępności zbiorów: jednej stacjonarnej czyli Europejskiego Centrum Solidarności[13,14] (ECS) w Gdańsku, Stowarzyszenia Wolnego Słowa (SWS)[15,16], Fundacji Ośrodka „Karta" (FOK)[17,18] i prywatnego Muzeum Wolnego Słowa (MWS)[19].

Europejskie Centrum Solidarności

Europejskie Centrum Solidarności w ramach swej działalności skupia się na dwóch aspektach dziedzictwa wielkiego ruchu społecznego, jakim była NSZZ „Solidarność" oraz opozycja antykomunistyczna w PRL. Pierwszym jest jej wymiar materialny, wyrażony w pamiątkach gromadzonych w ECS pod postacią zbiorów archiwalnych, fotograficznych i muzealnych. Celem tej strony działalności Centrum jest upamiętnianie, ochrona i przede wszystkim upowszechnianie bogatej spuścizny Solidarności współczesnym i przyszłym pokoleniom. Drugim aspektem codziennej działalności ECS jest skupienie się na wymiarze idei i ducha Solidarności oderwanej od jej konotacji politycznych i historycznych, a odnoszących się do zawartej w niej uniwersalnych wartości. Dlatego też ECS podejmuje szereg działań o charakterze edukacyjnym i społecznym, które za cel stawiają sobie upowszechnianie idei wolności, praw człowieka, współpracy, solidarności międzyludzkiej i tolerancji dla drugiego człowieka w każdym aspekcie tego pojęcia[20]. Śledząc stronę internetową Europejskiego Centrum Solidarności można zauważyć, że wśród edukacyjnych przedsięwzięć ECS są m.in. spacery kuratorskie, konferencje, prelekcje i warsztaty, koncerty, wystawy oraz spotkania autorskie. Powiązanie ich ze zbiorami wymagałoby dodatkowych badań i nie jest przedmiotem poniższego artykułu.

Całość zbiorów w Europejskim Centrum Solidarności poświęcona jest historii ruchu społecznego Solidarność. Część z nich jest wyeksponowana na Wystawie Stałej ECS, gdzie kolejne sale [sale A-F] prezentują zwiedzającym historię działalności opozycji antykomunistycznej w PRL i przede wszystkim narodzin, tworzenia i zwycięstwa NSZZ Solidarność. Ostatnia Sala G, poświęcona jest idei wolności i praw człowieka oraz jej wielkim krzewicielom w XX wieku.

Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności są podzielone ze względu na swój charakter na kolekcje: archiwalne, fotograficzne, pamiątki fizyczne, sztukę oraz zbiory filmowe. Nie stosuje się kryteriów czasowych, ideologicznych ect. dając korzystającym pełną dowolność w czerpaniu z bogatej spuścizny Solidarności. Ze względu na obszerność gromadzonego tematu, w celu ułatwienia korzystającym orientacji w zbiorach, w obrębie poszczególnych kolekcji wyodrębnić możemy podzbiory tematyczne, powiązane

1. Znaczki do wpinania związane z NSZZ „Solidarność”

1. Pinback battons with the “Solidarity” Union motif

2. Koszulka Ewy Sułkowskiej-Bierezin z internowania w Sieradzu, Olszynce Grochowskiej i Gołdapi

2. T-shirt of Ewa Sułkowska-Bierezin from the time of her internment in Sieradz, Olszynka Grochowska and Gołdap

z najważniejszymi okresami historii opozycji w PRL. Podział ten funkcjonuje najczytelniej w przypadku kolekcji fotograficznej. Równoległym systemem kwalifikacji zbiorów jest ich zaszeregowanie według napływających darów i zakupów (w przypadku kolekcji fotografii również wg autorów zdjęć).

Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności obejmują czasowo tematykę wydarzeń z lat 1970–1989, z niewielkimi wyjątkami wychodzącą poza te ramy. W ich zakres wchodzą wydarzenia z historii opozycji antykomunistycznej PRL, m.in. takie jak: wydarzenia grudniowe na Wybrzeżu w 1970 r., strajki sierpniowe w 1980 r., stan wojenny, znaczenie kościoła i papieża Jana Pawła II dla przemian demokratycznych w Polsce, przemiany systemowe, których zwieńczeniem były wybory czerwcowe w 1989 r. oraz szeroko rozumiany temat związany zarówno z terenem działania ECS oraz z historią Solidarności – działalność Stoczni Gdańskiej im. Lenina[21].

Kilka lat temu brałem udział w kwerendzie dla ECS pamiątek po antykomunistycznej opozycji w PRL na terenie Łodzi. Już podczas katalogowania znalezisk, przed dostarczeniem kompletu informacji do Gdańska, należało każdy eksponat zakwalifikować do jednej z wielu kategorii, odpowiadających mniej więcej wymienionym wyżej salom. Poszukiwaliśmy nie tylko pamiątek po opozycji, ale także rzeczy dających wyobrażenie o codzienności życia w Polsce Gomułki, Gierka i Jaruzelskiego, twórczości artystycznej czy estetyce komunizmu. Ostatecznie, w tej chwili ECS na swojej stronie internetowej www.ecs.gda.pl informuje, że w zasobach swojej biblioteki ma 20 000 pozycji wydawniczych, 5000 książek drugoobiegowych i emigracyjnych, ponad 600 multimediów (filmy, muzyka i materiały edukacyjne), 512 tytułów czasopism w formie tradycyjnej, w tym 325 czasopism drugoobiegowych i emigracyjnych. Ma także 1101 notacji audiowizualnych o łącznej długości 1500 godzin nagrań, 8 filmów i projektów filmowych zrealizowanych lub współrealizowanych przez ECS, filmy dokumentalne i archiwalne materiały filmowe poświęcone idei i dziedzictwu „Solidarności” oraz demokratycznej opozycji, 152 metry bieżące akt, druki ciągłe i ulotne, znaczki pocztowe, stemple, koperty, karty okolicznościowe, plakaty, ulotki, rysunki i fotografie.

Stan zbiorów fotograficznych na dzień 31 grudnia 2017 wynosi ponad 65 000 fotografii, w postaci plików cyfrowych, odbitek pozytywowych i negatywów. Zdigitalizowanych (zabezpieczonych w Repozytorium cyfrowym) i oznaczonych numerami ewidencyjnymi jest 35 227 zdjęć, ponadto ok. 15 000 fotografii jest zdigitalizowanych i przygotowanych do ewidencji i opracowania naukowego. Zewidencjonowane i opracowane naukowo fotografie są udostępniane w Katalogu on-line. Na dzień 31 grudnia 2017 w katalogu znajdują się 1073 karty dot. fotografii. Ponadto, niezależnie od stanu opracowania merytorycznego, na bieżąco zbiory fotograficzne są udostępniane poprzez system zamawiania kwerend u pracowników Działu Archiwum i Organizacji Wystaw lub kwerend osobistych wykonywanych na miejscu (w Czytelni Archiwum) – do wyboru klienta[22].

Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności pochodzą przede wszystkim z darowizn. Mniejsza część została zakupiona – w przypadku fotografii zakupy te związane są z koniecznością regulowania praw autorskich zgodnie z obowiązującym w Polsce prawem. Jednakże zdecydowanie przeważająca część zbiorów, zwłaszcza archiwalnych, została przekazana do ECS w postaci darów, spuścizn i depozytów. Darczyńcami są najczęściej świadkowie wydarzeń lub spadkobiercy tychże, a w przypadku fotografii również zawodowi fotografowie, fotoreporterzy, fotograficy artyści oraz osoby prywatne – amatorsko dokumentujące historię Solidarności w latach 80-tych XX wieku[23].

Fundacja Ośrodka „Karta”

Celem Fundacji Ośrodka „Karta” od początku jej działalności są:

1. *gromadzenie rozproszonej społecznej dokumentacji oraz zapisanie pamięci świadków związanych z wybranymi wydarzeniami (mało znanymi i najczęściej nadużywanymi politycznie) z przeszłości naszej części Europy w XX wieku;*
2. *dokumentowanie i upowszechnianie historii osób, które ucierpiały w wyniku działania systemów totalitarnych,*

3. Kilka numerów kwartalnika „Karta”

3. A few issues of “Karta” quarterly

4. Zbiory wydawnictw drugiego obiegu w PRL należące do Stowarzyszenia Wolnego Słowa

4. Collection of the second circulation publications in the Polish People’s Republic in the possession of the Association of Free Speech

5. Siedziba Stowarzyszenia Wolnego Słowa w Warszawie, miejsce przechowywania zbiorów

5. Premises of the Association of Free Speech in Warsaw where the collection is being kept

a których losy nie są znane współczesnym;

3. *dokumentowanie i upowszechnianie tradycji postaw nonkonformistycznych – w warunkach totalitaryzmów, które w XX wieku dominowały w naszym regionie;*
4. *mobilizowanie energii społecznej różnych środowisk i pokoleń (w tym młodzieży szkolnej), w Polsce i za granicą, do działań dokumentujących historię najbliższego otoczenia;*
5. *promowanie atrakcyjnej formuły pisania o historii najnowszej – takiej, która sprawia, że przeszłe doświadczenia nie są traktowane jako drugorzędne wobec współczesności.*

Archiwum Dokumentowe FOK dzieli się na Archiwum Wschodnie i Archiwum Opozycji. To drugie zajmuje się okresem 1956–1990. W jego skład wchodzi 5353 książek i broszur II obiegu, 3450 tytułów czasopism i gazetek II obiegu (ponad 30 tysięcy pojedynczych egzemplarzy), 600 kaset magnetofonowych, 73 kolekcje osobiste, 2474 teczki osobowe, 119 zespołów środowiskowych, 147 zespołów tematycznych, ponad 300 plakatów oficjalnych i z II obiegu, ponad 1000 okolicznościowych kart pocztowych II obiegu, około 2100 znaczków poczty podziemnej, ponad 400 eksponatów o charakterze muzealnym (znaczki przypinane, oporniki, biżuteria patriotyczna, transparenty, opaski strajkowe, pamiątki z obozów internowania i więzień, sprzęt drukarski), ponad 5000 zdjęć przedstawiających ludzi, wydarzenia i miejsca związane z działalnością opozycyjną (znajdują się w odrębnym zbiorze fotografii) oraz ponad 1200 wspomnień, dzienników i relacji dotyczących Polski lat 1944–90. Zbiory dotyczące działalności opozycji w PRL są gromadzone wg kryterium czasowego – lata 1976–90, następnie w ramach zasobu dzielone wg

kryterium tematycznego (np. Marzec 1968), środowiskowego (np. Komitet Obrony Robotników) bądź ze względu na osobę darczyńcy (np. kol. Jacka Kuronia)[24]. Ponieważ zainteresowania Fundacji Ośrodka „Karta" wykraczają poza sferę opozycji antykomunistycznej w PRL i rozciągają się na cały wiek XX – a nawet wcześniej w przypadku, gdy przekazywane kolekcje zawierają eksponaty starsze – faktyczne zasoby fundacji są znacznie większe. Informacje o nich można znaleźć w internecie, na stronie www.karta.org.pl. Są tam także kontakty do osób, które udzielają dokładnych informacji. *Zbiory pochodzą w znaczącej większości z darowizn od osób prywatnych, które przez lata gromadziły materiały rodzinne, materiały dotyczące własnej działalności oraz bieżącej sytuacji w Polsce w swoich prywatnych/rodzinnych archiwach. Dodatkowo w zbiorach Archiwum Dokumentowego FOK znajdują się depozyty archiwów innych organizacji społecznych/pozarządowych: Polskiej Akcji Humanitarnej, Stowarzyszenia Archiwum Solidarności, Związku Sybiraków, Federacji Młodzieży Walczącej, które trafiły do Archiwum FOK na podstawie zawartych umów*[25]. FOK wydaje kwartalnik „Karta", z relacjami świadków wydarzeń historycznych, dokumentami i zdjęciami, z dołączaną czasami płytą CD.

Stowarzyszenie Wolnego Słowa

„Muzealny" dorobek Stowarzyszenia Wolnego Słowa można podzielić na dwie grupy:

- zbiory wszelkich materiałów drukowanych w drugim obiegu w PRL,
- opracowania not biograficznych działaczy opozycji antykomunistycznej i twórców kultury niezależnej w PRL oraz notacje audiowizualne z wybranymi osobami.

Jeśli chodzi o grupę pierwszą, to u podstaw tworzenia kolekcji SWS legło pragnienie *zachowania dla potomności* dorobku drugiego obiegu PRL, pokazania tematów zakazanych, ale także miały na to wpływ względy sentymentalne, związane z udziałem własnym zbierających lub ich przyjaciół we wcześniejszym procesie aktywności w podziemiu i tworzeniu obecnych artefaktów. Wszak elementy kolekcji zaczęły powstawać jeszcze w latach 80. XX w., jako archiwa poszczególnych struktur. Jednakże właściwa kolekcja Stowarzyszenia Wolnego Słowa pojawiła się w 2006 r., kiedy SWS otrzymało lokal przy ulicy Marszałkowskiej w Warszawie. Obejmuje ona w zasadzie tylko zbiory „materialne". Jej fragmenty występujące jako zdigitalizowane służą raczej jako materiał informujący o brakach w zasobach rzeczowych, chociaż czasami (z różnych powodów) mogą stanowić element kolekcji. Do tej pory udało się zdigitalizować około 10-15% zbiorów. W obecnej chwili digitalizowane są jedynie okładki lub pierwsze strony wydawnictw drugiego obiegu z kolekcji stowarzyszenia, chociaż w planach jest całościowa digitalizacja, a następnie katalogowanie, opracowywanie i udostępnianie. Już teraz każdy może z nich bezpłatnie korzystać, a jedynym warunkiem jest poinformowanie przez autora ewentualnej publikacji, w której zostaną użyte, że pochodzą z kolekcji Stowarzyszenia Wolnego Słowa. Udostępniane są w sieci w postaci cyfrowej, np. na potrzeby wydawnictw czy wystaw, ale też w postaci materialnej (np. w Parlamencie Europejskim) czy na wystawie „Od wolnego słowa do wolności" w PKiN w Warszawie.

Zbiory klasyfikowane są według rozmaitych kryteriów. Przede wszystkim występuje podział na 3 zespoły związane z głównymi etapami czasowymi:

- wydawnictwa do Sierpnia 1980;
- wydawnictwa z czasu tzw. karnawału „Solidarności";
- druki z okresu od 13.12.1981 do 1990 roku.

W osobne zbiory wydzielone są oprócz tego dokumenty i druki związane z Polską Partią Socjalistyczną i prasa Solidarności Walczącej. Występuje również podział ze względu na charakter artefaktów: plakaty, druki ulotne, gazetki, druki zwarte, zdjęcia, dokumenty itp. Cała kolekcja pochodzi z darów osób prywatnych[26].

W drugiej grupie dominuje słownik *Niezależni dla kultury 1976–1989*. Zaczął powstawać w 2000 r., jako niezależna inicjatywa środowiskowa, gdy pojawił się pomysł zaprezentowania kultury niezależnej w PRL. Wtedy to zespół pod kierownictwem Jana Strękowskiego, ze znaczącym udziałem nieżyjącego już Krzysztofa Markuszewskiego, ówczesnego Prezesa SWS Mirosława Chojeckiego i biegłego informatycznie Tomasza Komorka zabrał się za przygotowywanie słownika. Jego celem było pokazanie ludzi związanych z kulturą niezależną – w bardzo krótkich biogramach opisano ich dorobek, lata działalności oraz środowiska i miejsca, z których pochodzili. Noty biograficzne dotyczą działaczy nieocenzurowanego obiegu wydawniczego, kultury, nauki i oświaty niezależnej: podziemnych wydawców, redaktorów, drukarzy, kolporterów, organizatorów ruchu wydawniczego, ludzi wspomagających niezależne działania wydawnicze m.in. uczestniczenie w transporcie czy konstruowaniu lub reperacji sprzętu drukarskiego, udostępniających mieszkania np. na nadawanie audycji radia podziemnego, a także twórców kultury – pisarzy, tłumaczy, publicystów, dziennikarzy publikujących w pismach i wydawnictwach niezależnych, plastyków – organizujących i uczestniczących w wystawach, aktorów i reżyserów występujących podczas niezależnych spektakli itp. W wyniku badań wiadomo,

6. Strona Stowarzyszenia Wolnego Słowa – Słownik *Niezależni dla kultury 1976–1989*, strona tytułowa – zrzut ekranu, http://www.slownik-niezaleznidlakultury.pl

6. Website of the Association of Free Speech – Dictionary *Niezależni dla kultury 1976–1989*, home page – screenshot, http://www.slownik-niezaleznidlakultury.pl

7. Krzysztof Bronowski ze swoimi zbiorami

7. Krzysztof Bronowski with his collection

8. Strona Muzeum Wolnego Słowa, druki zwarte – zrzut ekranu, http://www.incipit.home.pl/bibula_/index.html

8. Website of the Museum of Free Speech, non-serial publications – screen-shot, http://www.incipit.home.pl/bibula_/index.html

9. Gablota z fragmentem wystawy „Pluskwy w hotelu, cień na ulicy" w Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL w Warszawie

9. Showcase displaying a fragment of exhibition "Bugs in hotel, shadow in the street" at the Warsaw Museum of Cursed Soldiers and Political Prisoners of the communist regime in Poland

że wymienieni ludzie byli aktywni w różnych regionach Polski. Nie można jednoznacznie określić, jaki procent słownika stanowią biogramy ludzi opozycji przedsierpniowej, a jaki ludzi opozycji, która działała po sierpniu. Ponieważ w planach SWS było wydawnictwo papierowe, więc poza kilkoma okładkami czasopism nie umieszczono na stronie www.sws.org.pl, poza biogramami, żadnych materiałów ikonograficznych. Obecny kształt słownika nie jest ostateczny. Trwają prace nad kolejnymi biogramami i w miarę ich powstawania będą one włączane do całości. Rozbudowę słownika planuje się przygotować w formie aplikacji mobilnej na smartfony i tablety. Głównym adresatem staje się współczesny, młody odbiorca, dlatego też przyjęta zostanie forma atrakcyjna, czytelna i intuicyjna w telefonie, w komputerze i tablecie. Słownik powstawał początkowo (2001–2002) we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ośrodkiem „Karta". Od 2003 r. tworzony i finansowany jest w ramach działań Stowarzyszenia Wolnego Słowa przy znacznym wsparciu Narodowego Centrum Kultury oraz Urzędu Miasta Łodzi. Słownik toruński i bydgoski, wykonane też w formie książkowej, zostały wydane dzięki dofinansowaniu Urzędu Marszałkowskiego województwa kujawsko-pomorskiego. Stowarzyszenie Wolnego Słowa zgromadziło od początku swojego istnienia grubo ponad 700 notacji, w tym 30 dotyczących osób związanych z kulturą niezależną. W przyszłości zaprezentuje się je w internecie, w formie co najwyżej 180-sekundowych zwiastunów, a pełne materiały można będzie wykorzystać po zgłoszeniu się do SWS i uzgodnieniu warunków[27].

Muzeum Wolnego Słowa

Muzeum Wolnego Słowa to autorskie i całkowicie prywatne przedsięwzięcie Krzysztofa Bronowskiego. Tworzy on swoją kolekcję od 1980 r., czyli od momentu, gdy po

10. Współczesna aranżacja celi – pokoju przesłuchań z czasów stalinowskich w Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi

10. Contemporary arrangement of the prison cell – interrogation room of the Stalinist era at the Museum of Pro-Independence Traditions in Łódź

(Fot. 1, 2 – A. Michalski, w ramach kwerendy dla ECS; 3-5, 7, 9, 10 – A. Michalski)

podpisaniu porozumień sierpniowych nastąpił ogromny „wysyp" wydawnictw nieobjętych akceptacją cenzury. Były to druki zwarte, ulotki, druki okolicznościowe, plakaty, wydawnictwa periodyczne – gazetki i czasopisma oraz inne druki, których wydawca z założenia nie przedstawiał do zatwierdzenia cenzurze, choć taki był ustawowy obowiązek. Funkcjonowanie Muzeum Wolnego Słowa to już lata późniejsze, po Okrągłym Stole, a w internecie od początku XXI wieku. Cały czas pod tą samą nazwą, która nie jest w żaden sposób zastrzeżona. Oparta na – od lat tej samej – domenie www.incipit.home.pl, gdzie słowo *incipit*, czyli *początek tekstu*, kojarzy się zainteresowanym od zawsze wyłącznie z właścicielem kolekcji, jeszcze od czasu prowadzenia firmy, obejmującej m.in. działalność antykwaryczną.

Mniej więcej 10 lat temu zbiory Krzysztofa Bronowskiego z drugiego obiegu zajmowały na półkach ok. 50 metrów bieżących. Przy znajomości grubości papieru stanowi to milion stron. Dodając do tego resztę biblioteki, to znaczy bibliotekę tematyczną, związaną z tematem opozycji w PRL oraz różne tematy „poboczne" w tej chwili kolekcjoner szacuje cały zasób na ok. 150 metrów bieżących półek. Według K. Bronowskiego jest kwestią definicji, co jest bibułą, a co nie. 24 lata temu Biblioteka Narodowa (BN) wydała dużą bibliografię druków zwartych i było to opisanie zbiorów wielu bibliotek z Polski. Tamten spis liczył ok. 6500 tytułów. Krzysztof Bronowski ma spisanych ok. 9600 druków zwartych, skatalogowanych według definicji przyjętej przez BN. Szacuje, że ogólna ich liczba dojdzie do około 10 500 i przy jego kryteriach, które mogą się różnić od innych bibliotek, ma z tego w swoich zbiorach 57%, czyli jakieś 5600 druków. Gorzej jest z liczeniem czasopism, bo są różnie definiowane, dlatego zbieracz liczy je numerami i ma ich około 25 000, przy ogólnej liczbie wydanych w podziemiu szacowanej na 35 000–40 000 gazetek i czasopism. Jeszcze trudniej jest katalogować ulotki, plakaty i wszelką tzw. galanterię wydawniczą, bo zazwyczaj małe nakłady nie były szeroko kolportowane. Druki życia społecznego nie są opisywane prawie wcale.

Muzeum Wolnego Słowa ma wydzieloną „bibliotekę nienawiści". Generalnie są to książki czysto antysemickie, antymasońskie, narodowo-komunistyczne, bo do 1989 r. te środowiska – ugrupowania ocierające się o faszyzm – też były źródłem takich druków, zarówno pism podziemnych, jak i publikacji z oficjalnego obiegu wydawniczego. Te pozycje pojawiają się także obecnie i powiększają tę oryginalną kolekcję.

Krzysztof Bronowski skanuje niewiele. W zasadzie tylko niektóre okładki, gdy są różne i ciężko opisać, czym się różnią, nie używając ilustracji. Nie ma możliwości umieszczenia kilkunastu tysięcy okładek na stronie internetowej. Niemniej swoją bibliografię opisuje i demonstruje przez prawie 30 lat[28].

***

Spuścizna po antykomunistycznej opozycji w PRL cieszy się dużym, a nawet coraz większym zainteresowaniem osób prywatnych, organizacji pozarządowych i instytucji samorządowych lub państwowych. Dwa lata temu, 29 lutego 2016 r. powołano Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL. Siedziba muzeum to teren byłego Aresztu Śledczego w Warszawie, na Mokotowie, przy ul. Rakowieckiej 37. Ono także gromadzi pamiątki tamtego okresu, nie koncentrując się tylko na pierwszych latach po II wojnie światowej. *Część ekspozycji dotyczyć będzie opozycji politycznej w okresie dyktatury komunistycznej. W tej części widz zapozna się z najważniejszymi wydarzeniami z historii Polski w II połowie XX wieku. W ostatniej części ekspozycji zostanie przedstawiona historia aparatu bezpieczeństwa (Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego, Służba Bezpieczeństwa, Informacja Wojskowa) z okresu totalitarnego państwa komunistycznego. Widz pozna system funkcjonowania systemu bezpieczeństwa PRL, zapozna się z technikami operacyjnymi, inwigilacyjnymi oraz śledczymi*[29]. W Łodzi działa aktywnie Muzeum Tradycji Niepodległościowych[30], mające siedzibę także w budynku dawnego więzienia. Prezentuje ono zbiory jeszcze z czasów I Rzeczypospolitej i powstań narodowych, ale też pamiątki z XX w., z PRL-em włącznie, ponieważ do połowy lat 50. więziono tutaj kobiety za działalność polityczną i niepodległościową. Można obejrzeć ich cele, karcer i stylizowany pokój przesłuchań, a także wiele mniejszych eksponatów.

Zarówno w kraju, jak i za granicą istnieją i powstają kolekcje równie okazałe, jak wyżej opisane, np. Fundacji Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego przy Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie czy Uniwersytetu w Bremie, ale tworzą się też, i znajdują się w różnych rękach, kolekcje sprofilowane, niewielkie, jakże jednak ważne dla historii Polski. Należy je wspierać i o nich nie zapominać.

Streszczenie: W roku 2018 przypada 100. rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości po latach zaborów. Obchodzimy ją uroczyście w całym kraju, a liczne wydarzenia będą trwać aż do 2021 r., zgodnie m.in. z programem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Niepodległa 2017–2021*. Artykuł prezentuje wyniki badań zasobów spuścizny materialnej po trudno definiowalnej formacji historycznej z lat 1968–1989, którą można szeroko i ogólnie nazwać opozycją antykomunistyczną w PRL. Działania opozycji rozpoczęły się od tzw. wydarzeń marcowych i powstania Organizacji „Ruch", potem powstawały: Komitet Obrony Robotników, Komitet Samoobrony Społecznej „KOR", Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela, Konfederacja Polski Niepodległej, Ruch Młodej Polski, następnie: Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność", Niezależne Zrzeszenie Studentów i wiele mniejszych organizacji lub partii, aż po obrady tzw. Okrągłego Stołu. Działania opozycji przyczyniły się do odzyskania przez Polskę pełnej suwerenności, przywrócenia gospodarki rynkowej i usunięcia cenzury, ograniczającej wolność słowa. Pozostała po tym okresie olbrzymia liczba wydawnictw tzw. drugiego obiegu w postaci książek, czasopism, druków ulotnych, zdjęć, plakatów, znaczków, plakietek czy kaset magnetofonowych, ale także maszyn drukarskich, powielaczy, sprzętu nadawczego czy innych świadectw materialnych. Gromadzone są one obecnie w istniejących w Polsce muzeach, czasami dopiero się tworzących, są własnością stowarzyszeń lub fundacji, a także pozostają w rękach prywatnych, tworząc często znaczące kolekcje, jak np. Muzeum Wolnego Słowa Krzysztofa Bronowskiego – liczący ponad 700 000 pozycji zbiór, którym interesują się muzea zagraniczne. Spuścizną po opozycji są także informacje o osobach, wydarzeniach, wydawnictwach lub formacjach opozycyjnych publikowane w internecie, m.in. wspomniane już Muzeum Wolnego Słowa, Słownik *Niezależni dla Kultury 1976–1989* Stowarzyszenia Wolnego Słowa czy zbiory Ośrodka „Karta". Artykuł podejmuje próbę klasyfikacji tych zbiorów na podstawie wywiadów z przedstawicielami posiadających je instytucji, organizacji lub właścicielami kolekcji.

Słowa kluczowe: opozycja antykomunistyczna PRL, bibuła, cenzura, notacje, drugi obieg, zbiory, kolekcje.

Przypisy

[1] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruch_(organizacja) [dostęp: 12.04.2018]; Literatura przedmiotu jest niezwykle obszerna. Przytaczam przykładowe lub reprezentatywne tytuły. Większość wymienionych w przypisach książek o opozycji antykomunistycznej w PRL porusza tematy związane jednocześnie z wieloma jej odłamami i organizacjami, dlatego też – dla ograniczenia objętości przypisów – nie będę wymieniał ich wielokrotnie. Warto natomiast zgłębiając tę tematykę, sięgać do pozycji zarówno przekrojowych, jak i poświęconych węższemu wycinkowi wiedzy, bez względu na organizację wymienianą w tytule. Wiele nieznanych szerzej informacji, relacji lub opracowań znaleźć można w wydawanym przez SWS od 2003 r. czasopiśmie „Bibuła"; *Działania Służby Bezpieczeństwa wobec Organizacji „Ruch"*, (oprac. P. Byszewski), IPN, Warszawa 2008; *Opozycja w PRL. Słownik biograficzny 1956-89*, t. 1-3, J. Skórzyński (red.), Ośrodek KARTA, Warszawa, t. 1/2000, t. 2/2002, t. 3/2006; J. Wegner *Zamach na Lenina. Krótka historia „Ruchu"*, Wydawnictwo Słowa i Myśli, Lublin 2013 (ebook 2017); *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 2, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 4/2007; *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 6, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 8/2011.

[2] https://pl.wikipedia.org/wiki/Komitet_Obrony_Robotników [dostęp: 12.04.2018]; *Jan Józef Lipski „KOR"*, Aneks, Londyn 1983; J. Kuroń, J. Żakowski *PRL dla początkujących*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995; *Romaszewscy. Autobiografia*, P. Skwieciński (wywiad), Trzecia Strona, Warszawa 2014; M. Brandys *Dziennik 1976-1977*, Iskry, Warszawa 1996 oraz *Dziennik 1978*, Iskry, Warszawa 1997; *Ludzie NOWEJ*, pr. zbiorowa, NOWA – SWS, Warszawa 2010; N. Davies, *Boże igrzysko*, t. 2, Znak, Kraków 1991; A. Friszke *Czas KOR-u. Jacek Kuroń a geneza Solidarności*, Znak, Kraków 2011; *Niezależność najwięcej kosztuj"*, L. Próchniak, S.M. Nowinowski, M. Filip (oprac.), IPN, Łódź 2008.

[3] https://pl.wikipedia.org/wiki/Komitet_Samoobrony_Społecznej_„KOR" [dostęp: 12.04.2018]; A. Friszke, *Sprawa jedenastu. Uwięzienie przywódców NSZZ „Solidarność" i KSS „KOR" 1981-1984*, ECS, ISP PAN, SIW, Znak, Kraków 2017; A. Jastrzębski *Dokumenty Komitetu Obrony Robotników i Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR"*, PWN, Warszawa 2014; *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 1, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 2/2006; *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 2, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 4/2007; *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 4, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 6/2009; *Bohaterowie trudnych czasów*, zbiór 6, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 8/2011; *Bohaterowie trudnych czasów*. *Spacernik śladami opozycji demokratycznej,* zbiór 10, „Biblioteka Kroniki Miasta Łodzi", t. 12/2016.

[4] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruch_Obrony_Praw_Człowieka_i_Obywatela [dostęp: 12.04.2018]. G. Waligóra, *ROPCiO. Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela 1977-1981*, IPN, Warszawa 2006; *Ruch obrony praw. W 30. Rocznicę powstania Ruchu Praw Człowieka i Obywatela w Polsce*", IPN, SWS, KARTA, Warszawa 2007.

[5] https://pl.wikipedia.org/wiki/Konfederacja_Polski_Niepodległej [dostęp: 12.04.2018]; *Konfederacja Polski Niepodległej na drodze do niepodległości*, pr. zbiorowa, IPN, Warszawa 2011; A. Terlecki, *Moja KPN*, Stowarzyszenie Ludzi Bezdomnych, Łódź 2011; M. Lewandowski, M. Gawlikowski, *Prześladowani, wyszydzani, zapomniani… Niepokonani*, t. 1, *ROPCiO i KPN w Krakowie 1977-1981*, Dar Point, Kraków 2009; L.A. Moczulski, J. Frog, T. Sochacka, *„Dwie rozmowy z przywódcą KPN Leszkiem Moczulskim: „Niepodległość jest punktem startu."*, *„Opozycja ma wspólny cel"*, Pogląd, Berlin 1987.

[6] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruch_Młodej_Polski [dostęp: 12.04.2018]; *Korzenie Solidarności. 30-lecie Ruchu Młodej Polski*, pr. zbiorowa, ECS, Gdańsk 2010; P. Zaremba, *Młodopolacy*, Arche, Gdańsk 2000; *Ruch Młodej Polski wobec obecnych problemów kraju*, pr. zbiorowa, Młoda Polska, Gdańsk 1981.

[7] https://pl.wikipedia.org/wiki/Niezależny_Samorządny_Związek_Zawodowy_„Solidarność" [dostęp: 12.04.2018]; A. Friszke, *Rewolucja Solidarności 1980-1981*, SIW, Znak Horyzont, Kraków 2014; T. Kozłowski, *Anatomia rewolucji. Narodziny ruchu społecznego Solidarność w 1980 r.*, IPN, Warszawa 2017; J. Skórzyński, *Krótka historia Solidarności 1980-1989*, ECS Gdańsk 2014; G. Majchrzak, *Solidarność na celowniku. Wybrane operacje SB przeciwko związkowi i jego działaczom*, Zysk i S-ka, Poznań 2016; A. Rozpłochowski, *Postawią ci szubienicę…*, t. 1 i 2, Stowarzyszenie Pokolenie, Katowice 2011 i 2012; B. Czuma, *Łódzka „Solidarność 1980-1981*, IPN Łódź 2010; *Prasa zakładowa NSZZ „Solidarność" w latach 1980-1989*, SWS, Warszawa 2010.

[8] https://pl.wikipedia.org/wiki/Niezależne_Zrzeszenie_Studentów [dostęp: 12.04.2018]; *W trybach systemu. Z dziejów łódzkiej opozycji studenckiej w latach 1968-1989*, W. Maciejewski, A. Hohendorff, J. Mikosik (red.), NCK Warszawa 2016; *Łódzki strajk studencki styczeń-luty 1981. Spojrzenie po latach*, K. Lesiakowski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i NCK, Warszawa-Łódź 2014; *Kontrofensywa NZS, wiosna 1988*, pr. zbiorowa, SWS i NZS, Warszawa 2008; J. Guzy, R. Spałek, *Jarosław Guzy. U źródeł złego i dobrego. Rozmowy z pierwszym przewodniczącym Krajowej Komisji Koordynacyjnej NZS*, IPN, Warszawa 2009.

[9] https://pl.wikipedia.org/wiki/Okrągły_Stół_(historia_Polski) [dostęp: 12.04.2018]; J. Skórzyński, *Rewolucja Okrągłego Stołu*, Znak, Kraków 2009; P. Codogni, *Okrągły Stół, czyli polski Rubikon*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009; A. Dudek, *Reglamentowana rewolucja*, Znak, Kraków 2014; A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Znak, Kraków 2012; K. Trembicka, *Okrągły Stół w Polsce. Studium o porozumieniu politycznym*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2003.

[10] *Zanim powstała Solidarność. Opozycja przedsierpniowa. Kalendarium. Struktury. Wydawnictwa*, SWS, Warszawa 2010.

[11] https://pl.wikipedia.org/wiki/Cenzura_w_Polskiej_Rzeczypospolitej_Ludowej [dostęp: 12.04.2018]; J. Olaczek, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976-1989*, Trzecia Strona, Warszawa 2016; *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak (red.), Aspra-JR, Warszawa 2018; B. Torański, *Knebel. Cenzura w PRL-u*, Zona Zero, Warszawa 2016; *Cenzura PRL*, pr. zbiorowa, Nortom, Wrocław 2002; Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970*, Neriton, Warszawa 2010; K. Mojsak, *Cenzura wobec prozy nowoczesnej. 1956-1965*, IBL PAN, Warszawa 2017; *Od wolnego słowa do wolności. Bibuła 1976-1989*, SWS i ECS, Warszawa 2009.

[12] https://pl.wikipedia.org/wiki/Wydawnictwo_podziemne [dostęp: 12.04.2018]; P. Sowiński, *Zakazana książka. Uczestnicy drugiego obiegu 1977-1989*, ISP PAN, Warszawa 2011; W. Polak, *Wydawnictwo Alternatywy. Z dziejów gdańskiej poligrafii podziemnej „A”,* Oficyna Wydawnicza Excalibur, Bydgoszcz 2009, Oficyna Wydawnicza Finna, Gdańsk 2009*; N jak NOWA. Od wolnego słowa do wolności 1977-1989*, W. Borowik, T. Kuczborski (red.), SWS i IPN, Warszawa 2012.

[13] http://www.ecs.gda.pl [dostęp: 12.04.2018].

[14] https://pl.wikipedia.org/wiki/Europejskie_Centrum_Solidarności [dostęp: 12.04.2018].

[15] http://www.sws.org.pl [dostęp: 12.04.2018].

[16] https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Wolnego_Słowa [dostęp: 12.04.2018].

[17] http://karta.org.pl [dostęp: 12.04.2018].

[18] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ośrodek_Karta [dostęp: 12.04.2018].

[19] http://www.incipit.home.pl [dostęp: 12.04.2018].

[20] M. Krzencessa-Ropiak, kierownik działu archiwum i organizacji wystaw ECS, mail z dnia 26.03.2018.

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] J. Michałowska, Kierownik Archiwum Ośrodka KARTA, mail z dnia 05.04.2018.

[25] *Ibidem*.

[26] T. Truskawa, Członek Zarządu SWS, na podstawie odpowiedzi z maila z dnia 26.03.2018.

[27] K. Kühn, Kierownik Biura Zarządu SWS, na podstawie wywiadu przeprowadzonego osobiście w dniu 16.03.2018.

[28] K. Bronowski, twórca i właściciel MWS, na podstawie wywiadu przeprowadzonego osobiście w dniu 22.03.2018.

[29] http://www.rakowiecka37.pl [dostęp: 12.04.2018].

[30] http://www.muzeumtradycji.pl [dostęp: 21.05.2018].

Artur Michalski
Operator, fotograf, współtwórca Wirtualnego Muzeum Ewangelicyzmu Bytomia i Okolic oraz słownika *Niezależni dla kultury 1976–1989*, współautor książki *Ancilla Domini. Półtora wieku miłości Bogu i służby bliźnim*; publikował m.in. w periodykach: „Czasypismo”, „Fabryka Silesia”, „Express Ilustrowany”, „Dziennik Związkowy”; autor zdjęć do filmów awangardowych i dokumentalnych, m.in. *Czterohydrocanabinol*, *Attack*, *Za nami pójdą inni*; członek zarządów Ewangelickiego Stowarzyszenia Kultury i Stowarzyszenia Wolnego Słowa; e-mail: artur.adel.michalski@gmail.com

Word count: 4 841; **Tables:** -; **Figures:** 10; **References:** 30
Received: 04.2018; **Reviewed:** 05.2018; **Accepted:** 05.2018; **Published:** 06.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1465
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Michalski A.; SPUŚCIZNA OPOZYCJI ANTYKOMUNISTYCZNEJ W PRL LAT 1968–1989. WSTĘP DO KLASYFIKACJI ZBIORÓW. Muz., 2018(59): 98-106
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 79-85
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2018
data recenzji – 04.2018
data akceptacji – 05.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1120

MUZEA UCZELNIANE W POLSCE

MUSEUMS OF HIGH SCHOOLS IN POLAND

Katarzyna Zięba
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

Abstract: The scientific conference "Identity and Heritage. Museums of High Schools" held in Krakow, 22–24 November 2017, was a good occasion to learn more about the institutions that look after the broadly defined academic heritage. The legal status of high school museums have been described in the article as well as the consequences thereof. The results of research on such museums existing in Poland have been presented. The study was conducted in 134 public institutions of higher education; it focused on identifying museum and academic collections, and their rank within an organisational structure of the institution.

The analysis of collected data allowed to ascertain the number of high school museums operating in Poland, which is 68; they are administrated by 44 various high schools (universities as well as schools of specialisation: technical, medical, agricultural, economic, pedagogical, artistic). It has been pointed out that in the years 2009–2018 as many as 17 new collections were initiated (some of them are still being organised or changed their status after merging of institutions or collections). As far as the museums' place within an organisational structure of the school is concerned, it has been noted that the faculty museums are the most common ones, followed by those of the general school-wide status. The most important changes that academic museums are presently facing have also been mentioned and described herein, such as transformations of organisational and legal aspects. Last but not least, the virtualisation of collections has been identified as a current issue.

Keywords: academic heritage, museums of high schools, schools of higher education, organisational structure of the school, virtualisation of collections.

I Ogólnopolska Konferencja Muzeów Uczelnianych[1] zorganizowana w 2016 r. była pretekstem do przyjrzenia się z bliska instytucjom gromadzącym dziedzictwo akademickie i zbadania skali zjawiska. Kolejne spotkanie przedstawicieli środowiska odbyło się podczas konferencji naukowej zatytułowanej „Tożsamość i dziedzictwo. Muzea uczelniane" w Krakowie w dniach 22–24 listopada 2017 roku. Pierwsze próby opisywania muzeów szkół wyższych miały miejsce w 2009 r., kiedy opublikowano anglojęzyczny wykaz polskich muzeów uniwersyteckich opracowany przez Ewę Wykę i Małgorzatę Taborską[2]. Autorki przedstawiły 31 placówek w obrębie państwowych uczelni wskazując: siedzibę szkoły, datę powołania muzeum oraz miejsce w strukturze organizacyjnej uczelni. Powołując się na definicję muzeum zaproponowaną przez International Council of Museums (ICOM), wg której *muzeum jest trwale istniejącą instytucją, nie nastawioną na osiąganie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska*[3] autorki wykazu osobno potraktowały specjalistyczne kolekcje udostępniane publiczności do celów badawczych oraz te, upubliczniane w sposób okazjonalny najczęściej w celach edukacyjnych. Przybliżając czytelnikowi kondycję muzeów wzięły także pod uwagę m.in. wykwalifikowaną kadrę, rodzaj zbiorów i wystawy muzealne. W 2016 r. w periodyku „Turystyka Kulturowa" ukazał się artykuł autorstwa Łukasza Matogi i Anety Pawłowskiej dokonujący przeglądu muzeów szkół wyższych pod względem spędzania czasu wolnego[4]. Autorzy wskazali 62 muzea uczelniane

i 11 instytucji paramuzealnych[5] działających na terenie wyższych uczelni.

Muzea uczelniane, podobnie jak inne muzea w Polsce, działają w oparciu o obowiązujące przepisy. Jaki jest ich status prawny? Zgodnie z art. 5. ust. 1. Ustawy o muzeach[6] mogą być tworzone przez ministrów i kierowników urzędów centralnych, jednostki samorządu terytorialnego, osoby fizyczne, osoby prawne lub jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej. Uczelnie wyższe jako jednostki organizacyjne i podmioty prawa cywilnego są osobami prawnymi, które mogą powoływać muzea. Z punktu widzenia Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej muzea szkół wyższych – ze względu na osobę organizatora – nie są traktowane jako instytucje kultury[7]. Istniejące prawo stanowi, że podmiotami tworzącymi instytucje kultury mogą być jedynie organy państwowej administracji centralnej, w tym Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego lub jednostki samorządu terytorialnego[8].

Muzea uczelniane funkcjonują w rejestrach i wykazach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, co pozwala im na większą ochronę zbiorów. Choć są to instytucje pozostające pod opieką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, niektóre z nich funkcjonują w oparciu o uzgodniony z ministrem właściwym ds. kultury i dziedzictwa narodowego statut bądź regulamin[9]. Obecnie w wykazie ministerialnym znajduje się 5 instytucji: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego w Warszawie, Muzeum Wydziału Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II w Lublinie (w organizacji)[10] oraz Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pozostałe działają na podstawie regulaminów i statutów nadanych przez organizatorów. Dodatkowo, muzea posiadające zbiory o szczególnie istotnym znaczeniu oraz prowadzące przedmiotową działalność na wysokim poziomie mogą ubiegać się o wpis do Państwowego Rejestru Muzeów. Do tej pory jedynym muzeum uczelnianym wpisanym do powyższej ewidencji jest Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – wpisu dokonano 15 lipca 2011 roku.

Autorka tego artykułu poddała kwerendzie wszystkie 134 istniejące publiczne[11] instytucje szkolnictwa wyższego w Polsce[12]. Kwerenda objęła analizę statutów uczelni, w dalszej kolejności stron internetowych szkół wyższych i muzeów. Autorka wspierała się także witryną www.muzeauczelniane.pl zarządzaną przez Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych (SMU)[13]. W przypadku braku informacji w ww. źródłach kontaktowała się drogą mailową lub telefoniczną z pracownikami muzeów. W pierwszej kolejności zwracała uwagę na zaszeregowanie w strukturze organizacyjnej uczelni, datę powstania lub przybliżony czas, w którym placówka kształtowała się oraz przemiany organizacyjno-prawne jakim ulegała[14].

Na podstawie zebranego materiału udało się ustalić, że w Polsce funkcjonuje 68 muzeów uczelnianych[15] (stan na 23 marca 2018 r.), dla których organizatorem są 44 różne szkoły wyższe (patrz Tabela 1.).

W artykule M. Taborskiej i E. Wyki zbadano 84 istniejące wówczas państwowe uczelnie, w tym uniwersytety (18) i inne wyspecjalizowane szkoły wyższe[16] (66). Jak dziś kształtuje się sytuacja muzeów uczelnianych? Na wstępie warto przyjrzeć się strukturze szkół wyższych, w której funkcjonują muzea. Schemat organizacji uniwersytetów wynika z Ustawy prawo o szkolnictwie wyższym[17]. Stanowi ona, że podstawową jednostką organizacyjną jest wydział lub inna jednostka organizacyjna określona w statucie[18]. Wszędzie tam gdzie pojawiają się zagadnienia związane z funkcjonowaniem uczelni nieuregulowane w ustawie działa statut. Podstawowe jednostki organizacyjne tworzy, przekształca i likwiduje senat uczelni, natomiast rodzaj, warunki i tryb ich tworzenia określa statut.

Analiza aktów prawnych regulujących działalność uczelni publicznych pokazała, że muzea powoływane są nie tylko w strukturach wydziałów, ale również m.in. instytutów, katedr i zakładów. Muzea mogą być jednostkami wewnętrznymi wydziałów, międzywydziałowymi i pozawydziałowymi oraz posiadać status ogólnouczelnianych i międzyuczelnianych form organizacyjnych. Interpretacja zebranych danych wskazuje, że najliczniej reprezentowane są muzea będące częścią wydziałów (22). Na drugim miejscu plasują się muzea posiadające status jednostek ogólnouczelnianych (16), muzea w ramach bibliotek (8), zaszeregowane jako jednostki pozawydziałowe (7). Inne zaklasyfikowane są jako jednostki organizacyjne uczelni, część zakładów, pracowni, archiwów (np. Muzeum Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), centrów (Centrum Dokumentacji Zsyłek, Wypędzeń i Przesiedleń Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie i Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ). Jeszcze inne podlegają m.in. działom promocji (Muzeum Politechniki Opolskiej i Lamp Rentgenowskich) i komórkom rektorskim (Muzeum Politechniki Łódzkiej).

Polskie muzea uczelniane funkcjonują w obrębie różnych jednostek organizacyjnych szkół wyższych. Skąd bierze się ta różnorodność? Odpowiedzi należy szukać w indywidualnej historii tworzenia się każdej z kolekcji. Niejednokrotnie o zaszeregowaniu danego muzeum w strukturze uczelni decyduje zwykły pragmatyzm i decyzje władz.

W ciągu 9 lat jakie minęły od spotkania w 2009 r. członków Universeum w Krakowie[19], w Polsce działalność zainicjowało 17 muzeów uczelnianych (kilka z nich znajduje się w stanie organizacji lub zmieniło swój status poprzez połączenie instytucji czy zbiorów). Geograficznie rozkład uniwersyteckich muzeów w Polsce kształtuje się następująco: najwięcej zlokalizowanych jest w województwach małopolskim, dolnośląskim i mazowieckim; odpowiednio w Krakowie – 16, Wrocławiu – 10 i Warszawie – 9; nowe placówki powstały zarówno w dużych ośrodkach naukowych, jak w Krakowie – 4 i Wrocławiu – 2, ale także i w nieco mniejszych, w Bydgoszczy, Opolu – po 2, Białymstoku, Gdańsku i Poznaniu – po jednym muzeum. W skali całego kraju jedynie w województwach lubuskim i świętokrzyskim zauważyć można nieobecność muzeów szkół wyższych.

W ostatnich latach procesowi powstawania kilkunastu muzeów uczelnianych towarzyszy ciekawe zjawisko przeobrażeń, zarówno w strukturze organizacyjnej, jak i prawnej, którym ulegają muzea szkół wyższych. Część z nich przekształciło sposób eksponowania zbiorów, inne zmieniły swój status i tym samym miejsce zajmowane w strukturze uczelni. Zebrane dane pokazują także, że niektóre muzea nie przetrwały próby czasu. Procesy te zilustruje kilka przykładów opisanych poniżej.

Tabela 1. Wykaz muzeów uczelnianych w Polsce (stan na 23 marca 2018 roku)

WOJEWÓDZTWO	MIASTO	UCZELNIA	L.P.	MUZEUM	DATA POWSTANIA	MIEJSCE W STRUKTURZE UCZELNI
dolnośląskie	Wrocław	Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu	1.	Muzeum Akademii Sztuk Pięknych	1954	jednostka ogólnouczelniana
		Politechnika Wrocławska	2.	Muzeum Politechniki Wrocławskiej	2005	jednostka ogólnouczelniana
		Uniwersytet Medyczny im. Piastów Śląskich we Wrocławiu	3.	Muzeum Farmacji Wydziału Farmaceutycznego	1982	Wydział Farmaceutyczny Uniwersytetu Medycznego
		Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu	4.	Muzeum Uniwersytetu Przyrodniczego	2012	Wydział Biologii i Hodowli Zwierząt Uniwersytetu Przyrodniczego
		Uniwersytet Wrocławski	5.	Dom Archeologów	2005	Oddział Muzeum Uniwersytetu Wrocławskiego
			6.	Muzeum Człowieka	2012	Katedra Biologii Człowieka
			7.	Muzeum Geologiczne im. Henryka Teisseyre'a	1981	Wydział Nauk o Ziemi i Kształtowania Środowiska
			8.	Muzeum Mineralogiczne im. K. Maślankiewicza	1966	Wydział Nauk o Ziemi i Kształtowania Środowiska
			9.	Muzeum Przyrodnicze	1814	Wydział Nauk Biologicznych
			10.	Muzeum Uniwersytetu Wrocławskiego	1992	jednostka ogólnouczelniana
kujawsko-pomorskie	Bydgoszcz	Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy	11.	Muzeum Dyplomacji i Uchodźstwa Polskiego	2012	Biblioteka Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
			12.	Muzeum Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego (w organizacji)	2017	Biblioteka Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
	Toruń	Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu	13.	Muzeum Uniwersyteckie	2004	Biblioteka Uniwersytecka
			14	Muzeum Przyrodnicze	1973	Wydział Biologii i Ochrony Środowiska UMK (Kolekcja Przyrodnicza Pracowni Dydaktyki UMK)
lubelskie	Lublin	Katolicki Uniwersytet Lubelski	15.	Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II (w organizacji)	2016	jednostka ogólnouczelniana
		Politechnika Lubelska	16.	Muzeum Politechniki Lubelskiej	2007	jednostka pozawydziałowa
		Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie	17.	Muzeum Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej	1980	jednostka ogólnouczelniana
łódzkie	Łódź	Politechnika Łódzka	18.	Muzeum Politechniki Łódzkiej	1985	Rektorska Komisja Historyczna i Pracownia Historyczna
		Uniwersytet Łódzki	19.	Muzeum Geologiczne im. Jana Ziomka Wydziału Nauk Geograficznych	2000	Wydział Nauk Geograficznych
			20.	Muzeum Przyrodnicze	1930	Wydział Biologii i Ochrony Środowiska
			21.	Muzeum Uniwersytetu Łódzkiego	1988	jednostka ogólnouczelniana
		Uniwersytet Medyczny w Łodzi	22.	Muzeum Uniwersytetu Medycznego	1972	Zakład Historii Nauk i Medycyny Wojskowej Uniwersytetu Medycznego w Łodzi
małopolskie	Kraków	Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie	23.	Muzeum Geologiczne Wydziału Geologii, Geofizyki i Ochrony Środowiska	po 1945	Wydział Geologii Geofizyki i Ochrony Środowiska AGH
			24.	Muzeum AGH	1969	jednostka pozawydziałowa
		Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie	25.	Muzeum Akademii Sztuk Pięknych	2002	jednostka ogólnouczelniana
		Politechnika Krakowska	26.	Muzeum Politechniki Krakowskiej	2004	jednostka pozawydziałowa
		Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie	27.	Muzeum Uniwersytetu Ekonomicznego	2004	Kancelaria Rektora
		Uniwersytet Jagielloński w Krakowie	28.	Centrum Edukacji Przyrodniczej UJ	2016	jednostka pozawydziałowa
			29.	Muzeum Anatomopatologiczne Wydziału Lekarskiego Collegium Medicum	1900	Wydział Lekarski Collegium Medicum
			30.	Muzeum Farmacji	1946	Wydział Farmaceutyczny Collegium Medicum
			31.	Muzeum Katedry Anatomii Collegium Medicum	ok. 1869	Katedra i Zakład Anatomii UJ CM
			32.	Muzeum Ogrodu Botanicznego i Pracownia Historii Botaniki im. J. Dyakowskiej	1978	Instytut Botaniki UJ
			33.	Muzeum Wydziału Lekarskiego UJ	1900	Wydział Lekarski Collegium Medium
			34.	Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius	1947	jednostka pozawydziałowa
		Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie	35.	Archiwum i Muzeum Przymusowych Migracji (w ramach Centrum Dokumentacji Zsyłek, Wypędzeń i Przesiedleń) (w organizacji)	2010	Wydział Humanistyczny
			36.	Muzeum Podręcznika Uniwersytetu Pedagogicznego	2014	jednostka ogólnouczelniana
		Uniwersytet Rolniczy im. Hugona Kołłątaja w Krakowie	37.	Centrum Edukacji Gleboznawczej – Muzeum Gleb	2012	Wydział Leśny
			38.	Muzeum Uniwersytetu Rolniczego	1976	Biblioteka Główna Akademii Rolniczej

WOJEWÓDZTWO	MIASTO	UCZELNIA	L.P.	MUZEUM	DATA POWSTANIA	MIEJSCE W STRUKTURZE UCZELNI
mazowieckie	Warszawa	Akademia Pedagogiki Specjalnej w Warszawie	39.	Muzeum Marii Grzegorzewskiej	2008	jednostka ogólnouczelniana
		Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie	40.	Muzeum Akademii Sztuk Pięknych	1985	jednostka pozawydziałowa
		Politechnika Warszawska	41.	Muzeum Politechniki Warszawskiej	1978	jednostka pozawydziałowa
		Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie	42.	Muzeum Lasu i Drewna	po 1950	Leśny Zakład Doświadczalny w Rogowie Centrum Edukacji Przyrodniczo-Leśnej
			43.	Muzeum Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego	2006	Biblioteka Główna SGGW
		Uniwersytet Warszawski	44.	Muzeum Geologiczne im. Stanisława Józefa Thugutta	1961	Wydział Geologii
			45.	Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego	1980	jednostka ogólnouczelniana
		Warszawski Uniwersytet Medyczny	46.	Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego	2011	Centrum Biblioteczno – Informacyjne WUM
opolskie	Opole	Politechnika Opolska	47.	Muzeum Politechniki Opolskiej i Lamp Rentgenowskich	2011	Dział Promocji i Kultury
		Uniwersytet Opolski	48.	Muzeum Uniwersytetu Opolskiego	2014	Biblioteka Główna
podkarpackie	Rzeszów	Uniwersytet Rzeszowski	49.	Muzeum Uniwersytetu Rzeszowskiego	2002	jednostka ogólnouczelniana
podlaskie	Białystok	Politechnika Białostocka	50.	Centrum Historii Politechniki Białostockiej (dawniej Muzeum Politechniki Białostockiej ALMARIA)	2017	Biblioteka Politechniki Białostockiej
		Uniwersytet Medyczny w Białymstoku	51.	Muzeum Historii Medycyny i Farmacji Uniwersytetu Medycznego	2011	Samodzielna Pracownia Historii Medycyny i Farmacji.
pomorskie	Gdańsk	Gdański Uniwersytet Medyczny	52.	Muzeum Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego	2006	jednostka ogólnouczelniana
		Uniwersytet Gdański	53.	Muzeum Inkluzji w Bursztynie	1998	Wydział Biologii
			54.	Muzeum Kryminalistyki	2012	Wydział Prawa i Administracji
			55.	Pracownia Muzeum Przyrodnicze Wydziału Biologii Uniwersytetu Gdańskiego		Wydział Biologii Uniwersytetu Gdańskiego
	Gdynia	Akademia Morska w Gdyni	56.	Sala Tradycji Akademii Morskiej	lata 30. XX w.	jednostka ogólnouczelniana
śląskie	Gliwice	Politechnika Śląska w Gliwicach	57.	Muzeum Geologii Złóż im. Cz. Poborskiego Politechniki Śląskiej	1952	Wydział Górnictwa i Geologii
	Katowice	Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach	58.	Muzeum Organów Śląskich	2004	Katedra Organów i Muzyki Kościelnej
	Sosnowiec	Śląski Uniwersytet Medyczny w Sosnowcu	59.	Muzeum Medycyny i Farmacji (w organizacji)	1982	Zakład Historii Medycyny i Farmacji Śląskiego Uniwersytetu Medycznego
		Uniwersytet Śląski w Katowicach (Sosnowiec)	60.	Muzeum Wydziału Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego	1994	Wydział Nauk o Ziemi
warmińsko-mazurskie	Olsztyn	Uniwersytet Warmińsko-Mazurski W Olsztynie	61.	Muzeum Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.	2002	jednostka ogólnouczelniana w ramach Archiwum
wielkopolskie	Poznań	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu	62.	Pracownia Muzeum Ziemi	2009	Wydział Nauk Geograficznych i Geologicznych
			63.	Muzeum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza	2016	jednostka ogólnouczelniana
		Uniwersytet Medyczny im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu	64.	Muzeum Uniwersytetu Medycznego im. K. Marcinkowskiego, Centrum Stomatologii	1989	jednostka ogólnouczelniana
			65.	Muzeum Katedry i Zakładu Medycyny Sądowej Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu (muzeum preparatów związanych z tanatologią).	1921	Katedra i Zakład Medycyny Sądowej Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu
		Uniwersytet Przyrodniczy w Poznaniu	66.	Muzeum Uniwersytetu Przyrodniczego	lata 70. XX w.	Biblioteka Główna
zachodnio-pomorskie	Szczecin	Uniwersytet Szczeciński	67.	Muzeum Geologiczne Wydziału Nauk o Morzu	1994	Wydział Nauk o Morzu
		Pomorski Uniwersytet Medyczny w Szczecinie	68.	Muzeum Medycyny Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego (Muzeum przy Zakładzie Historii Medycyny)	1960	Zakład Historii Medycyny

1 września 2016 r. powołano Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II powstałe m.in. ze zbiorów archiwalnych (d. Muzeum Uniwersyteckie Historii KUL), artystycznych (kolekcja dzieł sztuki z d. Muzeum Uniwersyteckiego działającego od 1932 r.) i archeologicznych (gromadzonych w Katedrze Archeologii Polski Instytutu Historii KUL). Nowa placówka ma pełnić nie tylko funkcje muzealne, ale także być miejscem spotkań i laboratorium dydaktyczno-badawczym. Uroczyste otwarcie ekspozycji stałej zaplanowano na jubileusz 100-lecia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego tj. na 2. poł. 2018 roku[20]. W czasie reorganizacji wystawy zbiory muzeum prezentowane były poza siedzibą, m.in. w Zamku Królewskim w Warszawie oraz w Gmachu Głównym Uniwersytetu Warszawskiego.

Podobna idea – łączenia zbiorów o różnej proweniencji w jednym miejscu – przyświecała pomysłodawcom Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego (CEP UJ). Centrum skupia zasoby 4 muzeów uniwersyteckich: Zoologicznego, Geologicznego, Antropologicznego i Paleobotanicznego, do tej pory funkcjonujących w różnych budynkach. Muzea te (poza Zoologicznym) miały charakter naukowo-badawczy, a co za tym idzie nie były udostępniane szerokiej publiczności (jedynie po dokonaniu wcześniejszej rezerwacji). Od 2016 r. prezentowane są one w nowej siedzibie, co umożliwiło eksponowanie i udostępnianie kolekcji na szeroką skalę. W założeniu projektu, nowa ekspozycja w połączeniu z nowoczesnymi technikami audiowizualnymi pozwala lepiej realizować programy dydaktyczne i naukowe oraz w większym stopniu pomaga w popularyzacji nauk ścisłych i przyrodniczych. Obecnie CEP UJ funkcjonuje jako pozawydziałowa jednostka organizacyjna[21].

Prace związane z modernizacją ekspozycji są prowadzone także w Muzeum Przyrodniczym Uniwersytetu Łódzkiego. Dzięki dofinansowaniu pozyskanemu z Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Łódzkiego[22] zrealizowany zostanie projekt remontu, przebudowy i doposażenia ekspozycji. Proces inwestycyjny przewiduje stworzenie magazynu, pracowni naukowych i konserwatorskich, powiększenie przestrzeni wystawienniczej oraz, co niezwykle cenne, renowację eksponatów wchodzących w skład kolekcji muzealnej. Docelowo zmodernizowane muzeum stanie się częścią Uniwersyteckiego Centrum Przyrodniczo-Edukacyjnego Wydziału Biologii i Ochrony Środowiskach – co ma nastąpić prawdopodobnie jeszcze w 2018 roku[23].

Szybki rozwój technologii i zjawisko powszechnej informatyzacji w globalnej skali stały się przyczynkiem do tworzenia, już od lat 90. XX w., nowego typu muzeów – muzeów wirtualnych. W dobie potęgi informacji dotychczasowe społeczeństwo przeradza się w cywilizację informacji, w której jednostka poddawana jest nieustannej presji postępu. Dotyczy to również korzystających z usług muzeów widzów, dla których jedyną drogą do poznania jest interaktywność czy wirtualizacja. Podkreślić należy fakt, że ten sposób prezentowania zabytków i treści nie ominął polskiego muzealnictwa uczelnianego. Wirtualne muzeum funkcjonować może w dwójnasób: zarówno jako elektroniczny odpowiednik muzeum posiadającego fizyczną siedzibę i zbiory, przyjmujący formę wirtualnego przewodnika po ekspozycji i obiektach, ale także jako samoistny twór niebazujący na eksponatach, istniejący tylko w wirtualnej rzeczywistości. Należy pamiętać, że w świetle przytoczonej na początku artykułu Ustawy o muzeach i obowiązującej definicji, inicjatywy te nie są muzeami w rozumieniu przepisów. Za przykład może posłużyć powstałe na Uniwersytecie Medycznym w Lublinie Wirtualne Muzeum Anatomii, które jest elektronicznym narzędziem dydaktycznym[24] przygotowanym z myślą o studentach kierunków medycznych. W 2009 r. na potrzeby Nocy Muzeów Politechnika Gdańska uruchomiła jednonocne muzeum prezentujące niektóre eksponaty z kolekcji biblioteki i laboratoriów[25]. Z kolei Wirtualne Muzeum Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, nieposiadające fizycznej siedziby, powstało jako część projektu naukowego. Witryna internetowa zaprasza na spacer po gmachach uczelni, a przedstawiając historię Alma Mater udostępnia archiwalne fotografie i dokumenty. Innym przykładem jest Multimedialna Baza Danych Muzeum Uniwersytetu Wrocławskiego, czyli cyfrowe archiwum UWr, udostępniane zarówno w internecie, jak i w muzeum. Baza koncentruje się na przedstawieniu dziejów uczelni i kolekcji uniwersyteckich. Do próby ukazania losów uczelni i związanych z nią postaci wykorzystano tu zdigitalizowane fotografie i dokumenty uzupełniając je opisami, tworząc tym samym kronikę uniwersytecką. Nie ma wątpliwości, że wirtualne muzea podnoszą atrakcyjność tych placówek przybliżając dostęp do zbiorów, tym samym wpływają rozwojowo na udostępnianie i upowszechnianie obiektów.

Jednym z muzeów uniwersyteckich, które nie przetrwało próby czasu jest Muzeum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Powołane do życia 1 lutego 2011 r. prowadziło działalność naukową, edukacyjną i kulturalną w zakresie gromadzonych zbiorów. Lakoniczne zarządzenie Rektora z dnia 3 stycznia 2013 r. zlikwidowało muzeum – *w związku z reorganizacją i zaprzestaniem wykonywania przez Uniwersytet zadań realizowanych przez jednostkę likwiduje się ogólnouczelnianą jednostkę organizacyjną o nazwie Muzeum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie*[26].

Wśród polskich muzeów uczelnianych odnaleźć można zarówno te o długiej metryce, których zbiory są dużo starsze niż same instytucje, w obrębie których funkcjonują oraz muzea młode, powstałe w szczególności w ostatnich dziesięcioleciach. Nie ma wątpliwości, że każdej z inicjatyw powołania muzeum przyświecała chęć ochrony i propagowania dziedzictwa danej akademii.

Muzea uczelniane, w porównaniu z państwowymi muzeami narodowymi czy samorządowymi, są małymi jednostkami organizacyjnymi. Bogate i zróżnicowane zbiory oraz wykwalifikowana uniwersytecka kadra to niewątpliwie ich największe atuty. Z drugiej jednak strony różne zaszeregowanie w strukturze organizacyjnej uczelni, niedostatki etatowe, ograniczony dostęp do środków zewnętrznych powodują, że trudno im konkurować z innymi instytucjami kultury. W ciągu ostatnich kilku lat dał się zauważyć nie tylko wzrost liczby nowych placówek, ale i konsultacji oraz wymiany dobrych praktyk w muzealnym środowisku akademickim. Ogromne wparcie płynie ze strony Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych, bez działań którego nie mogłoby być mowy o realizowaniu wspólnych przedsięwzięć i założonych planów. Przed muzeami uczelnianymi wciąż stoi wiele wyzwań.

Streszczenie: Konferencja naukowa pt. „Tożsamość i dziedzictwo. Muzea uczelniane" zorganizowana w Krakowie w dniach 22–24 listopada 2017 r. była pretekstem do przyjrzenia się z bliska instytucjom sprawującym opiekę nad szeroko rozumianym dziedzictwem akademickim. W artykule zarysowano status prawny muzeów szkół wyższych i wynikające z niego następstwa. Przedstawiono wyniki kwerendy poświęconej działającym w Polsce muzeom uczelnianym. Badania przeprowadzono w 134 publicznych instytucjach szkolnictwa wyższego, skupiając się na wyszukiwaniu

muzeów, kolekcji i zbiorów akademickich oraz ich zaszeregowaniu w strukturze organizacyjnej uczelni.

Analizując zebrany materiał ustalono, że w Polsce funkcjonuje 68 muzeów uczelnianych, dla których organizatorami są 44 różne szkoły wyższe (zarówno uniwersytety, jak i wyspecjalizowane szkoły, m.in.: techniczne, medyczne, rolnicze, ekonomiczne, pedagogiczne, artystyczne). Podkreślono, że w latach 2009–2018 działalność zainicjowało aż 17 jednostek (kilka z nich nadal znajduje się w organizacji lub zmieniło swój status poprzez połączenie instytucji czy zbiorów). Przyglądając się miejscu jakie zajmują muzea w strukturze organizacyjnej uczelni wskazano, że najliczniej reprezentowane są te, będące częścią wydziałów, a w następnej kolejności posiadające status jednostek ogólnouczelnianych. W tekście zasygnalizowano także i omówiono najistotniejsze zjawiska zachodzące w muzeach akademickich tj. m.in. przeobrażenia w sferze organizacyjnej i prawnej. Nie mniej istotny wątek artykułu dotyczy wirtualizacji zbiorów.

Słowa kluczowe: dziedzictwo akademickie, muzea uczelniane, szkoły wyższe, struktura uczelni, wirtualizacja zbiorów.

Przypisy

[1] Konferencja odbyła się w dniach 19-20 maja 2016 r. w Nieborowie i została zorganizowana wspólnymi siłami Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych i Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ).

[2] E. Wyka, M. Taborska, *Muzea uniwersyteckie w Polsce*, w: „Opuscula Musealia" 2009, nr 17, s. 31-35.

[3] S. Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Oficyna Wolters Kluwer business, Warszawa, 2009.

[4] Ł. Matoga, A. Pawłowska, *Muzea uczelniane w Polsce – przestrzeń spędzania czasu wolnego inspirowana nauką. Stan obecny i kierunki rozwoju w kontekście turystyki kulturowej,* w: „Turystyka Kulturowa" 2016, nr 2, s. 46-66.

[5] W zestawieniu autorzy ujęli zarówno muzea uczelniane, jak i instytucje paramuzealne uczelni wyższych w wybranych ośrodkach naukowych w Polsce. Do tej drugiej grupy należą (zgodnie z rekomendowaną przez UNESCO klasyfikacją ICOM) m.in.: ogrody zoologiczne i botaniczne, rezerwaty przyrody, pomniki historii i inne,https://stat.gov.pl/metainformacje/slownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/127,pojecie.html [dostęp: 21.11.2017].

[6] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r. poz. 987., z późn. zm.).

[7] Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, art. 8.

[8] R. Golat, *Jak założyć prywatne muzeum?,* w: „Muzealnictwo" 2008, nr 49, s. 14.

[9] Zgodnie z art. 6. Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r. poz. 987., z późn. zm.).

[10] Sporządzono na podstawie spisu muzeów dostępnych na http://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php [dostęp: 27.03.2018].

[11] Jedyny wyjątek to Katolicki Uniwersytet Lubelski, który jest niepublicznym katolickim uniwersytetem, posiadającym prawa uczelni publicznej i finansowany jest z budżetu państwa na zasadach uczelni publicznych.

[12] W kwerendzie przeprowadzonej między grudniem 2016 r. a listopadem 2017 r. posługiwano się Zintegrowanym Systemem Informacji o Nauce i Szkolnictwie Wyższym – bazie danych z informacjami o jednostkach naukowych w Polsce, https://polon.nauka.gov.pl/

[13] Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych zostało powołane do życia 28 maja 2014 r., jednak pierwsze spotkanie przedstawicieli środowiska odbyło się 2 lata wcześniej na Politechnice Warszawskiej. Jego statutowa działalność obejmuje ochronę, upowszechnianie i promocję dziedzictwa akademickiego, wspieranie działalności muzeów szkół wyższych, a także inicjowanie i wspieranie badań naukowych nad dziedzictwem akademickim. Jednym z pierwszych działań było przygotowanie objazdowej wystawy pt. „Jesteśmy" przedstawiającej zbiory i działalność zrzeszonych jednostek. SMU wydało także przewodnik po muzeach (w języku polskim i angielskim), a w 1. poł. 2018 r. planowane jest wydanie publikacji pt. *Muzea uczelniane. Katalog* prezentującej zbiory należących do SMU lub z nim współpracujących jednostek.

[14] W dalszej części kwerendy przewidziano badanie poświęcone kolekcjom i zbiorom muzeów uczelnianych.

[15] W wykazie znalazły się jednostki spełniające wymogi Ustawy o muzeach, których status prawny jest uregulowany w dokumentach uczelni, jak i jednostki nieposiadające statusu muzeum, zwyczajowo nazywane w ten sposób ze względu na zbiory oraz kolekcje, które przed laty były powoływane do funkcji muzeów, jednak ze względu na przemiany historyczne ów status utraciły.

[16] Wyspecjalizowane szkoły wyższe: techniczne, medyczne, rolnicze, wojskowe, ekonomiczne, pedagogiczne, wychowania fizycznego i sztuki.

[17] Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. prawo o szkolnictwie wyższym.

[18] *Ibidem*, art. 2. pkt.1.29.

[19] Spotkanie, które odbyło się w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w dniach 16-18 października 2009 r. dało okazję do zaprezentowania sytuacji muzeów uczelnianych w Polsce.

[20] http://muzeum.kul.pl/idea-muzeum/ [dostęp: 23.02.2018].

[21] Regulamin Centrum Edukacji Przyrodniczej, http://www.bip.uj.edu.pl/documents/1384597/134326429/zal_uchw_nr_97_2016_reg.pdf/c95e763c-3e01-48e6-8ff0-1c3e937eee56 [dostęp: 20.08.2017].

[22] https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/ul-odnowi-muzeum-przyrodnicze [dostęp: 23.04.2017].

[23] http://web.biol.uni.lodz.pl/muzeum/ [dostęp: 20.02.2018].

[24] http://www.muzeum.anatomia.umlub.pl/index.html [dostęp: 19.11.2017].

[25] http://pg.edu.pl/aktualnosci/-/asset_publisher/hWGncmoQv7K0/content/na-jedna-noc-otwieramy-wirtualne-muzeum-politechniki-gdanskiej [dostęp: 23.04.2017].

[26] https://monitor.uksw.edu.pl/docs/487 [dostęp: 20.04.2017].

Katarzyna Zięba
Absolwentka kierunku Zarządzanie Kulturą UJ i Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ, doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ; pracuje jako kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – kierownik Działu Strategii i Rozwoju; e-mail: katarzynaa.zieba@uj.edu.pl

Word count: 2 392; **Tables:** 1; **Figures:** -; **References:** 26
Received: 04.2018; **Reviewed:** 04.2018; **Accepted:** 05.2018; **Published:** 06.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1120
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Zięba K.; MUZEA UCZELNIANE W POLSCE. Muz., 2018(59): 79-85
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 123-131
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 05.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1965

MUZEA POZA MURAMI W KONTEKŚCIE KONCEPCJI TRZECIEGO MIEJSCA

MUSEUMS BEYOND WALLS IN THE CONTEXT OF THE THIRD PLACE'S CONCEPT

Katarzyna Jagodzińska
Instytut Europeistyki, Uniwersytet Jagielloński oraz Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie

Abstract: The article focuses on museums' activity that reaches beyond the walls of their premises in the context of a concept of the so-called third place. The third place – as a gathering place which is neither one's home, i.e. first place, nor workplace, i.e. second place – was described by an American sociologist Ray Oldenburg in 1999 in his book *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. Three study cases have been used in the article: Museum Forum (project carried out by the National Museum in Kraków), Bródno Sculpture Park (project co-conducted by the Museum of Modern Art in Warsaw), and the method of work implemented by the Ethnographic Museum in Kraków, including in particular the project *Dzikie Planty* (*Wild "Planty" Park*). I discuss assumptions the projects have been based on, how they fit in an overall strategy of the museums, and reasons why they have been undertaken. Finally, I wonder whether having been conducted in a fully accessible public space and conducive to users' interaction make it justified to categorise them as the third places in the meaning given by Oldenburg. Although Oldenburg's concept has been regarded by museum theorists as not applicable to museums, I have come to the conclusion that projects conducted by museums in a non-committal context of an open space meet the conditions the third places do.

Keywords: Ray Oldenburg, concept of the third place, Museum Forum in Kraków, Sculpture Park at Bródno in Warsaw, Ethnographic Museum in Kraków.

W 1989 r. amerykański socjolog Ray Oldenburg opublikował książkę *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*[1]. Jej tematem uczynił koncepcję tzw. trzeciego miejsca – miejsca spotkań, które znajduje się poza pierwszym miejscem, którym w jego rozumieniu jest dom i drugim, którym jest miejsce pracy. Ta często omawiana w literaturze wielu dyscyplin koncepcja[2] została podjęta także przez muzeologów. Sięga się po nią w odniesieniu do zmian zachodzących współcześnie w muzeach, w których coraz większą wagę przywiązuje się do oczekiwań i komfortu publiczności. Dla niej muzea chcą być postrzegane nie tylko jako obszar zdobywania wiedzy lub estetycznej przyjemności, ale także jako miejsce spotkań.

W artykule chciałabym – przez pryzmat koncepcji trzeciego miejsca – spojrzeć na pracę polskich muzeów, zawężając jednak to spojrzenie do programowych działań prowadzonych przez muzea poza murami swoich siedzib. Wybór tego wycinka aktywności muzeów wynika z przekonania, że brak ograniczenia w postaci muzealnego gmachu – który z jednej strony formalizuje wizytę, może onieśmielać i tworzyć dystans, a z drugiej wprowadza bariery w postaci opłaty za wstęp czy godzin otwarcia – zachęca do nieskrępowanego i niezobowiązującego spędzania wolnego czasu i nawiązywania interakcji.

Realizowanie przez muzea projektów poza murami ich siedzib wpisuje się w coraz szerzej stosowaną strategię otwartości. Muzea chętnie zapraszają do głębszego wnikania w ich działalność programową i pozwalają odbiorcom poczuć się współautorami swojej strategii i programu działania. Obiekty opuszczają magazyny i trafiają do rąk odbiorców, muzea otwierają też w sposób fizyczny drzwi do stref, które generalnie zarezerwowane są tylko dla ich pracowników (magazyny i pracownie konserwatorskie). Także wychodzenie z działaniami poza mury muzeum to jeden ze sposobów uzewnętrznienia tej otwartości. Programy edukacyjne i popularyzatorskie należą do najczęściej realizowanych. Jest to zarówno fizyczne wychodzenie przed budynek i aktywność w przestrzeni publicznej, wchodzenie z działalnością do różnych placówek, jak też praca wyjazdowa i objazdowa[3]. Ale obecność muzeów poza murami to także projekty merytoryczne, które z działalnością społeczną i edukacyjną mogą się łączyć, ale ich natura jest z założenia inna lub szersza.

W artykule chciałabym się skupić na analizie tego typu projektów, a jako studia przypadków wybrałam 3 z nich, realizowane przez 3 różne typy muzeum: encyklopedyczne (Muzeum Narodowe w Krakowie), sztuki współczesnej (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) i etnograficzne (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie). Na gruncie tych projektów – które mimo że realizowane w przestrzeniach niemuzealnych rządzą się podobną logiką do tych, realizowanych wewnątrz muzeów – wskażę ich założenia, miejsce w strategiach programowych i powody ich podjęcia przez muzea. W finale będę się zastanawiać czy fakt, że projekty są realizowane w pełni dostępnych przestrzeniach publicznych, a ich charakter sprzyja interakcjom pomiędzy użytkownikami, może uzasadniać ich kategoryzację jako trzecich miejsc w rozumieniu Ray'a Oldenburga.

Tabela 1. Cechy wyróżniające trzecie miejsce według Ray'a Oldenburga
(zawarte w książce *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Da Capo Press, Boston 1999)

na neutralnym gruncie	(…) *miejsca, gdzie ludzie mogą przychodzić i wychodzić kiedy chcą, gdzie nikt nie musi odgrywać roli gospodarza, gdzie wszystkim jest wygodnie i czują się jak w domu*. (s. 22)
trzecie miejsce jako zrównywacz	*Jest dostępne dla wszystkich, nie obowiązują tu formalne kryteria uczestnictwa ani wykluczenia.* (s. 24) (…) *wszyscy zrzucają swoje społeczne mundury i insygnia, i odsłaniają raczej to, co znajduje się pod lub poza.* (s. 25)
główną aktywnością jest rozmowa	*Nic innego tak dobrze nie charakteryzuje trzeciego miejsca jak dobra rozmowa; jest żywa, iskrząca, barwna i angażująca.* (s. 26) *Każdy mówi dokładnie tyle, ile powinien i wszyscy mają wziąć udział w rozmowie.* (s. 28)
dostępność	(…) *można przyjść samemu prawie o każdej porze dnia i wieczorem z przekonaniem, że będą tam znajomi*. (s. 32)
stali bywalcy	*Trzecie miejsce pozostaje po prostu zwykłą przestrzenią, chyba że zjawią się tu właściwi ludzie, którzy je ożywią, to właśnie stali bywalcy. Oni nadają miejscu jego charakter i gwarantują, że podczas każdej wizyty ktoś z tej bandy tu będzie*. (s. 33-34)
niepozorny wygląd	(…) *jest bardzo prawdopodobne, że trzecie miejsce nie zrobi wrażenia na niewtajemniczonych*. (s. 36) *Nie mając lśniącego i jasnego wyglądu sieciówki, trzecie miejsca nie przyciągają dużej liczby nieznajomych lub okazjonalnych klientów*. (s. 36)
panuje tu nastrój zabawy	*Tutaj duch zabawy ma ogromne znaczenie. Radość i akceptacja królują nad niepokojem i alienacją*. (s. 38)
dom daleko od domu	*Chociaż trzecie miejsce ma zdecydowanie inną oprawę od domu, jest do niego wyjątkowo zbliżone w znaczeniu psychicznego komfortu i oparcia*. (s. 42)

Mimo że każde ze studiów przypadku ma inny charakter, reprezentuje inny typ instytucji, bazuje na innych założeniach, ma inne cele, to tak mała ich liczba nie daje podstaw i możliwości sformułowania definitywnych wniosków. Rozważania w niniejszym artykule są więc przyczynkiem do szerzej zakrojonych badań, wymagających reprezentacji większej liczby projektów i realizujących je muzeów – różnych ich typów, zlokalizowanych także w mniejszych ośrodkach.

Koncepcja trzeciego miejsca

Koncepcja trzeciego miejsca została po raz pierwszy sformułowana przez Ray'a (Ramona) Oldenburga i Dennisa Brissetta w 1982 r. w artykule pt. *The Third Place* opublikowanym na łamach „Qualitative sociology". Jak piszą autorzy, w trzecich miejscach *ludzie gromadzą się głównie po to, aby cieszyć się wzajemnie swoim towarzystwem*[4]. Najważniejszym tego rodzaju miejscem, najczęściej spełniającym taką rolę jest bar, jednak wymieniają wiele kategorii miejsc, które w różnych krajach, kulturach i społecznościach pełnią taką rolę: pub, klub golfowy, klub jachtowy, lokalny sklep, jadłodajnia, gospoda, kawiarnia, piekarnia, apteka. W wydanej 7 lat później książce Oldenburg rozszerzył tę listę m.in. o księgarnie i salony fryzjerskie, nie nosi ona jednak cech kompletności. Trzecie miejsca stanowią dla ich użytkowników *lekarstwo na stres, samotność i wyobcowanie*[5]. Tutaj *społeczność jest najbardziej żywa, a ludzie są najbardziej sobą*[6]. Są to nieformalne publiczne miejsca spotkań. Co istotne jednak, nie każde miejsce spotkań pomiędzy domem i pracą (lub nauką) jest trzecim miejscem. Musi ono – zdaniem Oldenburga – spełniać 8 cech, które prezentuje Tabela 1.

Trzecie miejsce stało się popularnym słowem-kluczem dla miejsc, w których odbywają się procesy socjalizacji – nie tylko takich, tradycyjnie łączonych z rozrywką, ale także wiedzą (biblioteki, muzea). Koncepcja ta omawiana jest z perspektywy różnych dyscyplin, w tym studiów muzealnych, chociaż do muzeów Oldenburg się nie odnosi. Spojrzenie na muzea właśnie jako na miejsca, gdzie w sposób niezobowiązujący spędza się czas wolny oddając towarzyskiej rozmowie, okazało się dla muzealników i muzeologów bardzo kuszące. Wielu autorów wskazuje jednak, że teoria trzeciego miejsca nie przystaje do muzeów. Wśród nich jest Nina Simon, orędowniczka muzeum partycypacyjnego. Przyznaje, że można z muzeów korzystać w podobny sposób, jak z trzecich miejsc wymienionych przez Oldenburga, *bawiąc się sztuką lub eksponatami lub czasopismami zamiast z kuflami piwa*, ale to wymagałoby od muzeów (...) *Więcej nieformalnej atmosfery. Dłuższych godzin otwarcia. Więcej miejsc siedzących. Większej akceptacji i wręcz zachęcania do robienia hałasu. Większej uwagi poświęcanej stałym bywalcom, nie tylko w roli nauczycieli, ale też społecznych reżyserów. Mniej osądzania, jak ludzie wykorzystują swój czas. Mniej upiększania treści. Mniej prezentowania własnego punktu widzenia*[7].

Zdaniem Simon w efekcie *Instytucje kultury zarówno zyskałyby, jak i przegrały, stając się prawdziwymi trzecimi miejscami*[8]. Wpis na blogu Simon wywołał gorącą dyskusję, w której większość komentujących zgodziła się z jej krytycznym odczytaniem Oldenburga. Czytelnicy wskazali jednocześnie na elementy, które z tej koncepcji muzea mogą zaczerpnąć, postulowali też nieortodoksyjne stosowanie koncepcji trzeciego miejsca. Podobnie Natalye B. Tate, która w odniesieniu do koncepcji Oldenburga przeprowadziła analizę projektów realizowanych przez dwa amerykańskie muzea: Walker Art Center w Minneapolis i Cincinnati Museum Center. Doszła do wniosku, że trzecie miejsce o jakim pisze socjolog, nie jest właściwym narzędziem do budowania programów przez muzea, oferuje jednak zestaw narzędzi, z którego można dowolnie korzystać w zależności od potrzeb, możliwości i kontekstu[9].

Koncepcja trzeciego miejsca jest nieustannie atrakcyjna dla badaczy i profesjonalistów, którzy na jej gruncie budują kolejne idee. Przykładem rozwinięcia myśli Oldenburga jest koncepcja czwartego miejsca opisana przez Arnaulta Morissona. W odniesieniu do tzw. gospodarki opartej na wiedzy twierdzi on, że tradycyjny podział na pierwsze, drugie i trzecie miejsce staje się coraz bardziej nieostry – zacierają się granice pomiędzy pierwszym i drugim miejscem (powstaje wtedy przestrzeń współzamieszkiwania – *coliving space*), drugim i trzecim (przestrzeń wspólnej pracy – *coworking space*), pierwszym i trzecim (przestrzeń wspólnego mieszania się – *comingling space*), a także pomiędzy nimi wszystkimi dając w efekcie czwarte miejsce. Celem czwartego miejsca jest *wspieranie nawiązywania kontaktów, sprzyjanie łączeniu się i zachęcanie do współpracy, bezpośrednich interakcji i wymiany ukrytej wiedzy*[10].

Koncepcja trzeciego miejsca stanowi dla mnie punkt wyjścia dla omówienia 3 muzealnych projektów, które łączy fakt ich realizacji poza siedzibami muzeów. Będą to kolejno Muzeum Forum (Kraków), Park Rzeźby na Bródnie (Warszawa) i metoda pracy Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli (Kraków), ze szczególnych uwzględnieniem projektu *Dzikie Planty*.

Miejsce spotkań: Muzeum Forum

O spotkanie znacznie łatwiej na placu – mówi Katarzyna Bik, kuratorka Muzeum Forum, projektu Muzeum Narodowego w Krakowie, opowiadając o jego genezie[11]. Inicjatorką projektu była ówczesna dyrektor muzeum Zofia Gołubiew. Muzeum Forum to przestrzeń przed Gmachem Głównym wykorzystywana do realizacji pomysłów artystycznych. Dzisiaj jest to zadbany plac, ale 10 lat temu, kiedy projekt się rozpoczynał, na nierównej nawierzchni funkcjonował parking. Oprócz samochodów stał też na nim pomnik Stanisława Wyspiańskiego. W 2009 r. muzeum zorganizowało debatę, której celem było sprawdzenie potencjału tego placu. Spotkała się ona z dużym zainteresowaniem, a temat został od razu podchwycony przez media i kontynuowany przez kolejne lata. W centrum dyskusji znalazł się pomnik, dyskutowano czy go stąd przenieść czy tylko przesunąć, ale była to przede wszystkim debata o znaczeniu przestrzeni publicznej, tak dla wizerunku miasta, jak i dla mieszkańców.

W 2010 r. rozpoczęły się na terenie Muzeum Forum, bo tak nazwano ten plac, działania artystyczne. W ciągu 8 lat na placu zagościło łącznie 5 wielkich, trwających cały sezon, przedsięwzięć oraz wiele mniejszych akcji artystycznych. Było to możliwe dzięki zlikwidowaniu przez miasto parkingu naziemnego, a następnie wybudowaniu nowego pod ziemią. Przed rozkopaniem placu działała tu m.in. *Ślizgawka* i *Centrala Park* zaprojektowane przez studio LATALAdesign (2013), a po zrealizowaniu inwestycji i ponownym udostępnieniu placu zagościły tu *Labirynt* Leona Tarasewicza (2015)

1. *Ślizgawka* zaprojektowana przez LATALAdesign, 2013, Muzeum Forum przed Muzeum Narodowym w Krakowie

1. *Rink* designed by the LATALAdesign studio, 2013, Museum Forum in front of the National Museum in Kraków

2. *Centrala Park* zaprojektowany przez LATALAdesign, 2013, Muzeum Forum przed Muzeum Narodowym w Krakowie

2. *Centrala Park* designed by the LATALAdesign studio, 2013, Museum Forum in front of the National Museum in Kraków

3. Robert Kuśmirowski, *Tężnia*, 2017, Muzeum Forum przed Muzeum Narodowym w Krakowie

3. Robert Kuśmirowski, *Graduation Tower*, 2017, Museum Forum in front of the National Museum in Kraków

i *Tężnia* Roberta Kuśmirowskiego (2017).

Muzeum zyskało przestrzeń przed wejściem do gmachu, służącą oswajaniu ze sztuką i ośmielaniu do wejścia, ale też po prostu miejsce rekreacji. Wyjście z działalnością przed gmach było też przełamaniem muzealnej fortecy, jaką budynek muzeum był w sensie fizycznym i psychologicznym. Idea projektu artystycznego rozgrywającego się na placu powstała w toku ewolucji celów, z których pierwszy był bardzo doraźny – przesunięcie pomnika, a kolejne reprezentowały, jak ujmuje to Bik, *tor myślenia edukacyjno-propagandowo-promocyjno-reklamowego*. Kluczowe okazało się wyjście do publiczności, zaoferowanie miejsca spotkań, nie tylko wokół sztuki, ale też niezobowiązującego w otoczeniu sztuki – *wszystko się tam w tej chwili dzieje, łącznie z tym, że dzieci przychodzą tam zjeść lunch, czy my przychodzimy, aby się spotkać z kimś i wypić kawę* – mówi Bik[12].

4. Jens Haaning, *Bródno*, 2012, Park Rzeźby na Bródnie w Warszawie

4. Jens Haaning, *Bródno*, 2012, Bródno Sculpture Park in Warsaw

5. Rirkrit Tiravanija, *Bez tytułu (przewrócony domek herbaciany z ekspresem do kawy)*, 2009, Park Rzeźby na Bródnie w Warszawie

5. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (overturned tea house with the coffee maker)*, 2009, Bródno Sculpture Park in Warsaw

6. Paweł Althamer, *Raj*, 2009, Park Rzeźby na Bródnie w Warszawie

6. Paweł Althamer, *The Garden of Eden*, 2009, Bródno Sculpture Park in Warsaw

Testowanie kolekcji muzealnej – Park Rzeźby na Bródnie

W 2009 r. Urząd Dzielnicy Targówek w Warszawie zwrócił się do Muzeum Sztuki Nowoczesnej z propozycją współpracy przy tworzeniu Parku Rzeźby na terenie Parku Bródnowskiego. Inicjatywa powołania Parku Rzeźby wyszła od związanego z dzielnicą artysty Pawła Althamera, a muzeum miało w projekcie odegrać rolę opiekuna merytorycznego. Kuratorem projektu od początku jest Sebastian Cichocki. Każdego roku kolekcja prac w przestrzeni publicznej parku powiększa się o jedną rzeźbę. To, że rzeźba nie zawsze ma charakter materialny bądź stały, jest w projekcie definiowane jako *rodzaj dynamicznej artystycznej wypowiedzi na temat konkretnego miejsca, czasu, relacji przestrzennych i ludzi*[13]. Z jednej strony Park Rzeźby traktowany jest przez MSN jako wystawa, a z drugiej jest to jedna z 4 stałych lokalizacji muzeum, które cały czas czeka na swoją docelową siedzibę.

Koncepcja programowa ewoluowała od tradycyjnej ekspozycji zlokalizowanej poza siedzibą muzeum, do projektu o bardziej eksperymentalnym charakterze. Jego celem było testowanie różnych strategii prezentacji i udostępniania zbiorów w przestrzeni otwartej. W Parku Rzeźby powstały prace, które na stałe wpisały się w krajobraz miejsca i stały elementem wizerunku dzielnicy: napis *Bródno* Jensa Haaninga (2012), *Anioł Stróż* Romana Stańczaka (2013), domek herbaciany Rirkrit Tiravanija (2009). Ale są też prace, których nie widać, np. rozbita replika chińskiej świątynnej wazy zakopana pod ziemią – praca Ai Weiwei'a *Do odnalezienia* (2014), która ma funkcjonować jako rodzaj miejskiej legendy, czy działania, które miały charakter performatywny, np. rzeźba społeczna Honoraty Martin *Zadomowienie* (2015) – artystka przez kilka tygodni mieszkała w parku, nawiązując w tym czasie relacje z mieszkańcami dzielnicy. Park stał się poligonem do testowania kwestii autorstwa, autonomii sztuki, tzw. użytkologii (robienia społecznego lub politycznego użytku z dzieła sztuki). Praca *Raj* Pawła Althamera (2009), od której zaczął się cały projekt, jest procesem nasadzenia drzew i krzewów. Chociaż jako „dzieło" należy do muzeum, to nie jest ono właścicielem miejsca. *Co się dzieje, kiedy ktoś*

7. i 8. *Dzikie Planty*, 2016, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

7. and 8. *Wild "Planty" Park*, 2016, Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kraków

(Fot. 1 – Pracownia Fotograficzna MNK; 2 – Archiwum MNK; 3, 7, 8 – K. Jagodzińska; 4-6 – B. Stawiarski)

tam złamie brzozę? Albo kiedy nasadzamy kolejne rośliny? Gdzie jest to dzieło, jakie są jego granice? Co się będzie działo, kiedy nie posadzimy nowych roślin którejś wiosny? Czy to znaczy, że tego Raju *tam nie będzie?* – pyta Cichocki[14] i bynajmniej nie mają to być tylko pytania retoryczne.

Mimo pokusy uznania tego projektu za element rewitalizacji dzielnicy, Cichocki podkreśla, że on nigdy *nie rościł sobie pretensji do bycia projektem jednoznacznie społecznie zaangażowanym czy partycypacyjnym.* (…) *choć z pewnością ma takie komponenty i angażuje różne grupy mieszkańców*[15]. Od 2016 r. muzeum włącza się w lokalne dyskusje dotyczące zmian, jakie mają zajść na terenie Parku Bródnowskiego. Także praca nad rzeźbami zaczęła angażować różne grupy, np. poszczególne elementy rzeźby *Mieszczanie z Bródna* (2016–2017), której pomysłodawcą był Althamer, powstały w trakcie warsztatów realizowanych z różnymi grupami zakotwiczonymi w dzielnicy.

Budzenie zbiorów – Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli

Dyrektor muzeum Antoni Bartosz spytany, dlaczego muzeum decyduje się realizować projekty poza swoimi murami, odpowiada od razu: *Dla mnie nie istnieje „w środku" i „poza murami"*[16], i to rozróżnienie nie ma dla muzeum znaczenia – praca z kolekcją odbywa się tak w muzeum, jak i w terenie, podobnie jak z założenia terenowa jest metoda etnograficzna wykorzystywana do pozyskiwania wiedzy o świecie oraz pracy z różnymi grupami i społecznościami. Bartosz użył obrazowego określenia *budzenie zbiorów*. Obiekty podróżują nie tylko na wystawy, ale także do społeczności, z których wcześniej do muzeum przybyły. Na tym polega np. program *Społecznicy* (2018), dzięki któremu mieszkańcy wybranych miejscowości będą mieli okazję poznać u siebie na miejscu swoje dziedzictwo, m.in. podczas spotkań poświęconych prezentacji obiektów. Muzeum podróżuje też śladem obiektów, które do kolekcji przybyły. W 2016 r. rozpoczął się projekt badawczy związany z XIX-wieczną kolekcją syberyjską[17], w ramach którego nie tylko uzupełnia się i koryguje dane inwentarzowe muzeum, ale poszerzane są one o bogaty materiał kontekstowy i komponent społeczny.

Antoni Bartosz przyznaje, że praca w przestrzeni publicznej oferuje komponent widoczności, który zwraca uwagę na działalność muzeum i powoduje, że więcej osób się o niej dowiaduje. Przykładem może być realizacja, we współpracy z Zarządem Zieleni Miejskiej, placu zabaw na krakowskich Plantach. Brak podobnych placów w ścisłym centrum Krakowa był problemem wskazywanym przez mieszkańców. W 2015 r. pilotażowo pojawiło się na Plantach kilka figur drewnianych zwierząt inspirowanych kolekcją etnograficzną muzeum – zbiorem dawnych zabawek wytwarzanych przez podkrakowskich murarzy na przełomie XIX i XX w. oraz zabawek sygnowanych przez Warsztaty Krakowskie. Prezentacja stanowiła część Małopolskiego Tygodnia Dizajnu, którego muzeum było współorganizatorem. Zorganizowało ono wówczas debatę dotyczącą przestrzeni Plant, podczas której padły pytania o to, czy i jak Planty mogą dziś służyć mieszkańcom Krakowa, czy krakowianie mają prawo uczestniczyć w tworzeniu krajobrazu swojego miasta oraz jak mądrze wykorzystać inspiracje kulturowe w projektowaniu przestrzeni publicznej. Projekt placu zabaw został bardzo pozytywnie przyjęty przez mieszkańców, stąd w kolejnym roku na bazie tego pomysłu zrealizowana została jego pełna wersja pod nazwą *Dzikie Planty*, złożona z pieczołowicie wykonanych drewnianych figur o unikatowych kształtach. Koncepcja wyrosła z wcześniej wykonanych przez muzeum interaktywnych zabawek miejskich, etnozabawek, które powstały w wyniku współpracy muzealnych kustoszy, projektantów i podkrakowskich rzemieślników.

Trzecie miejsce w muzeum poza muzeum?

Charakteryzując trzecie miejsca Oldenburg podkreślił panującą w nich niezobowiązującą atmosferę, odbywającą się socjalizację, wskazał na możliwość regularnego spotykania innych stałych bywalców i na konieczność prowadzenia luźnej rozmowy. W tym względzie rzeczywiście trudno postawić w jednym rzędzie puby i kawiarnie oraz opisane tu muzealne projekty. Spełnione są warunki odskoczni i relaksu, przebywania wśród innych, podczas gdy pozostałe mogą, choć nie muszą, zaistnieć. Park, plac zabaw i miejska strefa relaksu bez wątpienia sprzyjają nawiązywaniu kontaktu.

Dla Muzeum Narodowego w Krakowie wyjście z projektem artystycznym poza mury siedziby oznaczało przekroczenie fizycznych ograniczeń i *wyraziste zaznaczenie obecności* (…) *w przestrzeni publicznej*[18]. Było to jednocześnie sięgnięcie po wzory działań muzeów w krajach zachodnich. Obecność poza siedzibą miała tu w dużej mierze charakter wizerunkowy. Komponent społeczny był kluczowy – powstało miejsce spotkań zbudowane wokół dzieła sztuki lub projekt artystyczny będący miejscem spotkań (w zależności od edycji). Ślizgawka, leżaki, ławki wśród roślinności bez wątpienia sprzyjają spotkaniom, odpoczynkowi i zabawie. Komponent społeczny nie był istotny, gdy rozpoczynał się projekt Parku Rzeźby na Bródnie. W jego centrum od początku znajduje się praca artystyczna – rzeźba w wymiarze materialnym bądź konceptualnym – i związane z nią kwestie materialności, autonomii, własności, obecności, dostępności. Z drugiej strony dostępność i użytkowanie dzieła sztuki związane są bezpośrednio z obecnością odbiorcy. Park Rzeźby wrósł w Park Bródnowski, który był miejscem rekreacji zanim projekt zaczął być realizowany, i jest nim nadal. *Dzikie Planty* z kolei zostały pomyślane jako miejsce zabawy i socjalizacji. Muzeum nie stworzyło nowego typu miejsca rekreacji, zaproponowało jedynie inny wizerunek tradycyjnego placu zabaw, wpisujący się w kontekst miejsca i odzwierciedlający charakter muzealnej kolekcji. Wszystkie cechy Oldenburga można przyłożyć do tych projektów (może z wyjątkiem uwagi o niepozornym wyglądzie w odniesieniu do *Dzikich Plant*), chociaż status trzeciego miejsca w przypadku Parku Rzeźb nie był intencją jego twórców i raczej nie jest zasługą muzealnego projektu.

W moim przekonaniu projektom artystycznym realizowanym poza siedzibami muzeów bliżej do koncepcji trzeciego miejsca, niż tym zaistniałym w przestrzeniach muzealnych. Chociaż idea muzeum jako świątyni[19] coraz częściej ustępuje miejsca koncepcji muzeum-forum[20], to przebywanie w muzeum – nawet w strefie relaksu, nie w sali wystawowej – jest bardziej zobowiązujące (trzeba chociażby przekroczyć próg instytucji), niż pozostanie na zewnątrz. Wybrane przeze mnie projekty będą trzecimi miejscami w ujęciu Oldenburga, jeśli użytkownicy podejdą do nich przede wszystkim jako do

miejsc rekreacji, rozrywki i socjalizacji. Jeśli natomiast celem będzie „zwiedzenie", zwłaszcza przy odrzuceniu funkcji społecznej, to trzecie miejsce nie zmaterializuje się. Ale wtedy analogicznie nie będzie nim pub, do którego pójdziemy tylko zaspokoić pragnienie, zjeść posiłek lub obejrzeć mecz, kawiarnia, w której będziemy chcieli tylko napić się kawy ani zakład fryzjerski, dokąd pójdziemy aby przede wszystkim się ostrzyc.

Leo W. Jeffres, Cheryl C. Bracken, Guowei Jian i Mary F. Casey przeprowadzili w latach 2005–2006 badanie[21] na reprezentatywnej próbie amerykańskich gospodarstw domowych, w którym poprosili respondentów o wskazanie typów trzecich miejsc, w których poszukują interakcji. Badani nie wymienili muzeów, jednak istotne jest to, że trzecie miejsce zostało tu zdefiniowane przez samych użytkowników, nie badaczy. To sygnał, że trzecie miejsce nie musi być odczytywane wyłącznie w ramach, jakie nadał mu Oldenburg.

Warto pokusić się o kontynuację dociekań związanych z koncepcją trzeciego miejsca w polskich muzeach. Z jednej strony potrzebne są badania jakościowe publiczności odnoszące się do sposobów korzystania z oferty muzealnej (nie tylko w siedzibach muzeów, ale też poza ich murami), a z drugiej badania poświęcone muzeom jako trzecim miejscom w kontekście zmian aktualnie zachodzących w ich funkcjonowaniu, związanych z miejscem odbiorcy w muzealnych strategiach.

Streszczenie: Tematem artykułu jest działalność muzeów poza murami ich siedzib w kontekście koncepcji tzw. trzeciego miejsca. Trzecie miejsce – jako miejsce spotkań, które znajduje się poza pierwszym miejscem, którym jest dom i drugim, którym jest miejsce pracy – opisał amerykański socjolog Ray Oldenburg w 1999 r., w książce *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. W artykule podstawą dla rozważań są 3 studia przypadków: Muzeum Forum (projekt realizowany przez Muzeum Narodowe w Krakowie), Park Rzeźby na Bródnie (projekt współrealizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) oraz metoda pracy Muzeum Etnograficznego w Krakowie ze szczególnym uwzględnieniem projektu *Dzikie Planty*. Wskazuję założenia tych projektów, ich miejsce w strategiach programowych i powody ich podjęcia przez muzea, a w finale zastanawiam się czy fakt, że są realizowane w przestrzeniach w pełni dostępnych, a ich charakter sprzyja interakcjom pomiędzy użytkownikami, może uzasadniać ich kategoryzację jako trzecich miejsc w rozumieniu Oldenburga. Mimo podnoszonej w literaturze muzeologicznej nieprzystawalności tej koncepcji do muzeów, dochodzę do wniosku, że projekty realizowane przez muzea w niezobowiązującym kontekście otwartej przestrzeni, spełniają warunki stawiane trzecim miejscom.

Słowa kluczowe: Ray Oldenburg, koncepcja trzeciego miejsca, Muzeum Forum w Krakowie, Park Rzeźby na Bródnie w Warszawie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Przypisy

1 R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Paragon House, New York 1989.

2 Między innymi marketingu (np. C. Mikunda, *Brand Lands, Hot Spots & Cool Spaces: Welcome to the Third Place and the Total Marketing Experience*, Kogan Page, London 2004, zrównoważonego rozwoju (np. Z. Goosen, E.J. Cilliers, *Third Places for Social Sustainability: A Planning Framework Based on Local and International Comparisons*, w: "World Academy of Science, Engineering and Technology, International Journal of Urban and Civil Engineering" 2018, t. 12, nr 3, s. 260-264), internetu (np. A. Peachey, *First Reflections, Second Life, Third Place: Community Building in Virtual Worlds*, w: *ReLIVE08 Proceedings of Researching Learning in Virtual Environments International Conference*, 20-21 November 2008, The Open University, s. 246-257, publ. elektroniczna; F. Delamere, *Second Life as a digitally mediated third place: Social Capital in virtual world communities*, w: *Online Gaming in Context: The Social and Cultural Significance of Online Games*, G. Crawford, V.K. Gosling, B. Light (red.), Routledge Advances in Sociology, Abingdon 2012, Routledge, s. 236-246).

3 Wiele projektów zostało opisanych w publikacjach poświęconych edukacji i partycypacji. Na gruncie polskim najpełniejszym kompendium wiedzy na temat edukacji w muzeach jest raport *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012; Przegląd projektów o charakterze partycypacyjnym realizowanych w muzeach w różnych częściach świata oferuje książka *Museum Participation. New Directions for Audience Collaboration*, K. McSweeney, J. Kavanagh (red.), MuseumEtc., Edinburgh i Boston 2016.

4 R. Oldenburg, D. Brissett, *The third place*, "Qualitative sociology" 1982, nr 5(4), s. 269.

5 R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, wyd. 3., Da Capo Press, Boston 1999, s. 20.

6 *Ibidem*.

7 N. Simon, *The Great Good Place Book Discussion Part 1: Can Cultural Institutions Be Third Places?*, Museum 2.0, 1.06.2010, http://museumtwo.blogspot.com/2010/06/great-good-place-book-discussion-part-1.html [dostęp: 17.02.2018].

8 *Ibidem*.

9 N.B. Tate, *Museums as Third Places or What? Accessing the Social Without Reservations*, w: „Museums & Social Issues" 2012, t. 7, nr 2, s. 281.

10 A. Morisson, *A Typology of Places in the Knowledge Economy: Towards the Fourth Place*, w: *International Symposium on New Metropolitan Perspectives*, 2018, s. 448, https://www.researchgate.net/publication/320739010_A_Typology_of_Places_in_the_Knowledge_Economy_Towards_the_Fourth_Place [dostęp: 4.06.2018].

[11] Wywiad z Katarzyną Bik, kuratorką Muzeum Forum w Muzeum Narodowym w Krakowie, 8 lutego 2018.

[12] *Ibidem*.

[13] Park Rzeźby na Bródnie, https://artmuseum.pl/pl/wystawy/park-rzezby-na-brodnie [dostęp: 17.02.2018].

[14] Wywiad z Sebastianem Cichockim, głównym kuratorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kuratorem Parku Rzeźby na Bródnie, 13 lutego 2018.

[15] *Ibidem*.

[16] Wywiad z dr. Antonim Bartoszem, dyrektorem Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 9 lutego 2018.

[17] *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku* (2016-2019).

[18] K. Bik, *Muzeum Forum 2017*, tekst niepublikowany.

[19] Zob. D. Davis, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York 1990.

[20] Zob. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy „Rebis", Poznań 2011.

[21] L.W. Jeffres, C.C. Bracken, G. Jian, M.F. Casey, *The Impact of Third Places on Community Quality of Life*, w: „Applied Research in Quality of Life" December 2009, s. 338.

dr Katarzyna Jagodzińska
Ukończyła historię sztuki oraz dziennikarstwo i komunikację społeczną na UJ; adiunkt w Instytucie Europeistyki na UJ, główny specjalista w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, specjalizuje się w zagadnieniach z zakresu studiów muzealnych i dziedzictwa kulturowego; autorka książek: *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)* (Kraków, 2014) i *Art museums in Australia* (Kraków, 2017) oraz licznych artykułów z zakresu muzeologii i sztuki; stypendystka Group of Eight (2014/2015) na Uniwersytecie w Melbourne, członek ICOM i AICA; e-mail: katarzyna.jagodzinska@uj.edu.pl

Word count: 4 049; **Tables:** 1; **Figures:** 8; **References:** 21
Received: 05.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 07.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1965
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Jagodzińska K.; MUZEA POZA MURAMI W KONTEKŚCIE KONCEPCJI TRZECIEGO MIEJSCA. Muz., 2018(59): 123-131
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 28-33
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 02.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7254

INSTYTUCJA MUZEUM, PRAKTYKA MUZEALNA ORAZ MUZEALIA W UJĘCIU TEORII POSTKOLONIALIZMU – WSTĘPNE ROZPOZNANIE

THE INSTITUTION OF MUSEUM, MUSEUM PRACTICE AND EXHIBITS WITHIN THE THEORY OF POSTCOLONIALISM – PRELIMINARY RESEARCH

Magdalena Michalik
Uniwersytet Gdański

Abstract: The article contributes to considerations on the exhibits of colonial origin that exist in Western culture, and on the institution of museum with regard to the terms of postcolonial theory. Moreover, it addresses practical issues concerning museum's policy towards artefacts of non-European origin. I referred to the basic concepts used in the theory of postcolonialism, such as: otherness, hybridity, mimicry, the Third Space, and to the interpretation of collectibles – "semiophores" (carriers of meaning) – as named by Krzysztof Pomian. I presented issues related to museum exhibitions, and the existence of museums in countries affected by colonialism, using the examples of: the return of Maori heads (mokomokai) from French museums to New Zealand, permanent exhibitions of the Cinquantenaire Museum in Brussels and the Rijksmuseum in Amsterdam, activities of the AfricaMuseum in Tervuren, and the temporary exhibition in Berlin – "Deutscher Kolonialismus: Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart" from 2017. The problems that have been examined reveal the hybrid structure of "semiophores" coming from outside Europe, which makes both their reception by the viewer and the way of their presentation by the museum difficult. The article helps to realise that displaying the "otherness" of the non-European cultures is quite a challenge for curators, similarly as the concept of such institution like museum must be for these cultures. This results in creation by the museum of the so-called Third Space. The soonest research should give an answer to the question asked by Professor Maria Poprzęcka: *To what extent history of art co-created the massive structure of cultural supremacy and intellectual and artistic domination, which found its institutional and material form in museums that were being erected all over the world.*

Keywords: postcolonialism, hybridity, semiophore, Western supremacy, otherness, mimicry, the Third Space.

Poniższy artykuł rozważa – w ujęciu teorii postkolonializmu – współczesną myśl muzealniczą, w szczególności tematykę dotyczącą muzealiów oraz prezentowanych w muzeach wystaw stałych i czasowych. Sięgnęłam do podstawowych terminów teorii postkolonialnej, takich jak: inność, hybryda, mimikra, Trzecia Przestrzeń oraz do interpretacji obiektów kolekcjonerskich – semioforów – którym taką nazwę nadał Krzysztof Pomian. Temat bardzo trudny, szczególnie pod względem etycznym, starałam się rozważać jako historyk sztuki, nie zaś jako osoba zaangażowana społecznie. Pomimo to pozwoliłam sobie w niektórych przypadkach na osobisty komentarz w przypisie. Zaprezentowane, wybrane subiektywnie, przykłady omawiają poruszone zagadnienia w praktyce. Praca ta jest przyczynkiem do rozważań na temat muzealiów pochodzenia kolonialnego istniejących w kulturze Zachodu oraz instytucji MUZEUM w ujęciu terminów teorii postkolonializmu, a także praktycznego działania instytucji w odniesieniu do przedmiotów pochodzenia pozaeuropejskiego. Obrana metodologia ma poszerzyć perspektywę interpretacyjną o kontekst teorii postkolonialnej. Artykuł pokazuje zaledwie zarys problemu, omawia subiektywnie wybrane zagadnienia i jest wstępem do badań.

***

Definiując pojęcie postkolonializmu należy w pierwszej kolejności wyjaśnić, iż jest to termin opisujący nurt myślowy we współczesnej humanistyce powstały w latach 80. XX w., który łączy w sobie dwie główne linie znaczeniowe. Pierwsza z nich, określana jako kategoria historyczna, podejmuje tematykę pozostałości społeczno/kulturowo/ekonomiczno/historycznych kolonializmu, dekolonializmu i neokolonializmu. Z drugiej strony *Postkolonial Studie*s analizują politykę wiedzy – wytwarzanie, kontrole i dystrybucję (wychodząc głównie z założeniem filozofii Michaela Foucaulta) oraz system reprezentacji, czyli to, w jaki sposób i jaki obraz (społeczny, kulturowy, polityczny) wytwarzają państwa imperialne kolonizatora i kolonizowanego – opierając się głównie na filozofii „Innego". *Postkolonial Studie*s mają charakter dyskursywno-krytyczny. Głównym ich celem jest pogłębienie krytycznej analizy i kontynuacja badań nad problematycznym terminem we współczesnym świecie. Tym samym zwrot kolonialny poprzez swoje aktualne zabarwienie może wywierać wpływ na współczesne nurty, jednostki, problemy, społeczeństwa, elementy kultury i tym podobne oraz co najważniejsze – zwraca uwagę na wciąż obecną we współczesnym świecie dyskryminację kolonialną.

W artykule często pojawiać się będą terminy: Zachód – rozumiany na potrzeby tej pracy jako kraje z przeszłością kolonizatorską, szczególnie: Portugalia, Hiszpania, Włochy, Niemcy, Anglia, Belgia czy Holandia oraz Trójkontynent[1] – termin pojawił się w związku z organizacją wielkiej Konferencji Trójkontynentalnej w Hawanie w 1966 r., w której uczestniczyły państwa Ameryki Południowej (wraz z Karaibami), Afryki oraz Azji sprzeciwiające się dominacji Zachodu, a który to termin, nadany w porozumieniu przez przedstawicieli krajów obecnych na konferencji, rozumiany jest jako określenie cywilizacji tych 3 kontynentów.

Postkolonializm dotyczy nie tylko Trójkontynentu, określenie powinno być również używane jako nowa perspektywa badań Zachodu dla hybrydyczności[2], związków z Trójkontynentem (ekonomicznych, społecznych, historycznych, kulturowych etc.), a także recepcji Trójkontynentu na gruncie Europejskim. Sam termin hybrydyczności pochodzi z dziedziny biologii i oznacza finalnie powstały gatunek – hybrydyczny, połączony z dwóch innych gatunków. Został zaadaptowany do teorii postkolonialnej i oznacza nowe tożsamości powstałe w wyniku mieszkania się różnych kultur. Recepcją Trójkontynetu na gruncie Zachodu szczególnie zainteresowałam się w ujęciu współczesnej teorii muzeologii oraz jej praktycznej strony – zwłaszcza organizacji wystaw, ich naukowego opracowywania oraz konkretnych muzealiów. Jednak by zrozumieć istotę przedmiotu znajdującego się w muzeum trzeba sięgnąć do teorii Krzysztofa Pomiana, który w swoich pracach o kolekcjonerstwie i muzeach wyodrębnił tzw. semiofory: *Nazwę „semiofory" nadamy przedmiotom uznawanym w danej społeczności za nośniki znaczeń, a zatem tak wytwarzanym lub wystawianym, by przyciągać spojrzenie z wyłączeniem wszelkiej innej funkcji bądź zachowując przy tym również funkcję użytkową*[3].

Przedmioty funkcjonują w dwóch sferach: widzialnej – użytkowej, gdzie każdy z nich spełnia funkcję utylitarną oraz w sferze niewidzialnej – w której przedmiot jest nośnikiem nadanego mu znaczenia i jest wyłączony z funkcji użytkowej, w konsekwencji czego jest traktowany w inny sposób[4]. Te drugie funkcjonujące w świecie niewidzialnym to semiofory, które są przedmiotami *dwustronnymi, które łączą wymiar semiotyczny z wymiarem materialnym*[5]. Ponadto, znaczenia przypisywane semioforom są dynamiczne, zmieniające się w zależności od kontekstu, w którym owe szczególne przedmioty akurat się znajdują.

Przedmioty reprezentujące cywilizacje Trójkontynentu, a znajdujące się obecnie w zachodnich kolekcjach muzealnych, są szczególnie ciekawymi przykładami semioforów. Wynika to z faktu, że stają się one owymi hybrydami, o których piszą badacze studiów postkolonialnych, zawieszonymi z jednej strony w sferze kultury, z której pochodzą, a z drugiej strony obecne są w nowym kontekście kultury europejskiej i instytucji muzeum. Te dwa nadane znaczenia przeplatają się ze sobą, łączą, a w zależności od kontekstu próbują zdominować się wzajemnie, lub – znaczenie niekorzystne akurat w danym kontekście – wyeliminować. Wszystkie spory, dyskusje jakie się pojawiają w większym lub mniejszym stopniu dotyczące właśnie obiektów reprezentujących cywilizacje pozaeuropejskie, są wynikiem hybrydowości owych przedmiotów. Roszczenia do ustalenia owego znaczenia bywają poważnym sporem, niejednokrotnie rozwiązywanym nawet na drodze prawnej.

Badacz Homi K. Bhabha we wspomnianej już w przypisie 2. książce *Miejsca kultury* podkreśla wielokrotnie dwukierunkowość relacji kolonizatora i skolonizowanego. Oddziaływanie jest obopólne i objawia się w wielu aspektach. Ta binarność powinna być również zauważana, pokazywana i podkreślana w przypadku hybryd-semioforów, które reprezentują właśnie ową fuzję znaczeń pochodzących z różnych kultur. Rozważanie nt. semioforu pochodzącego z Trójkontynentu powinno się dokonywać poprzez pryzmat terminu studiów postkolonialnych – hybrydy czy Trzeciej Przestrzeni, które będą właściwą metodologią do opracowywania i włączania takich obiektów w wystawy muzealne.

Ciekawym, reprezentatywnym przykładem takiego semioforu-hybrydy są Mokomokai – zachowane przez Maorysów

głowy ich przodków, którzy za życia zostali wytatuowani tatuażem o charakterze kultowym. W ostatnich latach ich zwrotu od Francji zażądała Nowa Zelandia, bowiem kolekcjonerzy francuscy pozyskali wiele tych obiektów do swoich kolekcji przez działania kolonizatorskie na terenach Nowej Zelandii. Mokomokai były przez pewien krótki okres towarem wymiennym, szczególnie za broń, którą Maorysi wykorzystywali głównie do walk międzyplemiennych, lub stawały się obiektami wywożonymi z kraju bez zawarcia jakiejkolwiek umowy dotyczącej ich kupna, wymiany, daru etc. Jednak nawet wymiana była dla Maorysów świętokradztwem i jeśli była dokonywana, to tylko w wyniku znacznych nacisków ze strony kupującego lub ze względu na wyjątkowo trudną sytuację społeczności – potrzebę zakupienia broni. Najpopularniejszymi sprzedawanymi były Mokomokai niewolników – głowę niewolnika zdobiono we wzory, które nie miały świętego znaczenia i zabijano nieszczęśnika, gdy nadarzyła się okazja do sprzedaży[6].

Muzeum Historii Naturalnej w Rouen chciało zwrócić żądane obiekty, jednak w 2006 r. ówczesna Minister Kultury Christe Albanel zablokowała proces. Ostatecznie, przy wsparciu miasta Rouen, muzealników oraz prawników wprowadzono we Francji nowe prawo, dzięki któremu święte dla kultury Maoryskiej obiekty mogły wrócić do Nowej Zelandii w 2012 roku[7].

Temat jednak ma swoją kontynuację już w samej Nowej Zelandii – Mokomokai, których nie udało się powiązać z żyjącymi krewnymi, zostały przekazane do Muzeum Narodowego Nowej Zelandii Te Papa Tongarewa w Wellington, z zaznaczeniem jednak, że nie są one i nie będą fragmentem żadnej wystawy. Część tych obiektów powróciła do rodzin i tam przywrócono ich pierwotne kultowe znaczenie – z powrotem stały się ogniwem rodzinnego kultu przodków. Niektórym natomiast nadano nowe znaczenie, umieszczając je we współczesnej instytucji muzealnej, w której stały się muzealnymi semioforami. Taki krok argumentowano brakiem innego odpowiedniego miejsca do ich przechowywania. Muzea więc zastąpiły (podobnie jak na Zachodzie) święte dla danej społeczności miejsca kultowe i przejęły ich funkcję – gromadzenia i opieki nad semioforami-hybrydami. Ich kultowe znaczenie zostało zdominowane przez instytucję muzeum, z którego przecież – paradoksalnie – Maorysi chcieli je wydobyć. Oczywiście nie bez znaczenia w tej sytuacji jest fakt, że przedmioty zostały przekazane do nowozelandzkiego, nie zachodniego, muzeum. Również w państwach postkolonialnych muzea – mimo ich oczywistego pochodzenia zachodniego – zaczęły funkcjonować jako usankcjonowane instytucje narodowe zastępujące świątynie[8]. W jakimś sensie kultura Zachodu skolonizowała kulturę Maorysów. Konkluzja ta prowadzi do kolejnego zagadnienia.

Tworzenie instytucji muzeów w krajach pozaeuropejskich to tzw. mimikra[9]. Zarówno Franz Fanon, jak i później Homi K. Bhabhy zwracają uwagę na 3. opcję jaką miały ludy podczas procesu kolonizacyjnego – kamuflaż – czyli, jak to określali: *czarna skóra – białe maski*[10], co bliskie jest również opinii Jana Kieniewicza: *kolonializm to zespół czynników, które powodują, że społeczeństwo podporządkowane nie tylko zatraca zdolność do autonomicznego rozwoju, ale przejmuje wizję świata wykreowaną przez obcy system dominujący*[11]. Skolonizowane ludy przejmują aspekty kultury Zachodu i, pod jego dominującym wpływem, wprowadzają je do własnej społeczności tworząc tzw. Trzecią Przestrzeń – miejsce fuzji kultury kolonizatora i skolonizowanego. Wydaje się, że właśnie z tej perspektywy – nie zachodniej i nie orientalnej – możemy najbardziej właściwie rozważać problemy muzeów w krajach Trójkontynentu.

Proces zaszczepienia instytucji muzeum z kultury zachodniej w kulturze poza zachodniej jest swoistą translacją. Zgodnie z teorią tłumaczenia zaproponowaną przez Roberta J.C. Junga *żaden akt przekładu nie zachodzi w całkowicie neutralnej przestrzeni absolutnej równości*[12]. Czy jest więc możliwe zrozumienie, w sensie zachodnim, instytucji muzeum np. przez Maorysów? Czy możliwe jest funkcjonowanie takich instytucji poza kulturą zachodu? Jakie są dostrzegalne zmiany w działaniu takich instytucji? Są to zagadnienia, które powinny zostać podjęte w dalszych badaniach.

Muzeum w społeczności postkolonialnej staje się przetłumaczoną hybrydą, gdzie społeczność chce pokazywać swoją kulturę i chce by taka instytucja miała swoje miejsce. Jednocześnie neguje się wartość, cel i funkcję muzeów zachodnich, odbierając im – ze względu na konflikt polityczno-społeczno-kulturowy – prawo do pokazywania innej kultury. Gwałtowne odrzucenie wszystkiego co zachodnie i jednoczesne pragnienie tego jest ambiwalentną postawą, o której pisze już wspomniany Robert J.C. Jung przywołując powieść Jean Rhys *The Day They Burned the Books*, w której Dominikanka, bita żona białego agenta okrętowego, pali wszystkie jego książki a jej syn żałuje czynu matki, ponieważ mimo nienawiści do ojca, podobały mu się czytane opowieści[13]. Wyraźnie widoczny jest silny, nie do pogodzenia dualizm poglądów czy emocji związanych z kolonizatorem i jego kulturą.

Z punktu widzenia ludności Maorysów granica między nimi a Zachodem jest bardzo wyraźna – prawo do mówienia o ich historii, kulturze i pozostałych sferach ich egzystencji mają tylko oni sami, gdyż po prostu Zachód nie potrafi tego robić. Niejako symbolem takiego nastawienia stało się Musée du Quai Branly w Paryżu[14], w wypadku którego problemem było już nadanie samej nazwy tej instytucji, nie wspominając o innych kontrowersjach. Część muzeów zachodnich niestety prowadzi swoją narrację według narzuconego zachodniego dyskursu. Zauważył to Franz Fanon, a także Homi K. Bhabha twierdząc, że celem kolonizatora jest wytworzenie wizerunku podbijanych krajów, jako obszarów na niższym poziomie rozwoju cywilizacyjnego w celu usprawiedliwienia *wprowadzenia kolonialnych systemów administracji i szkolnictwa*[15]. Obecna narracja przybiera nieco inny kształt – nie jest to dyskryminacja i rasizm, ale odbieranie skolonizowanemu społeczeństwu możliwości wypowiadania się za siebie samych. Wynika to z przeświadczenia, że to społeczeństwo nie potrafi tego uczynić ze względu na braki edukacyjne i wystawiennicze, na trudności w zachęceniu potencjalnego odbiorcy do odwiedzenia wystawy. Być może nie jest to akt złej woli, ale na pewno głęboko zakorzeniony sposób myślenia zachodniego człowieka nie mogącego się takiego myślenia wyzbyć. Podkreśla to Edward Said pisząc o orientalizmie – próbie poznawania, opisywania, opowiadania o Oriencie, który w gruncie rzeczy jest *Zachodnim sposobem dominowania, restrukturyzowania i posiadania władzy nad Orientem*[16], nawet jeśli to mówienie będzie miało charakter pozornie bezstronnego dyskursu naukowego.

Krytyka muzeów zachodnich przez ludy doświadczone kolonializmem jest uzasadniona. Dyskusje na ten temat

rozpoczęła wystawa z 1984 r. w Nowym Yorku „Prymitywizm i sztuka nowoczesna". Podjęto na niej zagadnienia sztuki nieeuropejskiej oraz krytyki uniwersalnego kanonu sztuki europejskiej, problemy migracji oraz globalizacji. Wytworzono pojęcie postkolonialnej estetyki. Tematykę sztuki nieeuropejskiej poruszono w kontekście sztuki „starego kontynentu", zestawiono binarnie, biegunowo sztukę europejską z pozaeuropejską. Przykładowo sztuce afrykańskiej nie dano możliwości autonomicznego wypowiadania się za siebie pokazując ją w kontekście sztuki Pabla Picassa, kubistów, awangardy XX wieku. Również negatywne recenzje dotyczące Musée du Quai Branly czy wystawy stworzonej przez Bernice Murphy w National Gallery of Australia w Parkes, prezentującej sztukę Aborygenów pokazują, iż mimo upływu czasu Zachód wciąż nie potrafi stworzyć wystaw czy też całych muzeów, w których nie podkreślana byłaby „inność" skolonizowanych narodów. Wspomnieć należy, że nie tak dawno, w 1988 r. Australia hucznie świętowała przybycie do niej Brytyjczyków czyli *de facto* podbicie Ziemi Aborygenów. Spotkało się to z wielkimi protestami ze strony aborygeńskiej społeczności, która zwracała uwagę, że dla nich nie jest to święto tylko dzień żałoby narodowej. Oficjalna polityka kraju nie widziała problemu w celebrowaniu tego faktu, a para królewska Wielkiej Brytanii brała udział w oficjalnych, państwowych uroczystościach. Anna Wieczorkiewicz słusznie określa to jako: *zaprzęganie dzikich i egzotyki w machinę wielkiego spektaklu nowoczesności usankcjonowanego przez naukę*[17]. Obiekty takie, jak rzeźby z Wysp Wielkanocnych w Cinquantenaire Museum w Brukseli, ustawiane w jednej linii pośród ogromnej liczby innych przedmiotów, zaprzęgane są do spektaklu opowiadanego w murach muzeów z zupełnym pominięciem faktu, że niejednokrotnie są to obiekty wciąż kultowe, ważne dla danego ludu lub, że zostały pozyskane w sposób budzący wątpliwości moralne. Takim obiektom nadany został specjalny status semioforów, jednak utworzyła się hybryda – semiofor o dwóch znaczeniach. Z jednej strony jest to obiekt muzealny reprezentujący podstawowe cele muzeum, z drugiej – obiekt kultowy dla danej społeczności związany z religią, kultem przodków, obrzędami itp. Jeśli traci on w wyniku sekularyzacji owe kultowe znaczenie, pozostaje wciąż znaczenie o charakterze tożsamościowym dla danej kultury, które również jest zawłaszczane przez instytucję muzeum. W przypadku takich muzealiów niemożliwe wydaje się wyeliminowanie jednego ze znaczeń – takie semiofory pozostaną hybrydami. W tym momencie warto postawić kolejne istotne pytania, mianowicie, czy muzea zachodnie mają moralne prawo takie przedmioty wystawiać i jak pokazywać takie muzealia-hybrydy, by zachować oba konteksty, nie zatracając jednocześnie historycznej wartości i okazując szacunek pierwotnemu kultowemu znaczeniu? oraz w jaki sposób mówić o tożsamości narodowej reprezentowanej przez te przedmioty?

Albert Memmi w swojej książce *The Colonizer and the Colonized*[18] zwraca uwagę na dwie postawy kolonizatora: pierwsza wyraża chęć bycia kolonizatorem i posiadania władzy na opanowanych terenach, druga odrzuca założenia kolonializmu, ale nie może i nie potrafi uciec od uprzywilejowanej pozycji kolonizatora. Otwarte pozostawiam pytanie, która z tych postaw towarzyszy osobom tworzącym koncepcję muzeów i wystaw na kolonizowanych terenach oraz ocenę gorzkich słów Homi K. Bhabha opisujących Zachód jako miejsce, gdzie *kulturę się prezentuje i omawia* (…)*, gdzie kulturę się ocenia i* (…) *kulturę się sprzedaje*[19].

Ważną kwestią, którą warto rozważyć jest pomijanie badań proweniencyjnych dotyczących omawianych w artykule obiektów: czy jest celowe czy przypadkowe? Na wystawach sztuki europejskiej dobrą praktyką jest umieszczanie pod każdym obiektem informacji, czy jest on własnością muzeum, czy wypożyczono go z innego muzeum lub z prywatnej kolekcji. Obiekty o wątpliwej proweniencji – ze względu na możliwe roszczenia jakie mogą się pojawić – bardzo rzadko są kupowane przez muzea na aukcjach, a co za tym idzie rzadko są udostępniane. Natomiast obiekty etnologiczne, uzyskane w większości przypadków w ramach nieuczciwego handlu lub kradzieży, nie doczekują takiej wzmianki na opisującej je tabliczce, lub ta informacja jest bardzo trywialna. Muzea nie mają oporów przed udostępnianiem takich muzealiów. Przykładowo, przy rzeźbie z Wysp Wielkanocnych w Cinquantenaire Museum w Brukseli pokazywany jest krótki filmik z momentu ładowania obiektów na statek – jak dobrze wiemy, takie posągi nie mogły zostać podarowane przez tubylców, gdyż stanowiły największą świętość na danym obszarze. Zostały po prostu zabrane, jednak kradzież została usprawiedliwiona badaniami archeologicznymi. O ironio, w tym samym muzeum, w którym większą część kolekcji stanowią obiekty spoza kultury europejskiej, można znaleźć gloryfikujący pomnik Leopolda II Koburga, króla Belgów (1865–1909), którego bezwzględna polityka kolonialna doprowadziła do śmierci od kilku do kilkunastu milionów ludzi[20].

W innym belgijskim muzeum – AfricaMuseum w Tervuren – „szczęśliwie" dla Konga znajdują się zbiory sztuki tego afrykańskiego kraju. Obecnie w budynku trwa remont, i ponowne otwarcie planowane jest na sezon letni 2018 roku. Mimo zamknięcia muzeum prowadzi dla zwiedzających stronę internetową oraz profil na portalu społecznościowym Facebook, w których niejednokrotnie podkreśla, że chce być miejscem podejmowania tematów przeszłości kolonialnej Belgii. Jednak zamieszczane do tej pory informacje są bardzo enigmatyczne, wspominają tylko o prywatnych kolekcjonerach zdobywających obiekty do swoich kolekcji przez *military operations*[21] lub opisują renowacje realistycznych zachodnich rzeźb przedstawiających ludy afrykańskie z XX w. jako *Controversial they are, these colonial statues*[22], nie podając zupełnie na przykład przyczyn tej kontrowersyjności. Pomimo zapewnień muzeum, że jest (...) *place of memory, where Belgium's colonial past will be adressed capably and openly*[23], na razie nie podejmowano tu otwarcie trudnych tematów, skupiano się jedynie na typowych dla większości mediów społecznościowych działaniach – publikowaniu zdjęć z życia muzeum, drobnych ogłoszeń etc. Kwestia merytoryczna wystawy musi poczekać do ponownego otwarcia.

Enigmatyczny opis muzealiów widziałam także w Rijksmuseum – w sali poświęconej ekspansji geograficznej Królestwa Niderlandów tylko w jednym miejscu, pod pozostałościami skarbu z wyspy Lambok, wspomniano o militarnym zajęciu wyspy przez wojska Holenderskie oraz zwróceniu większości skarbów rządowi Indonezji w 1977 r. (trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie klejnoty zostały zwrócone).

Narracja w omawianych muzeach wciąż pisana jest tylko z punktu widzenia kolonizatora, pomijana jest perspektywa „Innego", którego rolę z drugiej strony tak bardzo się w niej

podkreśla i wyodrębnia[24]. Zachód zawłaszcza semiofor nadając mu nowe znaczenie – egzotycznej inności – która nigdy jednak nie jest tożsama z afrykańskim/azjatyckim etc. znaczeniem semioforu. Z jednej strony może to być znaczenie o wymiarze kultowym, z drugiej – jeśli przedmiot przebył już drogę sekularyzacji – będzie miał on nadane znaczenie „dziedzictwa tożsamościowego narodu" i również w tym wypadku należeć będzie do kultury, z której pochodzi. Zawłaszczenie odbywało się przez militarną i kulturalną dominację w czasach kolonializmu, a teraz dzieje się nadal z powodu gospodarczej dominacji nad krajami biedniejszymi[25]. Wpływa to znacząco na moralną ocenę takiego postępowania oraz stawia współczesnej muzeologii pytania: czy oczywistym jest zwrot przez muzea zawłaszczonych obiektów? oraz jakie jest? a jakie powinno być prawo do dysponowania takimi obiektami przez ich wytwórców? Czy muzeum powinno być instytucją transkulturalną, niejako ponadnarodową czy wręcz przeciwnie? I dalej: czy Europa ma prawo, tworząc wielkie wystawy czy muzea poświęcone sztuce nieeuropejskiej, na tak wielką skalę zmieniać znaczenie semioforów, stawiając się w zdiagnozowanej przez Edawarda Saida postawie *w myśleniu jesteśmy lepsi od nich*[26]. Chciałabym podkreślić zwrot *na tak wielką skalę* ponieważ pojedyncze obiekty świadczące o kontaktach z innymi krajami pojawiają się często, i nie ma negatywnego ich wydźwięku jeśli są semioforami oznaczającymi kontakty kulturowe, handlowe i inne. Problem pojawia się wtedy, gdy ich znaczenie wiąże się z dominacją kolonialną.

Temat obiektywnego rozliczenia historycznej prawdy podjęła dopiero wystawa pt. „Deutscher Kolonialismus Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart" w Deutsches Historisches Museum w Berlinie w 2017 roku. Była pierwszą ekspozycją rozważającą przeszłość kolonizatorską nie wzbraniając się od krytycznego podejścia, zapisując bardzo klarownie przekaz, który nawet przez swój moralizatorski charakter mógł zmęczyć niektórych widzów i być zbyt oczywisty[27]. Narrację poprowadzono z punktu widzenia państwa kolonizatorskiego ale nie pomijając niesławnych jego działań. Uznaje się, że w latach 1904–1908 Niemcy dokonali ludobójstwa na ludach Herero i Nama. Po przeszło 100 latach – w trakcie trwania sprawy sądowej z pozwu Namibii przeciwko Niemcom w sprawie zbrodni dokonanych na początku XX w. w Afryce Południowo-Zachodniej – humanistyka niejako rozlicza się z popełnionych wcześniej przez państwo zbrodni.

Muzealnictwo europejskie, uwikłane przez wiele lat w postkolonialną tożsamość, zdaje się dopiero teraz zwracać uwagę na istotne kwestie nieuprawnionej dominacji kulturowej. Instytucja muzeum, jego działania oraz zbiory powinny być dodatkowo postrzegane i rozważane przy użyciu terminów ukształtowanych w nurcie postkolonializmu. Taka szersza perspektywa pozwoli kompleksowo zinterpretować pewne zjawiska i przykłady oraz przygotować wytyczne dla praktyki muzeów, pomoże w zmierzeniu się z trudną historią kolonialną oraz teraźniejszością postkolonialną. Ponadto, możliwe będzie lepsze zrozumienie obecności i działalności instytucji muzeum w krajach kolonialnych oraz pełnionej tam ich społecznej roli. Jednak taka interpretacja powinna zostać przygotowana na bazie szerzej zakrojonych badań, na podstawie przekartografowania[28] – czyli opracowania na nowo mapy naukowych studiów i przesunięcia osi eurocentrycznej na zagadnienia kulturowo-społeczne. Ciągły ruch w nauce powoduje powstawanie aparatu nowych pojęć, których celem jest interpretacja zjawisk, a co za tym idzie także lepsze zrozumienie i zgłębienie doświadczeń postkolonialnych podmiotów.

Na zakończenie przytoczę pytanie zadane przez Profesor Marię Poprzęcką, które było przyczynkiem do powstania tego artykułu, a które w ciągu najbliższych lat powinno zostać poddane gruntownej i poważnej dyskusji: *W jakim stopniu historia sztuki współtworzyła*[29] *potężną strukturę dominacji kulturalnej i intelektualno-artystycznej władzy, co znalazło swoją instytucjonalną i materialną formę w muzeach powstających we wszystkich zakątkach świata*[30].

Streszczenie: Artykuł jest przyczynkiem do rozważań na temat muzealiów pochodzenia kolonialnego istniejących w kulturze Zachodu oraz instytucji muzeum w ujęciu terminów teorii postkolonializmu, a także praktycznego działania instytucji w odniesieniu do przedmiotów pochodzenia pozaeuropejskiego. W tekście odwołałam się do podstawowych terminów teorii postkolonialnej, takich jak: inność, hybryda, mimikra, Trzecia Przestrzeń, oraz do interpretacji obiektów kolekcjonerskich – semioforów – którym taką nazwę nadał Krzysztof Pomian. Omówiłam problemy związane z wystawami muzealnymi oraz funkcjonowaniem muzeów w krajach naznaczonych kolonializmem, prezentując je na przykładzie: zwrotu przez Francję do Nowej Zelandii głów Maoryskich – Mokomokai, wystaw stałych w Muzeum Cinquantenaire w Brukseli i Rijksmusuem w Amsterdamie, działalności AfricaMuseum w Tervuren oraz wystawy czasowej pt. „Deutscher Kolonialismus Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart" z 2017 r. w Berlinie. Badane kwestie wskazują na hybrydyczną budowę semioforów pochodzących z obszarów pozaeuropejskich, co utrudnia ich odbiór przez widza oraz wybór sposobu ich prezentowania przez muzeum. Artykuł zwraca także uwagę na trudność kuratorów w pokazywaniu „inności" kultur pozaeuropejskich oraz trudności tych kultur w odbiorze samej instytucji muzeum, co skutkuje budowaniem w muzeum tzw. Trzeciej Przestrzeni. Najbliższe badania powinny odpowiedzieć na pytanie, zadane przez prof. Marię Poprzęcką: *W jakim stopniu historia sztuki współtworzyła potężną strukturę dominacji kulturalnej i intelektualno-artystycznej władzy, co znalazło swoją instytucjonalną i materialną formę w muzeach powstających we wszystkich zakątkach świata.*

Słowa kluczowe: postkolonializm, hybryda, semiofor, dominacja Zachodu, inność, mimikra, Trzecia Przestrzeń.

Przypisy

[1] R.J.C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, M. Król (przeł.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 32-33.

[2] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne,* J. Serwański (przeł.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s.112-117. O hybrydyczności w ujęciu społeczno-kulturowym również, w: H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, T. Dobrogoszcz (przeł.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

[3] K. Pomian, *O porównywaniu w historii*, w: *Idem*, *Historia. Nauka wobec pamięci,* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 100.

[4] K. Pomian, *Kolekcje: sfera widzialna i niewidzialna*, w: *Idem*, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, A. Pieńkos (przeł.), PIW, Gdańsk 2012, s. 32-60.

[5] K. Pomian, *Od historii – części pamięci do pamięci – przedmiotu historii*, w: *Idem*, *Historia. Nauka …*, s. 143.

[6] Ch. Palmer, M.L. Tano, *Mokomokai: Commercialization and desacralization*, International Institute for Indigenous Resource Management Denver, Colorado, http://www.iiirm.org/publications/Articles%20Reports%20Papers/Genetics%20and%20Biotechnology/mokomokai.pdf [dostęp: 15.09.2017].

[7] Oficjalna strona muzeum: http://museumderouen.fr/en/maori-head [dostęp: 2.09.2017].

[8] M. Poprzęcka, *W języku kolonizatora*, w: *Wśród ludzi rzeczy i znaków*, A. Kołakowski, A. Mencwel, J. Migasiński, P. Rodak, M. Szpakowska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 483.

[9] Termin, podobnie jak hybryda, zaczerpnięty z biologii oznacza upodabnianie się bezbronnych zwierząt do wyglądu zwierząt silniejszych, zdolnych do obrony; zaobserwowano, że w społeczeństwie występuje podobne zjawisko. Więcej o szczególnej roli mimikry, w: H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*…

[10] *Ibidem*, s. 122.

[11] J. Kieniewicz, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja,* Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 119.

[12] R.J.C. Young, *Postkolonializm…*, rozdz. 7.

[13] *Ibidem*, s. 37.

[14] Obszerna krytyka Musée du Quai Branly, w: J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, J.M. Kłoczowski (przeł.), Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 70 i dalej.

[15] H.K. Bhabha, *Miejsca kultury…*, s. 62.

[16] E. Said, *Orientalizm*, W. Kalinowski (przeł.), PIW, Warszawa 1991, s. 31.

[17] A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 195.

[18] A. Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, Beacon Press, Boston 1965.

[19] H.K. Bhabha, *Miejsca kultury…*, s. 3.

[20] P. Forbath, *The River Congo: The Discovery, Exploration and Exploitation of the World's Most Dramatic Rivers*, Harper & Row, Nowy York 1977, s. 278.

[21] Profil Facebook AfricaMuseum EN [dostęp: 01.09.2017].

[22] Profil Facebook AfricaMuseum EN [dostęp: 11.08.2017].

[23] Komentarz instytucji na profilu Facebook [dostęp: 11.08.2017].

[24] Oczywiste jest, że Holenderskie Muzeum Narodowe, z założenia instytucja o charakterze narodowym, będzie prowadziło narrację ze swojej perspektywy, jednak celowe ominięcie innych narracji wydaje się naruszeniem prawdy historycznej.

[25] Ciekawym porównaniem jest fakt, że bogate kraje Trójkontynentu przedstawia się w innym świetle, wydaje się, że używa się narracji mniej dominującej/kolonialnej? Jednak przedstawiam to spostrzeżenie na razie bez obszerniejszego komentarza, pozostawiając kwestie do omówienia.

[26] E. Said, *Orientalizm…*, s. 8.

[27] I. Mrzygłód, *Postkolonializm dla niewtajemniczonych. Recenzja berlińskiej wystawy „Deutscher Kolonialismus"*, w: „Kultura Liberalna" 11.04.2017, nr 431, http://kulturaliberalna.pl/2017/04/11/mrzyglod-postkolonializm-dla-niewtajemniczonych-deutscher-kolonialismus-recenzja/ [dostęp: 02.09.2017].

[28] D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, K. Krzemieniowa (przeł.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 226.

[29] Dopisek autorski: współtworzy?

[30] M. Poprzęcka, *W języku kolonizatora…*, s. 487.

Magdalena Michalik
Absolwentka Historii Sztuki na UG i UW oraz Podyplomowych Studiów Muzealniczych UW, obecnie słuchaczka Studiów Podyplomowych Gedanistyki UG (stypendium Fundacji Gdańskiej); odbyła praktyki zawodowe w: Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, Groeningemuseum w Brugii oraz Plantin-Moretus Museum w Antwerpii; obszary zainteresowań to sztuka niderlandzka, kolekcjonerstwo oraz zagadnienia kolonializmu w historii sztuki i w muzealnictwie; e-mail: sobczyk.ma90@gmail.com

Word count: 4 314; **Tables:** –; **Figures:** -; **References:** 30
Received: 01.2018; **Reviewed:** 02.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 03.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7254
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Michalik M.; INSTYTUCJA MUZEUM, PRAKTYKA MUZEALNA ORAZ MUZEALIA W UJĘCIU TEORII POSTKOLONIALIZMU – WSTĘPNE ROZPOZNANIE. Muz., 2018(59): 28-33
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59)
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 02.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI:10.5604/01.3001.0011.7189

SKLEP MUZEALNY W POLSCE. NIEWYKORZYSTANA PRZESTRZEŃ ODDZIAŁYWANIA I WYZWANIE DLA ZARZĄDZAJĄCYCH INSTYTUCJĄ

THE MUSEUM SHOP IN POLAND. UNUSED SPACE OF INTERACTION AND A CHALLENGE FOR THE INSTITUTION'S MANAGERS

Edyta Łongiewska-Wijas
Muzeum Narodowe w Szczecinie

Abstract: The article is a fragment of the author's more extensive study *The museum shop. Its role and significance in modern museum*, written as a student of the Postgraduate Museum Studies at the University of Warsaw. Based on interviews and both questionnaire and visual surveys, it presents issues pertaining to the location of museum shops within the museum's premises, correlation between the shop's assortment on offer and the museum's programme, as well as the awareness of museum executive managers as to the versatility of such shops' potential. In many cases the museum shops are being neglected which shows in their underinvestment, lack of care, unattractive offer and unfriendly spatial arrangement. It is hard to understand such approach especially that shops are in most cases the final accent of a visit to the museum. The author underlined the significance of projects intending to modernise the spatial arrangement of museum shops. They envisage the transformation of a shop into a space for the pleasant pastime, relaxation to release a museum fatigue; an opportunity to see and purchase publications giving a deeper insight into just visited expositions. In conclusion, the author points to the abundance of interdisciplinary research which may and should include the subject of museum

shop. She draws attention to issues concerning, *inter alia*: selection and competence of shop personnel, placement within an organisational structure, cooperation with lessees, stock replenishment and budgeting of the shop. Furthermore, the scope of the conducted research included the adaptation of both historic and modern interiors for museum shop purposes, furnishings (interior design, furniture, lighting), presence of exclusive items appreciated by connoisseurs, marketing, promotion, as well as the use of new media in the image-building of the shop.

Keywords: museum shop, new museology, architectural design of museum, recipient of museum's content, museum's programme.

Bohater tego tekstu – sklep muzealny – nie jest narzucającym się podmiotem we współczesnej refleksji muzeologicznej. Ograniczając się do kręgu polskiego piśmiennictwa można pozwolić sobie nawet na stwierdzenie idące dalej. W krajowych badaniach nad muzeami jest on elementem wyraźnie ignorowanym, a przynajmniej, jak się zdaje, niedostrzeganym. „Przezroczystość" sklepu wynikać może z przekonania o jego podrzędnej funkcji, pozostającej „na usługach" programu ekspozycyjnego muzeum oraz prozaicznej roli. Z taką głównie opinią spotykałam się w środowisku polskich muzealników. Można ją nawet potraktować jako stereotypową. Jak każdy stereotyp, ten także bazuje z jednej strony na powtarzalnym doświadczeniu, z drugiej – na niesprawiedliwej i krzywdzącej generalizacji. A przecież skonwencjonalizowane i zawężone do frazesu przekonania zamykają nas na dynamikę zmian we współczesnym świecie, w tym również – w sferze kultury.

Oczywistym jest, że wygląd sklepu, jego atmosfera, asortyment, są pochodną charakteru muzeum, w którym go zlokalizowano. To podporządkowanie nie oznacza jednak, że sklep muzealny nie może odgrywać istotnej roli w realizacji statutowych celów instytucji, szczególnie w świetle najnowszych tendencji w muzealnictwie. Mentalne lekceważenie przestrzeni sklepu przez zarządzających muzeum przekłada się na jej materialne zaniedbanie. Skutkuje to niewykorzystaniem jego potencjału i może rzutować na całościowy wizerunek instytucji.

Przy współczesnej złożoności i wielofunkcyjności muzeów znaczenie ma każdy element. Jeśli nowoczesne muzea mają odpowiadać na wyzwania współczesności i przyszłości, wszystkie elementy składowe instytucji muszą podlegać modernizacji, aby nie odstawały od jej poziomu i ambicji. Dotyczy to również nowoczesnych, wielowymiarowych muzealnych sklepów. Umożliwiając nabycie popularyzatorskich i fachowych publikacji czy pamiątek z wizyty, z jednej strony wspomagają oddziaływanie promocyjne, edukacyjne i wizerunkowe instytucji, z drugiej – mogą wpływać na obrót, praktykę handlową i charakter oferty przedkładanej na rynku dóbr, których zadaniem jest kreowanie naszego otoczenia. Inaczej mówiąc – kształtują powszechne gusta, wzmocnione autorytetem instytucji, w ramach której funkcjonują. Rola sklepów będzie wzrastać, co wymaga także reakcji ze strony osób zajmujących się muzeami i muzealnictwem. W wielu przypadkach to pracownik sklepu muzealnego jest tym, który jako jedyny ma szansę – czy też jest zobowiązany – nawiązać głębszą relację z odwiedzającym. Od jakości miejsca jego pracy i statusu w dużym stopniu zależy społeczna opinia o instytucji, tym silniejsza, że budowana na bezpośredniej relacji. Przy zaniedbanym sklepie, źle zaopatrzonym oraz niekompetentnym i niemiłym pracowniku, wysiłki podejmowane przez kuratorów i działy promocji mogą okazać się zupełnie nieefektywne.

Przeprowadzenie przeze mnie badań stanu sklepów muzealnych sprowokowane zostało pytaniami o to, czy osoby zarządzające polskimi muzeami mają świadomość znaczenia i wielofunkcyjności znajdujących się w ich przestrzeni sklepów oraz o to, czy słuszne jest moje przekonanie o ignorowaniu problematyki przestrzeni pozawystawienniczej w polskiej literaturze muzeologicznej[1]. Celem badań była zarówno diagnoza, jak i prezentacja – zilustrowane konkretnymi przykładami – złych i dobrych praktyk oraz rozwiązań. Te ostatnie mogą posłużyć osobom zarządzającym muzeami jako merytoryczne wsparcie i wzór w tworzeniu i rozwoju sklepów.

Przedmiot badań

Obszarem badania objęłam stacjonarne sklepy muzealne. Refleksja nad definicją sklepu wskazuje postrzeganie jego usytuowania w przestrzeni muzeum w trzech aspektach:

- topograficznym – pomiędzy (usakralizowaną) przestrzenią ekspozycji a poślednimi przestrzeniami administracyjnymi, komunikacyjnymi, prowadzącymi na zewnątrz instytucji,
- funkcjonalnym w strukturze instytucji – pomiędzy działami merytorycznymi (organizacji ekspozycji, promocji, wydawnictw, edukacji) a działami administracji i obsługi,
- strukturalnym w skali „makro" – pomiędzy przynależnością do struktury publicznej instytucji kultury, której wartość i efektywność mierzy się znaczeniem kolekcji, kumulacją wiedzy i społecznym oddziaływaniem programu, a uczestnictwem w rynku na zasadach identycznych z innymi podmiotami komercyjnymi.

Ponadto, sklep muzealny może istnieć w dwóch „rzeczywistościach": materialnie – w budynku instytucji oraz wirtualnie – jako sklep internetowy. Przystępując do badań nad sklepem muzealnym świadoma byłam wieloaspektowości ich przedmiotu. Stąd też wynikała potrzeba zdefiniowania tego, czemu poświęcona jest moja praca. Stacjonarny sklep muzealny rozumiem jako przestrzeń:

- istniejącą w budynku muzeum, widocznie wydzieloną (stacjonarny),
- przeznaczoną na prezentację i sprzedaż: książek i czasopism, dzieł sztuki i ich reprodukcji, przedmiotów służących rozrywce, gadżetów, pamiątek, towarów użytkowych oraz innych przedmiotów przeznaczonych do obrotu handlowego (sklep),

- której oferta handlowa pozostaje w związku z charakterem i celami instytucji, na terenie której się znajduje (muzealny).

Miejsce sklepu i jego charakter we współczesnym muzeum

Większość budynków muzealnych projektowanych współcześnie zakładała obecność sklepu. Jego funkcja i znaczenie podlegają ciągłym zmianom, za którymi powinno iść myślenie projektantów wnętrz, jak również architektów projektujących nowe siedziby muzeów. Wpływ na ten proces mają przyzwyczajenia społeczne generowane przez kulturę konsumpcji, które przekładają się na oczekiwanie podobnych standardów we wszystkich miejscach społecznej aktywności.

Architekci wielkopowierzchniowych centrów i galerii handlowych zadbali, aby odwiedzającym liczne sklepy – często rozpięte na wielu kondygnacjach – stworzyć możliwość odpoczynku, rozrywki czy nawet zaspokojenia głodu. W centrach tych istnieje wyraźny podział na część związaną z głównym przedmiotem działalności (handel) i pozostałą przestrzeń (rekreacja). Przyglądając się uważnie tej ostatniej, jej znaczenie nie powinno być ignorowane. Częstokroć jej aranżacja kusi i ujmuje rozległymi pasażami, po których spacer ma zapewnić regenerację. Przenikają się w niej pokazy wszelkiej działalności, począwszy od prezentacji najnowszych modeli aut, przez zabiegi pielęgnacyjne, po popisy kulinarne. A jeśli ktoś poczuje prawdziwy głód, może zatrzymać się w restauracjach typu *fast food*. Paradygmat doznań staje się nieograniczony. Każdy sam decyduje o źródłach swojej satysfakcji. Wszystko to ma zapewnić regenerację i rozrywkę pomiędzy kolejnymi punktami trasy[2].

Rozwiązania wielkopowierzchniowych centrów handlowych powinny oddziaływać także na zarządzających instytucjami kultury, przed którymi stoi wyzwanie znalezienia właściwego sposobu otwarcia się muzeów na trendy i potrzeby współczesnych konsumentów. Oczywiście, nie ma tu mowy o prostym przeniesieniu czy odwzorowaniu rozwiązań.

Wyzwaniem dla zarządzających współczesnym muzeum powinna stać się przestrzeń budynku, w której tradycyjnie lokuje się sklepy, kawiarnie, czy punkty informacyjno-kasowe. Zwiedzanie sal wystawowych wymaga nie mniej fizycznego wysiłku, jak pokonywanie powierzchni centrów handlowych, a z całą pewnością w większym stopniu angażuje umysł, dla którego rekreacja jest naturalnym i koniecznym warunkiem funkcjonowania. Zorganizowanie relaksacyjnej, przyjaznej przestrzeni stawać się będzie dla muzeum konieczną normą. Po wyczerpującym intelektualnie i nierzadko fizycznie pobycie w muzeum zwiedzającemu niezbędna jest przestrzeń, w której mogłaby nastąpić odnowa ducha i ciała. Jej rekreacyjny charakter uzasadnia także etymologia słowa. Francuskie *récréation*, czy łacińskie *recreatio* pochodzi od *re-creo – odtwarzam, tworzę na nowo, przywracam postać pierwotną itp.*, stąd termin *rekreacja* oznacza *odpoczynek*, *wytchnienie*, czy nawet *rozrywkę*[3].

Przestrzeń ta powinna dostarczyć zwiedzającemu możliwości wyboru. Rekreacja z założenia jest czynnością dobrowolną. Każdy człowiek – ze względu na swoje zainteresowania i różne źródła satysfakcji – indywidualnie poszukuje własnej formy rekreacji. Jednym odpoczynek, wytchnienie i rozrywkę dostarczy znakomita lektura, innym udane zakupy, a jeszcze innym spotkanie w kawiarni. Niekiedy wystarczy samo przebywanie w wygodnej, estetycznie zaprojektowanej przestrzeni. Rola jaką rekreacja zaczyna odgrywać we współczesnym świecie nabiera znaczenia w związku z koniecznością unikania sytuacji stresowych, posiadaniem większej ilości wolnego czasu i podnoszeniem poziomu życia[4].

Wiele muzeów już dawno wyodrębniło kawiarnię, sklep z pamiątkami, czy księgarnię, a coraz częściej funkcjonują one w tej samej przestrzeni i w ramach jednej działalności. Ale i to wydaje się dziś niewystarczające. Coraz więcej budynków użyteczności publicznej pomieszczeniu, do którego wchodzi się z zewnątrz, nadaje cechy hotelowego *lobby* czy *lounge roomu*. Niestety, praktyka polskich muzeów daleka jest od zapewnienia zwiedzającym miejsca odpoczynku i rekreacji. Dlatego tak bardzo optymistycznie nastrajają plany dyrektorów muzeów, które obejmują modernizację sklepów już w nich istniejących lub poszerzenie funkcji sklepów nowotworzonych. Ta druga opcja dotyczy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (MSN). O charakterze pozawystawowej przestrzeni w przyszłej siedzibie instytucji Marcel Andino Velez, zastępca dyrektora muzeum, wypowiada się następująco: *W nowym budynku muzeum na pl. Defilad księgarnia będzie oczywiście na parterze. Będzie położona w taki sposób, że jej strefa przenikać się będzie z innymi, sąsiadującymi. Znajdziemy się w niej wchodząc przez muzealne lobby, żeby dalej dojść do kawiarni. Do księgarni będzie można dojść też z innych stron budynku. Żadna z tych przestrzeni nie będzie oddzielona. Będzie można tam odpoczywać, oddawać się lekturze lub pić kawę. Będzie można robić to wszystko naraz albo wypoczywać nie robiąc absolutnie nic* [5].

Kolejna wypowiedź M.A. Veleza potwierdza zasadność porównywania pozawystawienniczych przestrzeni muzeum z pasażami centrów handlowych: *Chcemy, aby zaaranżowana przestrzeń z przenikającą się funkcją księgarni, kawiarni i lobby stała się alternatywą dla spędzania wolnego czasu w centrach handlowych. U nas dodatkowo z widokiem na miasto, plac, ulicę czy park. Mimo, że w funkcję księgarni wpisana jest działalność komercyjna, u nas nie będzie to miejsce, gdzie przychodzi się tylko kupić książkę, ale przestrzeń zaaranżowana jako miejsce rekreacji, spotkań i wypoczynku*[6].

Zmianę, która uczyni przestrzeń sklepu muzealnego bardziej przyjazną, umożliwiającą wypoczynek oraz miłe spędzenie wolnego czasu, planuje wprowadzić w 2018 r. także dr hab. Piotr Oszczanowski, dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Plany uzasadnia coraz częstszym postrzeganiem muzeów jako miejsc rekreacji i wypoczynku (obok nauki i osobistego rozwoju). Dziś księgarnię muzeum od dużego, jasnego hallu oddziela szklana ściana, a na wyposażenie sklepu, obok półek i gablot, składają się mało zachęcające dwa twarde krzesła i stolik. Według słów dyrektora modernizacja oznaczać będzie zmianę funkcji dotychczas działającego sklepu: *W planach jest zniesienie szklanych tafli, które oddzielają sklep od przestronnego hallu. Dzięki temu oferta obecnej księgarni wypłynie na hall, gdzie zwiedzający na wygodnych siedziskach czy pufach będą mogli czytać i relaksować się. Przestrzenie należące do kawiarni i księgarni zostaną ze sobą zespolone. Poszerzenie obszaru księgarni o hall i przenikanie się jej działalności z kawiarnią, pozwoli na zapoznanie się z jej ofertą w bardziej komfortowych warunkach, pijąc herbatę czy kawę, a do pewnych godzin przebywając w naturalnym oświetleniu*[7]. Uzasadnienie, jakie

1. Aktualna aranżacja sklepu Muzeum Narodowego we Wrocławiu wkrótce zostanie zastąpiona wygodniejszym i bardziej przestronnym rozwiązaniem

1. The present shop arrangement of the National Museum in Wrocław will soon be replaced with a more spacious and comfortable one

2. Stylizowane pomieszczenie sklepu Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, przez które trzeba przejść opuszczając wystawę; szerokie ławy umożliwiają spoczynek, lekturę publikacji, a także organizację spotkań, warsztatów itp.

2. The shop in the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów with its stylised interior, which has to be walked through while leaving the exposition; broad benches allow to have a rest, to get deeper into the contents of offered publications, or to organise meetings, workshops etc.

podaje dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu[8] ma na tyle uniwersalny charakter, że może być inspiracją dla planów modernizacyjnych w wielu innych muzeach. Stanowi również doskonałą *puentę* rozważań o innych funkcjach sklepu muzealnego, niż tylko handlowa i informacyjna: *Dziś musimy wyjść naprzeciw określonym oczekiwaniom naszych odbiorców. Oddając zwiedzającym tę piękną przestrzeń, chcemy stworzyć obietnicę, dzięki której nasz gość nabierze przekonania, że za progiem hallu znajdzie coś, co czyni nas wyjątkowym, a dzieje się tak zawsze, gdy z przestrzeni zewnętrznej wstępujemy w sferę* sacrum. *Jednak, żeby to się zadziało, musi możliwie najszerzej zaistnieć aura komfortu psychicznego, relaksu i odprężenia. Doznania, jakie nasycą nas w sferze gastronomicznej nie powinny być odległe od doznań estetycznych czy intelektualnych*[9].

Lokalizacja sklepu w budynku muzeum

Lokalizacja sklepów wewnątrz budynków muzealnych jest bardzo zróżnicowana. Najczęściej wymusza ją indywidualna konstrukcja budynku. Niewątpliwie najkorzystniejszą lokalizacją jest ta, która włącza zwiedzającego w przestrzeń sklepu i w obszar jego oddziaływania.

Z uwagi na wcześniej przywołaną rolę odpoczynku, którego zwiedzający potrzebuje po obejrzeniu ekspozycji, omawiając lokalizację sklepów nie będę akcentować uwag o pomijaniu tego aspektu funkcjonowania muzeum. Przyjmuję, że w omówionych niżej przypadkach, w których o przestrzeni dla odpoczynku nie pomyślano lub sprowadzono ją do aranżacyjnej protezy, ten brak ma charakter tymczasowy lub organizacja tej przestrzeni była obiektywnie niemożliwa.

Na tle wszystkich badanych sklepów wyróżnia się rozwiązanie zastosowane w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, w którym zwiedzający może opuścić wystawę stałą jedynie przechodząc przez kolejne pomieszczenie, jakim jest sklep. Opresyjność tej sytuacji jest tylko pozorna, gdyż wykorzystanie w przestrzeni sklepu zabytkowych mebli sprawia wrażenie jednolitości z pałacową ekspozycją. Pomieszczenie dopiero po chwili okazuje się być sklepem. Nie bez znaczenia dla odbioru całości jest oferta sklepu pozostająca w silnym związku z ekspozycją i wyposażeniem. Tak oryginalne i niesztampowe podejście znalazłam tylko w tym muzeum.

Zawsze korzystną lokalizacją będzie ta, która sytuuje sklep przy samym wejściu i/lub wyjściu z instytucji. Zwykle jednak wejście i wyjście z muzeum to te same drzwi, jak ma to miejsce w Muzeum Narodowym w Szczecinie – Muzeum Tradycji Regionalnych. W Szczecinie sklep muzealny zlokalizowano w otwartej przestrzeni, w której zwiedzający znajdzie się zaraz po otwarciu drzwi do muzeum. Dzięki takiemu rozwiązaniu muzeum jest odwiedzane także przez osoby, które tu powracają dla stale aktualizowanej oferty sklepu.

W większości muzeów sklepy stanowią zwykle zamknięte pomieszczenia, do których można wstąpić (lub nie) zwiedzając wystawy. Rozwiązanie takie wskazało 9 ankietowanych sklepów[10]. Dobrze, jeśli ściana sklepu jest oszklona, dzięki czemu z zewnątrz widzimy jego przestrzeń i ofertę. Takie rozwiązanie zastosowano np. w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN i Muzeum Powstania Warszawskiego. W świetle aktualnych praktyk modernizacyjnych rozwiązaniem przestarzałym wydaje się sklep w Muzeum Narodowym w Poznaniu, który został umieszczony w nieatrakcyjnym, niefunkcjonalnym boksie. Konstrukcja rodem z lat 90., wstawiona w duży hol zamyka go na zwiedzającego, zamiast wychodzić ku niemu.

Trudno też rozpoznać intencje, które w znakomitej budowli Muzeum Narodowego we Wrocławiu – Pawilonie Czterech Kopuł zmuszają udającego się na wystawę, aby wcześniej przeszedł przez pomieszczenie sklepu. Ta konieczność pokonania przestrzeni na odcinku pomiędzy kasą biletową a wystawą nie do końca jest zrozumiała. Potrzeby nabywcze zwiedzającego pojawiają się zwykle po zakończeniu zwiedzania[11]. Dlatego jeśli na wystawę wchodzi się jednym

3. Sklep Muzeum Narodowego w Szczecinie – Muzeum Tradycji Regionalnych mieści się w otwartej przestrzeni, do której trafia się zaraz po otwarciu drzwi instytucji

3. The shop of the National Museum in Szczecin – the Museum of Regional Traditions is located in an open space, just behind the institution's main door

4. Sklep Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie znajduje się w zamkniętym pomieszczeniu, które zlokalizowano wzdłuż ciemnego korytarza; oszklona ściana sklepu z pewnością zwiększa szanse jego dostrzeżenia, niełatwego z wnętrza muzeum

4. The shop of POLIN – Museum of the History of Polish Jews in Warsaw has been located in the closed space, along a dark corridor; a glass wall of the shop gives it more chance for being noticed, which is not easy from the inside of the museum

5. Sklep Muzeum Narodowego w Poznaniu działa w boksie wkomponowanym w przestrzeń dużego holu (najdalszy boks w rzędzie po lewej stronie), podobnie jak pomieszczenie ochrony (na pierwszym planie)

5. The shop of the National Museum in Poznań operates in a cubicle fitted into the space of a large hall (the furthest one in a row on the left side), similarly as a cubicle for security staff (in the foreground)

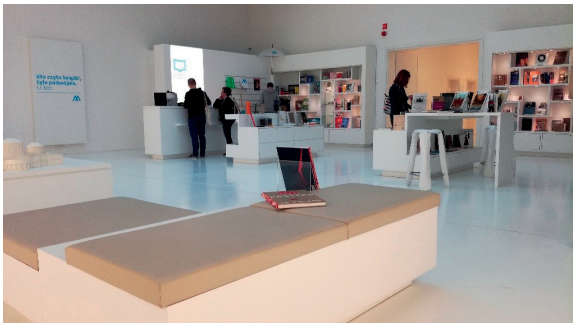
6. Wejście do boksu, który wydziela przestrzeń sklepu Muzeum Narodowego w Poznaniu bardziej przypomina rozwiązania stosowane w bankach i urzędach

6. The entrance to the cubicle confining the space of a shop in the National Museum in Poznań resembles the type of entrance used rather in banks or offices

wejściem, wychodzi drugim, sklep najlepiej usytuować przy wyjściu z niej. Podobnie rzecz ma się z chęcią odpoczynku po obejrzeniu wystawy. Sklep we wrocławskim Pawilonie Czterech Kopuł wyposażony został w jedną z bardziej atrakcyjnych stref relaksacyjnych. Czy nie byłoby bardziej zasadne wchodzenie do niej po przebyciu długich pasaży i sal ekspozycyjnych?

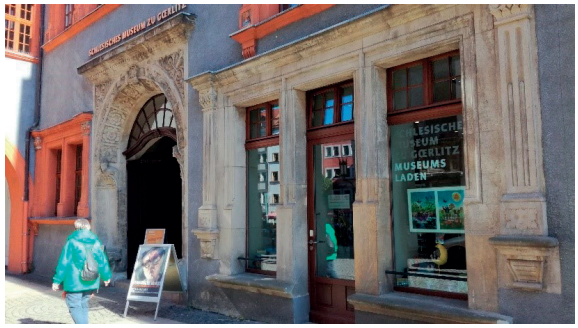
Szczególnie atrakcyjne dla sklepu jest posiadanie odrębnego wejścia z widoczną od ulicy witryną. W ten sposób można wejść np. do sklepu Pałacu Krzysztofory – Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Z takim rozwiązaniem spotkałam się również w Niemczech w Muzeum Śląskim w Görlitz (Schlesisches Museum zu Görlitz).

Najczęstszym rozwiązaniem ciągle jeszcze pozostaje sklep widoczny po wejściu do budynku muzeum. W taki sposób zlokalizowano go w większości ankietowanych sklepów muzealnych[12]. Sytuację sklepu może pogorszyć niekorzystna lokalizacja w budynku, gdy zwiedzający nie trafi do niego przypadkowo, bądź nie będzie go w stanie znaleźć, jak mi się to zdarzyło podczas pierwszej wizyty w muzeum POLIN. Nie byłam w tym jednak odosobniona, skoro wypełniający ankietę napisał, że *sklep trudno znaleźć, będąc nawet w budynku.* Istnienie podobnego problemu wskazał również sklep w Muzeum Śląskim w Katowicach. O niefortunnym urządzeniu i lokalizacji księgarni można też mówić w przypadku Muzeum Narodowego w Szczecinie – Centrum Dialogu Przełomy, której przyszło płacić cenę za przyznanie przez projektantów pierwszeństwa estetycznej koncepcji zamiast



7. Sklep Muzeum Narodowego we Wrocławiu – Pawilonie Czterech Kopuł świetnie nadawałby się do odpoczynku w otoczeniu książek po zwiedzeniu wystawy; przez sklep przechodzi się, niestety, przed zwiedzaniem wystawy

7. The shop of the National Museum in Wrocław – the Four Domes Pavilion would be perfect for a rest among books, after seeing the exhibition; unfortunately, the visitor passes through it before entering the exhibition



8. Dodatkowe wejście do sklepu „od ulicy" sąsiaduje z wejściem do Schlesisches Museum zu Görlitz; zwiększa ono zainteresowanie sklepem, jak i muzeum

8. An additional entrance to the shop „from the street" is located next door to the Schlesisches Museum zu Görlitz; it increases the potential interest both in the shop and in the museum

funkcjonalności. Warto podkreślić fakt, że 3 ostatnie sklepy zostały oddane w ramach budynków zaprojektowanych współcześnie, w czasach, gdy świadomość wpływu rozwiązań przestrzennych na realizację funkcji handlowych jest powszechnie znana.

Na zakończenie tego rozdziału skłonna jestem postawić tezę, że – paradoksalnie – większe prawdopodobieństwo wyboru korzystnej lokalizacji następuje wówczas, gdy miejsce pod sklep adaptujemy w istniejącym budynku, mając rozpoznaną jego przestrzeń oraz komunikacyjne upodobania zwiedzających, niż wtedy, gdy projektując budynek sprawę lokalizacji sklepu oddajemy w ręce architekta. Być może wynika to z faktu, że związek architekta ze sklepem kończy się po wykonaniu i rozliczeniu projektu, a na etapie samego procesu projektowania budynku brakuje konsultacji z osobami, które mogłyby zadbać o dobro sklepu. Niezależnie czy muzeum ma w planach powierzenie sklepu ajentowi, czy prowadzenie go samodzielnie, wybór miejsca na zorganizowanie sklepu powinien być poprzedzony konsultacją branżową, która pozwoli ocenić dogodność lokalizacji, organizację przestrzeni, kwestie bezpieczeństwa towaru, czy możliwości wprowadzenia dodatkowych funkcji. Wadliwa lokalizacja spowoduje dysfunkcyjność sklepu zarówno w wymiarze ekonomicznym, promocyjnym, jak i programowym.

Dobór oferty, kadry

O ile ogólny nadzór nad sklepem muzealnym jest z reguły udziałem kilku osób – od dyrektora muzeum, przez głównego księgowego, po dział zamówień publicznych i działy prawne – o tyle kwestia codziennego kształtowania oferty, negocjowania warunków umów, wyznaczania cen regularnych, określania warunków promocji i wyprzedaży, budowania wizerunku sklepu powinny być przypisane kierownictwu sklepu i jego zespołowi. Oczywiście nadrzędne kryteria doboru oferty powinny zostać ustalone w gronie osób odpowiadających za program instytucji i zaaprobowane przez dyrektora muzeum.

Określenie tego, co chcemy mieć na półkach, a jeszcze bardziej – czego nie chcemy – jest sprawą podstawową. Pomiędzy programem wystawienniczym i edukacyjnym a ofertą sprzedaży powinna zachodzić bezpośrednia relacja. W ustaleniu wyznaczników asortymentu powinno brać udział możliwie szerokie grono osób zaangażowanych w realizację programowych celów muzeum.

Wśród osób, których głos w dużej mierze powinien być uwzględniony w procesie kształtowania oferty sklepu, z pewnością powinni znaleźć się kuratorzy wystaw stałych i czasowych, gdyż na półkach muszą znaleźć się publikacje i przedmioty, których związek z ekspozycją jest wyraźny. W przypadku książek powinny to być tytuły będące pochodnymi wystawy (albumy, katalogi). Warto też, by zwiedzający muzeum mógł odnaleźć w sklepie pozycje, które były inspiracją dla kuratora wystawy lub mogą stanowić dla niej interesujący kontekst. Tylko 6 spośród 15 ankietowanych sklepów wskazało na współpracę z kuratorem (Muzeum Historii Miasta Krakowa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Muzeum Współczesne Wrocław). Najszerszy zakres współdziałania przedstawiło muzeum POLIN, w którym dział zbiorów, kuratorzy wystaw czasowych oraz główny kurator wystawy stałej dokonują wyboru dzieł, których wizerunki zostaną przeniesione na obiekty handlowe. Projekt tych przedmiotów, a tym samym ich ostateczny kształt także podlegają dalszej akceptacji. Ponadto wiążącej konsultacji poddany jest asortyment książek – dokonują jej specjalista ds. wydawnictw muzeum, a także główny specjalista ds. judaistyki i metodyki lub inni pracownicy merytoryczni np. w zakresie tekstów hebrajskich i jidysz. Badania wizualne potwierdziły, że praktyka przyjęta w POLIN przynosi spójne i wartościowe efekty.

Z kolei na charakter oferty sklepu Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie duży wpływ ma jego włączenie w strukturę pionu merytorycznego. Za działalność sklepu odpowiada zastępca kierownika działu rekonstrukcji historycznej i sprzedaży, dzięki czemu sklep traktowany jest jako istotny podmiot merytorycznej struktury muzeum, a jego oferta jest efektem świadomej współpracy pracowników instytucji. Żaden z przedmiotów obecnych w sklepie nie powstał poza murami instytucji. Sklep stara się trafić do świadomości klienta oferując nie towar, ale przeżycia, a także wartości bliskie muzeum oraz zabiega aby klient mógł się z muzeum utożsamić i emocjonalnie związać. Praktycznie wszystko jest

tu podporządkowane nawiązaniu indywidualnej relacji ze zwiedzającym. Jak jest to czynione w codziennej praktyce mówi dyrektor muzeum Paweł Jaskanis: *Bardziej nastawiamy się na sprzedaż pamiątek, które powstają na żywo, na oczach zwiedzającego, a często przy jego udziale. Codziennie nasz kaligraf będąc obecny w sklepie coś tworzy, drukuje na prasie drukarni klockowej. Partycypacja widza w tym wszystkim jest dla nas wiodącym kryterium sprzedaży. Także miedziane kulki do muszkietów są robione przez naszych rekonstruktorów historycznych, bite monety – wszystko z udziałem publiczności. Może nie jest to w tym momencie najbardziej istotne, ale to też się dobrze sprzedaje, a przynajmniej przynosi muzeum całkiem niezłe środki w stosunku do nakładów, jakie są przy tym ponoszone*[13].

Optymalna oferta każdego sklepu muzealnego to nie tylko wynik kompromisu pomiędzy indywidualnymi propozycjami pracowników danej instytucji, lecz także efekt uwzględnienia oczekiwań, potrzeb i możliwości nabywczych klientów. To, co wystawiane jest na półkach, nie może być odzwierciedleniem indywidualnych gustów[14]. Tego rodzaju skrajnie indywidualne podejście do kształtowania oferty jest rzadkością w działalności handlowej i, jeśli występuje, dotyczy podmiotów, które autorski dobór oferty z założenia stawiają jako swój wyróżnik. Biorąc pod uwagę pewną misyjność sklepów muzealnych i ich dotowanie ze środków publicznych, tym bardziej nie należy pozostawiać oferty jednostkowej decyzji.

Co zatem powinien oferować odwiedzającym sklep muzealny? Poza oczywistymi publikacjami muzealnymi i okołomuzealnymi, winny to być przedmioty będące w zgodzie z wyjątkowością i unikatowością obiektów eksponowanych w salach wystawowych. Jednocześnie trzeba dbać o zachowanie ich egalitarnego charakteru, odpowiadającego postulatom „nowej muzeologii". Sklep muzealny to miejsce „złotego środka" – jego asortyment nie może być identyczny z sieciami księgarskimi czy punktami sprzedaży pamiątek turystycznych, podobnie, jak nie może oferować produktów wyłącznie w cenach spotykanych w luksusowych butikach. Co istotne, niezależnie od rodzaju i ceny produktów, jakość ich musi być niekwestionowana.

W miarę możliwości klientom należy zapewnić dostęp do dobrej literatury humanistycznej, teoretycznej i historycznej, o fundamentalnym znaczeniu dla dziedzin, z którymi program muzeum ma styczność. Ujmując rzecz ogólnie – sklep muzealny powinien „trzymać" wysoki intelektualny poziom. Nie oznacza to rezygnacji z profesjonalnego piśmiennictwa popularnonaukowego, łatwiejszego w odbiorze, lecz z komercyjnych „produkcyjniaków".

W przypadku pamiątek i gadżetów należy zadbać o ich jakość i – jeśli jest to w możliwościach finansowych muzeum – należy zapewnić instytucjonalną „personalizację". Najlepiej by produkty takie oznaczone były logiem muzeum lub/i wykorzystywały reprodukcje dzieł czy obiektów ze zbiorów muzeum, co pozwala „wyciągnąć" markę muzeum poza jego mury, popularyzować miejsce i szerzej oddziaływać na społeczną świadomość. Przy tej okazji warto odnotować kwestię dość delikatną, szczególnie dostrzegalną obecnie w Polsce. Związana jest ona z powszechnym użyciem w celach komercyjnych symboli narodowych: barw, flagi i godła Rzeczypospolitej. Często są one zespolone z wyraźnie określoną konfrontacyjną polityką historyczną. Sięganie po rzeczy przepełnione symboliką narodową bardziej jest związane z manifestacją tożsamości niż np. z wolą upamiętnienia wizyty w muzeum czy udziału w organizowanym przez muzeum wydarzeniu.

W pogoni za zyskiem producenci „narodowych pamiątek" prześcigają się w kiczu. Galanteria ta obecna jest na półkach niektórych muzealnych sklepów w Polsce. Szczególnie uderzająca jest jej silna reprezentacja w dwóch badanych sklepach: Muzeum Fryderyka Chopina (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) i Zamku Królewskim w Warszawie. W pierwszym przypadku bezguście jest szczególnie uderzające w zestawieniu z artystycznymi wartościami dzieł wielkiego kompozytora polskiego romantyzmu. Tego rodzaju oferta infantylizuje postać Chopina i zamienia w narodowy gadżet, oddalając od poznania unikatowości jego sztuki.

9. Miś we wdzianku z wizerunkiem Chopina oraz magnes z nieudolną reprodukcją ikonicznego pomnika wśród innych tego rodzaju produktów w sklepie Muzeum Fryderyka Chopina (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) w Warszawie

9. A teddy bear with a Chopin's print on its front and a fridge magnet with an inept reproduction of an icon monument among other items of similar type offered by the shop of the Fryderyk Chopin Museum (the Fryderyk Chopin National Institute) in Warsaw

10. Odzież firmy „Red is bad" w ofercie sklepu muzealnego Zamku Królewskiego w Warszawie

10. Clothes of the company "Red is bad" on offer of the museum shop inside the Royal Castle in Warsaw

(Wszystkie fot. E. Łongiewska-Wijas)

Przykład Zamku Królewskiego w Warszawie jest szczególnie kontrowersyjny. Obok nonsensownych bibelotów upstrzonych polską flagą i orłem (aż można się zastanawiać, czy nie dochodzi do znieważenia symboli narodowych) na terenie sklepu znajdujemy również odzież produkcji firmy „Red is bad", której afiliacje polityczne (skrajnie prawicowe, nacjonalistyczne) są powszechnie znane[15]. Zrozumiały jest narodowy status Zamku Królewskiego lecz wydaje się, że powinien on na każdym etapie działalności definiować i reprezentować pojęcie narodu w odwołaniu do tolerancji i światopoglądowego pluralizmu. Publiczne instytucje kultury nie powinny wspierać ideologicznych narracji stawiających na dzielenie i konfrontację.

Podsumowując ten rozdział należy stwierdzić, że generalnie muzea współpracują ze sklepami w zakresie budowania ich oferty i kreowania wizerunku. Są jednak przypadki, w których muzea nie tylko współpracują słabo, ale nawet nie przeciwdziałają negatywnym praktykom. Bez współpracy, bez merytorycznego nadzoru, bez egzekwowania zobowiązań od ajenta, oferta sklepu kończy się z reguły na zaspokajaniu niewyszukanych gustów i wątpliwej jakości społecznych potrzeb.

Badania wizualne przyniosły zarówno pozytywne przykłady sklepów prowadzonych przez ajentów, jak i negatywne sklepów zarządzanych przez muzea. Wszystko zależne jest od osób pośrednio i bezpośrednio związanych z prowadzeniem sklepu muzealnego. Kluczowa w tym przypadku jest postawa instytucji i poczucie odpowiedzialności osób nią kierujących za dobór oferowanego asortymentu.

Podsumowanie

Przywołane powyżej w skrócie trzy aspekty funkcjonowania sklepów muzealnych w Polsce nie wyczerpują złożoności tematu. Analiza, którą przeprowadziłam w ramach Podyplomowych Studiów Muzealniczych w Warszawie, dotyczyła również zagadnień formalno-organizacyjnych (m.in. dobór i kompetencje kadry pracującej w sklepie, sposoby umiejscowienia sklepu w strukturze organizacyjnej instytucji, korzyści i zagrożenia wynikające ze współpracy z ajentami, zatowarowanie sklepu) oraz nieomówionych tutaj pozostałych aspektów merytoryczno-technicznych. Wśród tych ostatnich znalazły się kwestie dotyczące adaptacji przestrzeni zabytkowych i współczesnych na cele sklepu muzealnego, wyposażenia (architektura wnętrz, meble, oświetlenie), produkcji i doboru przedmiotów ekskluzywnych i kolekcjonerskich, marketingu, promocji, zastosowania nowych mediów w budowaniu wizerunku sklepu stacjonarnego. W odróżnieniu od całościowej pracy, w niniejszym artykule nie zostały poruszone kwestie budżetowe i znaczenie wyniku finansowego sklepu.

Zaprezentowany w artykule wybór tematów: poszerzenia funkcji sklepu, lokalizacji w budynku oraz jego oferty wynikał z dwóch powodów. Po pierwsze, pokazał zastosowane metody badania, głównie ankiety, badania wizualne i wywiady. Po drugie, te trzy obszary mają szczególne znaczenie dla polskich muzeów właśnie teraz.

Od co najmniej dekady możemy odnotować wzrost zainteresowania muzeami. Stają się one ważnym ośrodkiem kształtowania tożsamości, ciesząc się także uwagą polityków wszystkich opcji. Proces powstawania nowych muzeów uległ intensyfikacji i, jak projektują muzeolodzy, tendencja ta utrzyma się przez najbliższe lata. Z tych właśnie powodów, już na etapie powstawania, rozbudowy czy modernizacji muzeum, kluczowe jest uwzględnienie istnienia sklepu muzealnego oraz podkreślonej na wstępie jego wielofunkcyjności – to przestrzeń handlu, lecz również miejsce, gdzie angażuje się odbiorcę „w muzeum" poprzez rozbudzenie pasji kolekcjonerskich i zapewnienie możliwości poszerzenia wiedzy, w końcu to strefa relaksu i wyciszenia po zwiedzaniu wystaw. Z kolei świadomość oddziaływania sklepu może dać mu szansę uczestnictwa w realizacji programu merytorycznego muzeum oraz uczynić go partnerem w osiąganiu celów instytucji. Źle dobrana oferta, obok nieodpowiednio przygotowanych kadr, to dwa elementy, które mogą przekreślić nie tylko wizerunek sklepu, lecz całego muzeum. Pamiętajmy, sklep to często ostatni etap obecności w muzeum. Od tego, jakie wrażenie po wizycie w sklepie wyniesie zwiedzający, zależy często ostateczna ocena pobytu w jego murach. Niedbale urządzony i nieumiejętnie prowadzony sklep może przekreślić pracę kuratorów, działów promocji i komunikacji społecznej.

Nowa muzeologia zrewaloryzowała pozycję odbiorcy w muzeum, przyczyniła się do wzrostu świadomości kulturowych i systemowych uwikłań instytucji, wzbudziła myślenie (auto)krytyczne, doceniła znaczenie funkcji edukacyjnej. W świecie zdominowanym ciągłą stymulacją praktyk konsumpcyjnych warto, by muzea w sposób świadomy korzystały z narzędzia, jakie daje im muzealny sklep. Efekt badań potwierdził, że przed przełomem w tej sferze stoi jeszcze większość polskich muzeów.

Streszczenie: Artykuł jest fragmentem pracy *Sklep muzealny. Rola i znaczenie we współczesnym muzeum*, napisanej w ramach Podyplomowych Studiów Muzealniczych na Uniwersytecie Warszawskim. Na podstawie wywiadów oraz badań ankietowych i wizualnych opisane zostały problemy związane z usytuowaniem muzealnych sklepów w przestrzeni instytucji, korelacją pomiędzy ofertą sklepu a programem muzeum, a także świadomością kadry zarządzającej muzeami dotyczącą wielofunkcyjności takiego sklepu. W wielu przypadkach mamy do czynienia z lekceważeniem sklepu muzealnego objawiającym się niedoinwestowaniem, zaniedbaniami, nieatrakcyjną ofertą i nieprzyjazną przestrzenią. Jest to praktyka niezrozumiała ze względu na fakt, że sklep w większości przypadków jest ostatnim akcentem wizyty w muzeum. Autorka podkreśliła znaczenie projektów zmierzających do modernizacji przestrzeni sklepów muzealnych. Zakładają one przekształcenie sklepu w miejsce miłego spędzenia czasu, odpoczynku po trudach zwiedzania, z możliwością zapoznania się i nabycia publikacji pogłębiających wiedzę na temat obejrzanych ekspozycji. W konkluzji wskazano na bogaty obszar interdyscyplinarnych badań, którymi sklep muzealny może i powinien być objęty. Zwrócono uwagę na kwestie związane m.in. z: doborem i kompetencjami kadry, sposobami

umiejscowienia w strukturze organizacyjnej, współpracą z ajentami, zatowarowaniem i budżetowaniem sklepu. Ponadto badania dotyczyły sposobów adaptacji przestrzeni zabytkowych i współczesnych na cele sklepu muzealnego, wyposażenia (architektura wnętrz, meble, oświetlenie), obecności przedmiotów ekskluzywnych i kolekcjonerskich, marketingu, promocji oraz stosowania nowych mediów w budowaniu wizerunku sklepu.

Słowa kluczowe: sklep muzealny, nowa muzeologia, projektowanie budynków muzealnych, odbiorca treści muzealnych, program muzeum.

Przypisy

[1] Badania przeprowadzałam jako studentka Podyplomowych Studiów Muzealniczych na Uniwersytecie Warszawskim pod opieką dr Grażyny Bastek. W 2017 r. na potrzeby pracy dyplomowej przebadałam łącznie 27 sklepów w 22 muzeach. Badaniu poddałam 21 sklepów w 16 muzeach polskich oraz 6 sklepów w 6 muzeach niemieckich – te stanowiły punkt odniesienia oraz kontekst poszczególnych aspektów i rozwiązań funkcjonalnych. W pracy stosowałam 3 metody: 30-stronicową ankietę skierowaną do osób odpowiedzialnych za sklepy w polskich instytucjach (wypełnione ankiety odesłało 15 sklepów tj. 70% badanych, nie odesłało 6 muzeów), badania wizualne (dotyczyły większości polskich muzeów i 6 niemieckich) oraz wywiad z dyrektorem (spotkałam się z dyrektorami 5 wybranych polskich muzeów). Pełną analizę przedmiotu zawarłam w pracy liczącej blisko 250 stron standardowego maszynopisu. Cenne źródło informacji stanowią wypełnione ankiety (łączna ich objętość wynosi ponad 400 stron A4). Niniejszy artykuł, ze względu na obiektywne ograniczenia, relacjonuje niewielką część analiz i wniosków. Wiedza zdobyta w trakcie badań została skonfrontowana z fachową literaturą w języku angielskim.

[2] Tendencja wzrostu znaczenia funkcji rekreacyjnych w wielkopowierzchniowych galeriach handlowych dostrzegana jest przez analityków gospodarczych. W podsumowaniu roku 2017 Adam Roguski, publicysta ekonomiczny „Rzeczpospolitej", przywoływał m.in. analizy jednej z firm doradczych na rynku nieruchomości komercyjnych: *Po pierwsze,* [analitycy Savills Polska zidentyfikowali, że] *galerie handlowe zmieniają się w galerie społecznościowe. Z miejsc, gdzie robi się zakupy, duże obiekty zmieniają się w miejsca, gdzie spędza się czas. Zauważalna jest ekspansja w zakresie oferty gastronomicznej i rozrywki.* Trend obejmuje także tradycyjne biurowce, które zaczynają tworzyć sfery relaksu; A. Roguski, *Rynek jest atrakcyjny, ale będzie się zmieniać*, w: „Rzeczpospolita" 22.12.2017, nr 297 (10935), s. N7.

[3] *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 2002, s. 952.

[4] Centra handlowe i muzea paradoksalnie łączy jedna cecha – oba miejsca kojarzą się ze zmęczeniem, które jest „efektem ubocznym" realizacji celów poprzez przesyt, intensywność doznań, ogrom wiedzy (muzea), natarczywość bodźców (centra handlowe). Jednocześnie oba miejsca z nim walczą, ponieważ całkowicie „zamęczony" widz czy klient może okazać się bezpowrotnie utracony. Tym samym centra i muzea z przestrzeniami przeznaczonymi na wyciszenie i odpoczynek można traktować jako miejsca „nowoczesności" w skali mikro w rozumieniu zaprezentowanym m.in. przez Marka Krajewskiego na łamach „Kultury Współczesnej": *Istotą nowoczesności, i to niezależnie od tego, o jakiej fazie jej rozwoju mówimy, jest bowiem aktywizm, fetyszyzowanie działania naruszającego równowagę, którą następnie przez kolejne działania staramy się przywrócić.* (…) [Ten syndrom] *jest cechą charakterystyczną interesującej nas tutaj formacji cywilizacyjnej. Jej nieodłącznym aspektem jest zmęczenie, będące zarówno jej produktem, jak i demonem, którego pokonanie stawia sobie ona za jeden z najważniejszych celów.* (…) *Nowoczesne społeczeństwa zmieniają się, przechodząc między powtarzającymi się fazami walki ze zmęczeniem i eliminowania skutków tych potyczek, które niosą z sobą nowe formy wyczerpania*; M. Krajewski, *Wprowadzenie,* w: *Zmęczenie*, M. Krajewski (red.), „Kultura Współczesna" 2016, nr 3, s. 16.

[5] M.A. Velez, zastępca dyrektora ds. komunikacji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fragment wypowiedzi podczas spotkania, Warszawa 16.06.2017.

[6] *ibidem*

[7] Doświetlenie hallu naturalnym światłem możliwe jest dzięki przeszklonej konstrukcji w połaci dachu.

[8] Dr hab. P. Oszczanowski dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fragment rozmowy podczas spotkania, Wrocław 19.05.2017.

[9] *ibidem*

[10] Muzeum Historii Miasta Krakowa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Współczesne Wrocław, Zamek Królewski w Warszawie.

[11] Potrzeba pogłębienia wiedzy o wystawie i poruszanej przez nią problematyce, czy choćby chęć nabycia pamiątki – jeśli ma zaistnieć – najprawdopodobniej zaistnieje po zwiedzeniu wystawy, a nie w czasie, gdy wystawa nie jest jeszcze widzowi znana. Potwierdzają to założenia atrakcyjnej wystawy, jakie sformułował Robert Sullivan (Muzeum Narodowe Historii Naturalnej w Waszyngtonie). Jednym z założeń jest, że wystawa nie powinna wyczerpywać zagadnienia, lecz prowokować do pogłębiania wiedzy [Prezentacja multimedialna podczas wykładu 11.06.2017, Bartek Podlewski, Podyplomowe Studia Muzealnicze na Uniwersytecie Warszawskim]. Sklep zaopatrzony we właściwe publikacje powinien być pierwszym i wiarygodnym źródłem zaspokojenia tych potrzeb.

[12] Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Dawnej, Muzeum Narodowe w Szczecinie – Muzeum Tradycji Regionalnych, Muzeum Narodowe w Szczecinie przy ul. Wały Chrobrego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Współczesne Wrocław, Zamek Królewski w Warszawie. Muzeum Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej.

[13] Paweł Jaskanis, dyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fragment rozmowy podczas spotkania, Warszawa 8.06.2017.

[14] Pisze o tym m.in. John Prescott w poradniku *Succesful Retailing for Smaller Museums* wydanym w 2017 r. przez Association of Independent Museums z Wielkiej Brytanii. W tej dostępnej bezpośrednio w internecie publikacji można znaleźć wiele praktycznych zaleceń, z których część można zastosować w Polsce: https://www.aim-museums.co.uk/wp-content/uploads/2017/03/Successful-Retailing-2017.pdf [dostęp: 01.01.2018].

[15] Przy akcji wymierzonej przeciwko UE „Red is bad" współpracuje między innymi z portalem Narodowcy.net, deklarując: *„Red is bad" zawsze było, jest i będzie przeciwne Unii Europejskiej w obecnym kształcie* (…), https://www.redisbad.pl/projekt-nie-jest-finansowany-ze-rodkw-ue [dostęp: 01.07.17).

Edyta Łongiewska-Wijas
Absolwentka US (ekonomia), ASP w Poznaniu (multimedia) oraz UW (muzealnictwo); (2007–2015) dyrektor wydawnictwa US, obecnie kierowniczka sklepu muzealnego w MNS; autorka koncepcji i organizatorka sklepów tworzonych w instytucjach publicznych, m.in. w Trafostacji Sztuki w Szczecinie; e-mail: e.longiewska@muzeum.szczecin.pl

Word count: 5 390; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 15
Received: 01.2018; **Reviewed:** 02.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 03.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7189
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Łongiewska-Wijas E.; SKLEP MUZEALNY W POLSCE. NIEWYKORZYSTANA PRZESTRZEŃ ODDZIAŁYWANIA I WYZWANIE DLA ZARZĄDZAJĄCYCH INSTYTUCJĄ. Muz., 2018(59): 9-18
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

-VII	354	MN 94
46.	278	Muzeum Warsch. 783.

Protokuł otworzenia skrzyni Nr 195. i 196.

16-IV-47. G.O.13.

337	97
338	98
339	100

V Kraków z dn 13-VI-46.

	Nr. skrzyni	Sygn. Skrzyni.
	223.	67. G.O.
16-IV-47	227	122 Mus. Warsch.
	228	237 Mus. Warsch.
	230	89 Mus. Warsch.
	231	123 Mus. Warsch.
	232	234 Mus. Warsel.
	237	36 G.O
	240	34 G.O. Mus Warsch.

VII Kraków z dn. 19-VI-46r.

Nr. skrzyni	Sygn. Skrzyni
229.	MN 83
298	MN 13
300	MN 90
301	MN 93
302	MN 89
303.	MN ~~92~~ 84.
305	M 92
306	MN 85
307	MN 26
308	MN 18
309	MN 4
311	MN 91

Spis popiersi marmurowych.

X. Kraków z dn 12-VII-46r.

Nr. skrzyni	Sygn. skrzyni
340	MN XII
341	MN XI
342	MN III
343	MN XIV
344	MN VIII
345	MN X
346	MN VII
347	MN IV
348	MN I
349	MN II
350	MN VI
352	MN XIII
355	MN IX
351	MN V

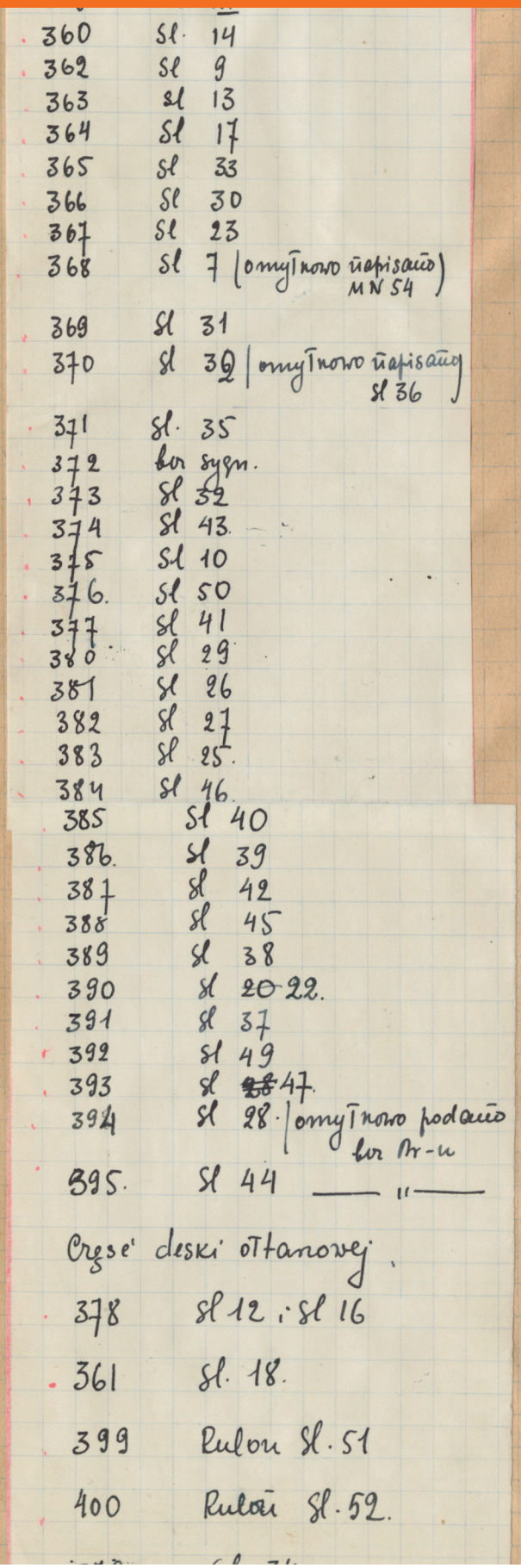
XI Kraków z dn. 18-VII-46r.

Nr. skrz.	Sygn.
Rulon 398.	XX
401.	Sl 1
402	Sl 3
403	Sl 5
404	Sl 6
405	MN 7.
406	Sl 8
407	XV
408	XVII
409	XVIII
~~410~~ 273.	H 4.

Roboczy spis transportów ze składnicy na Wawelu do składnicy w MNW, w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej (oryginał w Archiwum MNW), fot. L.M. Kamińska

Register of transportations from the repository in Wawel to the repository in the National Museum in Warsaw, during the so-called recovery campaign (an original in the Archive of NM in Warsaw), photo by L.M. Kamińska

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW
provenance research of exhibits



360 Sl. 14
362 Sl 9
363 Sl 13
364 Sl 17
365 Sl 33
366 Sl 30
367 Sl 23
368 Sl 7 (omyłkowo napisano MN 54)
369 Sl 31
370 Sl 32 (omyłkowo napisano Sl 36)
371 Sl. 35
372 bez sygn.
373 Sl 52
374 Sl 43
375 Sl 10
376. Sl 50
377 Sl 41
380 Sl 29
381 Sl 26
382 Sl 27
383 Sl 25.
384 Sl 46.
385 Sl 40
386. Sl 39
387 Sl 42
388 Sl 45
389 Sl 38
390 Sl 20-22.
391 Sl 37
392 Sl 49
393 Sl ~~28~~ 47.
394 Sl 28. (omyłkowo podano bez Nr-u)
395. Sl 44 —— " ——

Część deski ottanowej.

378 Sl 12 : Sl 16
361 Sl. 18.
399 Rulon Sl. 51
400 Rulon Sl. 52.

Kraków 13.VI.46

Slen. № 217 sygn. S2.16 401
" 226 " Mus. Wawel 119
" 234 " S.2.13
" 235 " Mus. Wawel 4 MDG
242 " S2.15
267 " II W 93
270 " Mus. Wawel 91
271 " E 18
276 " Wit II
277 " sygn. Wit I
291 " 11 MN
293 "
422 " Mus. Wawel 56 22.9

Kraków. 7.6.46

Slemyrie 418 sygn. Mus. Wawel. 124
420 " W4
423 " II W 76
425 " Mus. Wawel 78 8

Kraków 1946

slemyrie 421 -19-VI-46- sygn. W6 - W10
" 419 "
424 " Sl. 15
siatka 7148

razem 27 slemyń.

1.4.48. [signature]

Kraków. 1946

28 maj. slemyrie № 26 sygn. Gr 11.
" " " " 110 " M.W 62 S214.
7. czerwiec. " " 426 " II W88
" " " " 428 " M.W. 121 S2. 22
19 czerwiec " " 452 " MN 88
" " " " 453 " MN 88
" " " " 454 " № 60.
26 lipiec " " 446 " Sl. 19.

razem 8 spisów slemyń.

Lewakowska

Muz., 2018(59): 175-184
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2018
data recenzji – 07.2018
data akceptacji – 07.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.4334

POLSKA CENTRALNA ZBIORNICA MUZEALNA NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 1. GENEZA POWSTANIA

POLISH CENTRAL MUSEUM REPOSITORY FOR GDAŃSK VOIVODESHIP. PART 1. GENESIS

Lidia Małgorzata Kamińska
Niezależny menadżer kultury, Warszawa

Abstract: The article – following previous ones of similar topic published in "Museology" – is the 1st part of a broader elaboration pertaining to relocations of cultural goods after World War II, in particular to functioning of repositories where those goods were assembled. They were established and operated by Polish administration on the territories liberated consecutively by the moving front. This time the repositories in Gdańsk Pomerania region are discussed. First part presents issues related to a geopolitical situation of Gdańsk Voivodeship, especially the city of Gdańsk. Historical background is given to the so-called recovery campaign conducted by Polish administration. The process of getting organised by Polish authorities is also described, as well as the way it affected the achievement of their objectives: organisation of social life, rescue of artworks – despite the shortage of means – by penetrating areas outside the city in search for hidden goods, establishment of repositories, depositories etc. for items of cultural heritage saved from the fire, left behind the moving front and the Red Army, and for those taken out of towns by the German monuments' protection service. Sites of Gdańsk Voivodeship where the monuments were deposited by German administration are listed in the article. Collections of movable goods assembled in those caches survived military actions and – if not plundered by local people or Soviet Army commanders – were being saved and secured in repositories organised by delegates of the Ministry of Culture and Art. The way in which the Polish repositories were established and operating, as well as the fortunes of historic artefacts collected in them will be further described in the following 2nd part of the article.

Keywords: repositories of cultural goods, Polish repositories, German repositories, Gdańsk Voivodeship, Polish administration, Jan Kilarski, Michał Walicki.

Artykuł ten jest kolejnym szkicem podejmującym próbę opisu działalności polskich składnic muzealnych i konserwatorskich powstałych po II wojnie światowej[1]. Dotyczy terenu Gdańska i Pomorza Gdańskiego. Ukazuje

w sposób syntetyczny zdarzenia poprzedzające powstanie składnic w Sopocie i Oliwie, których charakterystyka wraz z przedstawieniem wyników tzw. akcji zwózkowej prowadzonej w województwie gdańskim wymagają odrębnego omówienia.

Akcja ta była – podobnie jak np. na Śląsku i pozostałych terenach kraju w nowych granicach – elementem działań składających się na tzw. akcję rewindykacyjną, którą prowadził ówczesny rząd[2]. Jego przedstawiciele delegowani przez Edwarda Ochaba, ministra administracji publicznej, już dzień po przemieszczeniu się poza Gdańsk linii frontu, 31 marca 1945 r. przybyli do miasta *via* Toruń i Kartuzy w celu organizowania cywilnej „władzy polskiej"[3]. W dniu wyzwolenia Gdańska, 30 marca 1945 r., wydano dekret o utworzeniu województwa gdańskiego[4]. Był to również dzień przyłączenia Gdańska do Polski[5].

W następnych dniach pojawiły się w Gdańsku grupy operacyjne różnych ministerstw[6], wśród nich ekipa Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS), której zadaniem było zabezpieczanie dóbr kultury[7]. *Ludność polska napływa biernie. Większość wabi Gdańsk – port.* (...) *wyróżnia się dodatnio nieliczny wprawdzie napływ ludności poważnych i ideowych, których ciągnie tu idea spolszczenia Gdańska i stworzenia warunków, aby Polska stanęła tu twardą stopą nad Bałtykiem, stworzenia rozumnej, na wysokim poziomie stojącej administracji polskiej, oraz krzewienia polskiej kultury,* pisał prezydent Gdańska[8].

Przedstawiciele organów administracji polskiej zastali w Gdańsku wojskowe komendantury wojenne Armii Czerwonej, od których mieli stopniowo przejmować władzę, zgodnie z Uchwałą Rady Obrony Państwa ZSRR i Uchwałą Rady Ministrów RP z dnia 14 marca 1945 r. o organizacji polskiej na Ziemiach Odzyskanych[9]. Na podstawie wymienionych uchwał władza cywilna w Gdańsku przeszła formalnie w ręce prezydenta Franciszka Kotus-Jankowskiego[10]. Zarząd Miejski ukonstytuował się w końcu kwietnia 1945 roku. Ze względu na skalę zniszczeń Gdańska[11] Urząd Wojewódzki, a także Starostwo Powiatowe, ulokowano w Sopocie[12], główną składnicę zabezpieczanych zabytków również[13]. *Uchwałą Kolegium Zarządu Miejskiego w dniu 29 kwietnia ustanowiono zasadniczy kościec miejskiego statutu organizacyjnego oraz wstępny regulamin dla członków Zarządu Miejskiego. Utworzono dwie agendy główne o charakterze ogólnym – Wydział Prezydialny i Kontrole oraz cztery resorty: gospodarczy, techniczny, społeczny i policyjny. Agendami głównymi kieruje Prezydent Miasta, resortami zaś czterej wiceprezydentów*[14].

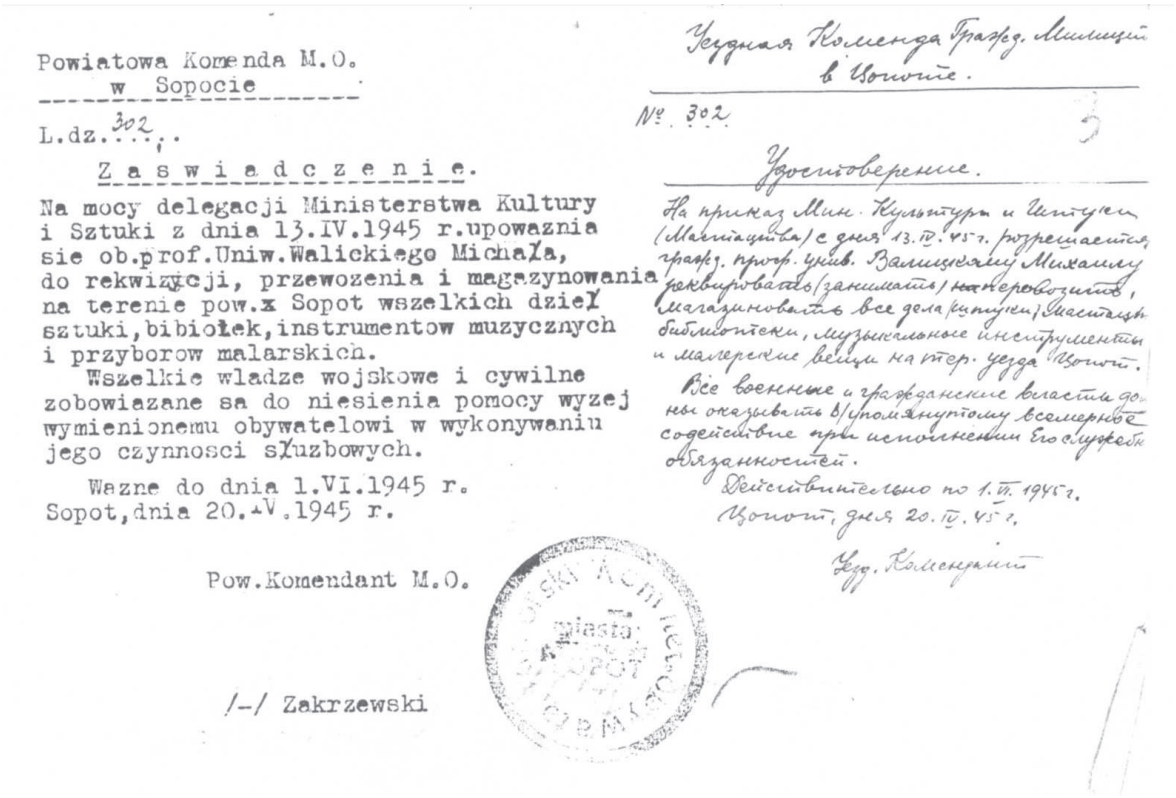
W pierwszych miesiącach po wyzwoleniu w Gdańsku działały 3 ośrodki władzy: sowieckie komendantury wojenne, grupy operacyjne administracji centralnej oraz konstytuujące się władze samorządowe. ***Z radzieckimi władzami wojskowymi*** *zawiązałem stosunek bezzwłocznie po przybyciu do Gdańska. Utrzymuję z niemi najbliższy i stały kontakt w atmosferze przyjaźni, zarówno na terenie urzędowym, jak i politycznym. Przy rozwijaniu jednak działalności urzędowej natrafiam na wielkie trudności, wypływające z postawy władz wojskowych. Z wielkim trudem udało mi się przeprowadzić przejęcie administracji. Powoli władze rosyjskie wycofują się z tego terenu. Natomiast dyspozycja gospodarcza nadal spoczywa w rękach wojska które uważa że wszelkie dobro gospodarcze w Gdańsku jest zdobyczą wojenną. Żywność i wszelkie inne towary, maszyny, narzędzia, meble i urządzenia mieszkań są w dyspozycji wojska, które udziela Zarządowi Miejskiemu zwolnień tylko w nielicznych wypadkach i poza tym w skomplikowanej procedurze. Wielkie ilości tych rzeczy władze wojskowe wywożą z Gdańska a nawet z mieszkań zajmowanych przez Polaków na podstawie zezwoleń Zarządu Miejskiego, zabierają cenniejsze meble i inne przedmioty i urządzenia. Zachodzi konieczność interwencji władz centralnych w kierunku dokładnego oznaczenia, co jest zdobyczą wojenną wojska, w przeciwnym bowiem wypadku zachodzi obawa, że zostaną zabrane nawet urządzenia przedsiębiorstw użyteczności publicznej*[15].

Jedną z pierwszych grup operacyjnych administracji centralnej, która podjęła działalność już 5 kwietnia na terenie Gdańska i okolic, była „krakowska" Grupa Ministerstwa Oświaty. Przewodniczył jej prof. Stanisław Turski. Wraz z nim przyjechali m.in. Kazimierz Kopecki, Franciszek Otto, Marian Pelczar, Jan Kilarski[16]. Zadaniem tej grupy było powołanie Politechniki Gdańskiej, zabezpieczenie mienia bibliotecznego i organizacja akcji zabezpieczającej dzieła sztuki oraz usuwania zniszczeń w dziedzinie kultury i sztuki, którą powierzono prof. Janowi Kilarskiemu[17]. Kilarski objął stanowisko naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego[18], zatem sprawował opiekę również nad Muzeum Miejskim[19], którego personel składał się wówczas wyłącznie z pracowników niemieckiego Stadtmuseum, z jego dyrektorem prof. Willym Drostem[20].

Następną ekipą administracji centralnej, tym razem „warszawską", kierował prof. dr Michał Walicki[21], kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW). Delegowany 13 kwietnia 1945 r. przez ministra kultury i sztuki Władysława Kowalskiego na teren województwa gdańskiego, *dla wykonywania czynności objętych instrukcją piśmienną wydaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki,* pozostawał do dyspozycji Wojewody Gdańskiego[22]. Jego zadaniem było *zapoznanie się z sytuacją zabytków na terenie Pomorza Gdańskiego oraz ewentualnie zajęcie się poszukiwaniem składnic niemieckich*[23]. Do ekipy prof. Michała Walickiego należeli: prof. Jerzy Sienkiewicz, dr Władysław Frąckiewicz, Bogusław Kopydłowski, Józef Kojdecki, dr Ksawery Piwocki. Walicki został *upoważniony do rekwizycji, przewożenia i magazynowania na terenie pow. Sopot wszelkich dzieł sztuki*[24], podobnie jak Kilarski. Tym samym dwa ośrodki władzy centralnej: Ministerstwo Oświaty i Ministerstwo Kultury, plus powstające gdańskie władze samorządowe zleciły swoim wysłannikom realizację pokrywających się zadań, co spowodowało chaos kompetencyjny, rywalizację i wzajemne animozje[25].

Jak relacjonował w swoim sprawozdaniu z dnia 1 maja 1945 r. prezydent miasta Gdańska: *Stawiający pierwsze kroki* ***samorząd w Gdańsku*** *musiał torować sobie drogę w bardzo uciążliwych warunkach. Agendy miejskie, rozpoczynając swą działalność, spotkały się z różnego rodzaju grupami operacyjnymi, które uprawiając działalność identyczną i nie przejawiając tendencji do zlikwidowania się, wytwarzały niepożądaną dwutorowość. I dopiero trzeba było interwencji ob. Wojewody Gdańskiego, aby rozpoczęła się likwidacja tych grup. Ale pomimo już dokonanej likwidacji, materiały, zgromadzone przez niektóre grupy, nie zostały dotychczas przekazane Zarządowi Miejskiemu, skutkiem czego praca jego prowadzona być musi od podstaw*[26].

Niezależnie od wspomnianych kontrowersji, lokalizacja i zabezpieczenia zabytków ruchomych na omawianym terenie



Powiatowa Komenda M.O.
w Sopocie

L.dz. 302

Z a s w i a d c z e n i e.

Na mocy delegacji Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 13.IV.1945 r.upowaznia sie ob.prof.Uniw.Walickiego Michała, do rekwizycji, przewozenia i magazynowania na terenie pow.x Sopot wszelkich dzieł sztuki,bibiołek,instrumentow muzycznych i przyborow malarskich.

Wszelkie wladze wojskowe i cywilne zobowiazane sa do niesienia pomocy wyzej wymienionemu obywatelowi w wykonywaniu jego czynnosci służbowych.

Wazne do dnia 1.VI.1945 r.
Sopot,dnia 20.IV.1945 r.

Pow.Komendant M.O.

/-/ Zakrzewski

Уездная Комендатура Гражд. Милиции в Сопоте.

№ 302

Удостоверение.

На приказ Мин. Культуры и Искусств (Министерства) с дня 13.IV.45 г. разрешается гражд. проф. унив. Валицкому Михаилу реквизировать (занимать) и перевозить, магазинировать все дела (ценности) Сопотских библиотеки, музыкальные инструменты и малярские вещи на тер. уезда Сопот.

Все военные и гражданские власти должны оказывать вышеупомянутому всемерное содействие при исполнении его служебных обязанностей.

Действительно по 1.VI.1945 г.
Сопот, дня 20.IV.45 г.

Уезд. Комендант

1. Zaświadczenie Komendy MO w Sopocie dla prof. Michała Walickiego

1. Certificate issued by the Citizens' Militia headquarters in Sopot for Professor Michał Walicki

przez polskich specjalistów natrafiały na najpoważniejszą trudność w postaci konkurencyjnej działalności sowieckiej ekipy Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR dowodzonej przez Leonija Denisowa[27]. Poszukiwała ona – w tym samym czasie i miejscach co ekipy polskie – dóbr kultury ukrytych przez niemiecką służbę ochrony zabytków, ewakuowanych z terenów Gdańska i okolic.

Z uwagi na przemieszczający się front wschodni, Urząd Konserwatora Krajowego (Gau-Konservator)[28] na Gdańsk i Prusy Zachodnie prof. Ericha Volmara[29], już od 1942 r.[30] zarządził przygotowania planów ewakuacji ruchomych dóbr kultury, wespół z rozpoczęciem akcji pomiarów i dokumentacji gdańskich zabytków. Przedsięwzięciem kierował architekt Jakub Dreuer we współpracy z dyrektorem W. Drostem. Kolekcja Muzeum Miejskiego oraz zbiory i cenne elementy wyposażenia Ratusza Gdańskiego, Dworu Artusa, a także kościołów gdańskich zostały umieszczone w składach i lapidariach na terenie Pomorza Gdańskiego. Volmar i Drost, po zdobyciu Gdańska przez Armię Czerwoną, zdecydowali się zostać w Gdańsku i współpracować z władzami polskimi. Mieli przekazać dokumentację dotyczącą miejsc ukrycia zabytków ruchomych wywiezionych z miasta[31]. Profesor Willy Drost z architektem Erichem Volmarem i dr Mariettą Gölich udzielali konsultacji również grupie Leonija Denisowa[32].

W cytowanym wcześniej sprawozdaniu prezydent miasta, Kotus-Jankowski odniósł się także wprost do kwestii ***zabezpieczenia mienia poniemieckiego***: *Na terenie miasta Gdańska akcje opieki nad mieniem poniemieckim podjął Zarząd Miejski samorzutnie, a to z tego powodu, że ani Izba Skarbowa, ani Urząd Tymczasowego Zarządu Państwowego*[33] *do chwili obecnej nie rozpoczął swej działalności w tym zakresie. Zarząd Miejski podjął te czynności, zabezpieczając mienie poniemieckie, wyłącznie z tego powodu, że mienie to, jako własność Państwa uległoby zniszczeniu względnie grabieży*[34]*. W pracy tej jednak natrafia się na cały szereg trudności. Pierwsza z nich to zależność całego szeregu decyzji gospodarczych od rosyjskich władz wojskowych, które zastrzegły sobie drobnostkowe decyzje w tej dziedzinie. Nie tylko sprawa zabezpieczenia instytucji użyteczności publicznej i przemysłu, ale nawet kwaterunku, aprowizacji i transportu spoczywają w rękach władz rosyjskich, które nie zawsze wykazują dla interesów Skarbu Państwa i Miasta zrozumienie. Niedostateczność egzekutywy Milicji Obywatelskiej uniemożliwia również poważniejsze zabezpieczenia opuszczonego i porzuconego mienia. Władze rosyjskie wychodzą z założenia, że całe właściwie wyposażenie Gdańska należy do zdobyczy wojennych, podciągając pod to nie tylko urządzenia przemysłowe i maszyny ale również osobiste mieszkania mieszkańców, aż do mebli, pościeli i t.p. włącznie*[35]. W podsumowaniu postulował: *A/ spowodowanie nacisku Rządu na Rosyjskie Władze Wojskowe w Gdańsku w kierunku przekazania zarządowi Miejskiemu wszystkich agend i kompetencji związanych z administracją i gospodarka miasta* (...).

O miejscach ukrycia zabytków rozlokowanych wokół Gdańska przez niemieckich fachowców mówią m.in. 3 sprawozdania z działań operacyjnych prowadzonych przez administrację polską: *Rejestr zabezpieczonych zabytków kultury*

i sztuki na terenie powiatu kartuskiego[36], *Sprawozdanie z inspekcji terenu powiatu gdańskiego*[37], *Sprawozdanie nr 2 z akcji zabezpieczania zabytków w województwie gdańskim sporządzone dla Ministerstwa Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z 6 września 1945 r.* opracowane przez Michała Walickiego[38]. Ostatnie, oparte na treści wymienionych wyżej lokalnych sprawozdań, zawiera wiele informacji o lokalizacji i zawartości schowków. Walicki wymienia 65 składnic, których listę *sporządził na podstawie zebranych informacji drogą poufną i poprzez osobiste wyprawy do poszczególnych miejscowości, w których zabytki znajdowały się w większości, w stanie znacznego zdewastowania.* Wypraw takich w lipcu i sierpniu 1945 r. było co najmniej 14[39]. Grupa Denisowa przeszukała w tym samym czasie 21 miejscowości[40].

Poniżej prezentowana jest lista składnic – skrytek niemieckich znajdujących się na terenie Pomorza Gdańskiego – sporządzona przez prof. M. Walickiego, wraz z ogólną informacją na temat zastanej ich zawartości[41].

Bahrendorf (Niedźwiedź, pow. Wąbrzeźno) – dwór do 1939 r. należący do Wacława Mieczkowskiego: porcelana, meble, broń.

Barlomin (Barłomino, pow. Wejherowo): zbiory z Muzeum Miejskiego w Gdańsku i Katedry w Oliwie.

Birkau k. Rückenau i Neukirch-Hőhe (Brzezina k. Rychnowa i Podgrodzia) – leśniczówka: meble z Muzeum im. Carla Pudora w Elblągu.

Borcz (pow. Kartuzy) – spichrz zbożowy: herbarium z Muzeum Miejskiego w Gdańsku.

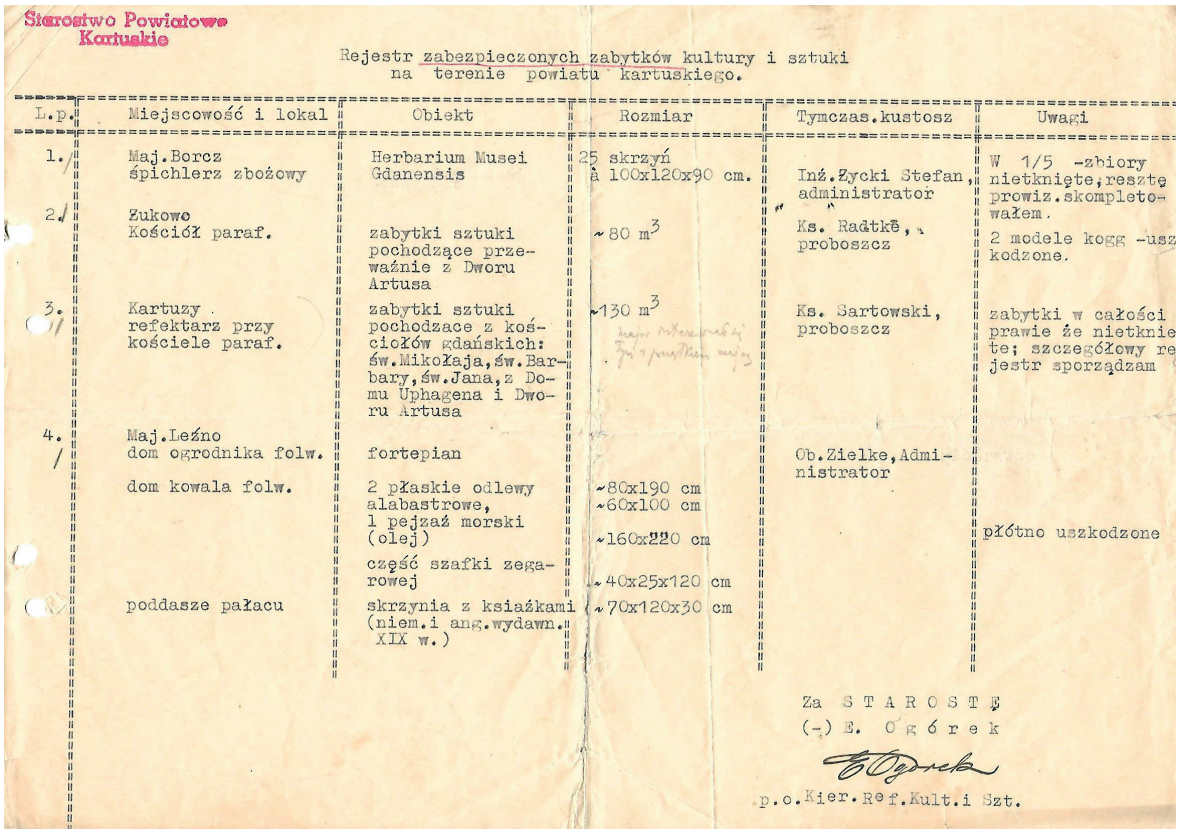
Brodnica (pow. Wąbrzeźno) – ratusz: zbiory z Bahrendorf.

Cadinen (Kadyny pow. Elbląg) – oranżeria b. cesarskiej posiadłości, kościół Ewangelicki: wielki ołtarz, pulpit z małych organów i epitafium z kościoła NPM w Gdańsku; inne przedmioty z Muzeum im. Carla Pudora w Elblągu; wielki ołtarz oprócz figury Madonny z kościoła św. Bartłomieja w Gdańsku.

Elbląg – składy mieściły się w skarbcu Kasy Oszczędności: zbiory prehistoryczne ze szlachetnych metali pochodzące z Muzeum w Grudziądzu oraz ze skarbca Banku Miejskiego, w którym przechowywano obiekty z Muzeum im. Carla Pudora w Elblągu.

Fürstenweder (Żuławki, pow. Nowy Dwór Gdański) – kościół ewangelicki: część chrzcielnicy z kościoła NMP w Gdańsku; chrzcielnica z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku; część organów z kościoła św. Barbary w Gdańsku.

Gdańsk[42] – piwnice Muzeum Przedhistorycznego: były tutaj archiwalia z Muzeum im. Carla Pudora w Elblągu; piwnice ratuszowe i piwnice przy ul. św. Ducha 3/4: znaczna część zbioru Lessera Giełdzińskiego z Gdańskiej Sieni przy Dworze Artusa, kilka dobrych okazów starego gdańskiego meblarstwa, ozdobne wyroby kowalskie, zbiór kafli, zbiór fajansów oraz inne drobne przedmioty zgromadzone w kilkunastu skrzyniach; wiele mebli i pamiątek po Stanisławie Leszczyńskim.



Starostwo Powiatowe
Kartuskie

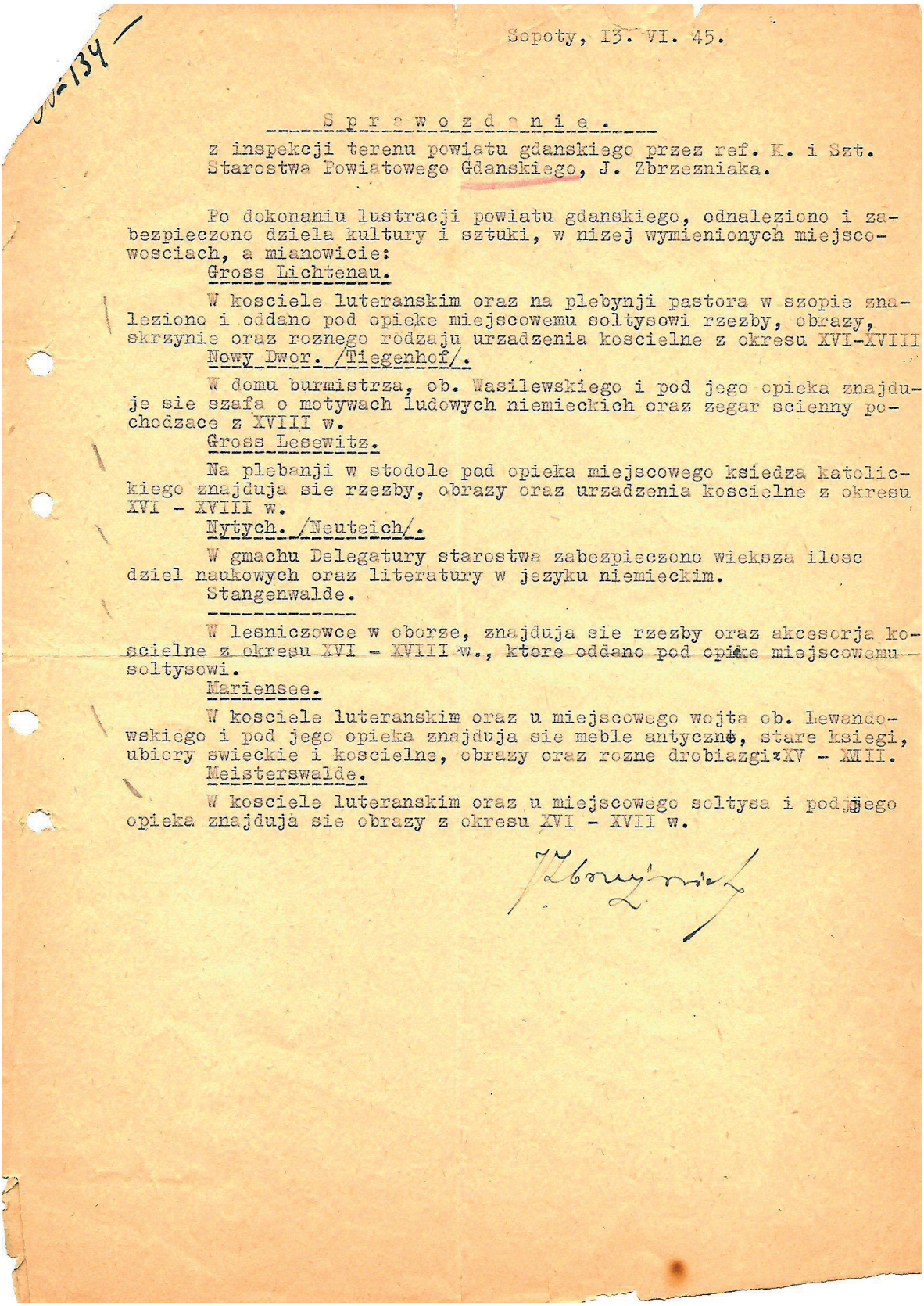
Rejestr zabezpieczonych zabytków kultury i sztuki
na terenie powiatu kartuskiego.

L.p.	Miejscowość i lokal	Obiekt	Rozmiar	Tymczas.kustosz	Uwagi
1.	Maj.Borcz śpichlerz zbożowy	Herbarium Musei Gdanensis	25 skrzyń à 100x120x90 cm.	Inż.Zycki Stefan, administrator	W 1/5 -zbiory nietknięte;resztę prowiz.skompletowałem.
2.	Żukowo Kościół paraf.	zabytki sztuki pochodzące przeważnie z Dworu Artusa	~80 m^3	Ks. Radtke, proboszcz	2 modele kogg -uszkodzone.
3.	Kartuzy refektarz przy kościele paraf.	zabytki sztuki pochodzace z kościołów gdańskich: św.Mikołaja,św.Barbary,św.Jana,z Domu Uphagena i Dworu Artusa	~130 m^3	Ks. Sartowski, proboszcz	zabytki w całości prawie że nietknięte; szczegółowy rejestr sporządzam
4.	Maj.Leźno dom ogrodnika folw.	fortepian		Ob.Zielke,Administrator	
	dom kowala folw.	2 płaskie odlewy alabastrowe,	~80x190 cm ~60x100 cm		
		1 pejzaż morski (olej)	~160x220 cm		płótno uszkodzone
		część szafki zegarowej	~40x25x120 cm		
	poddasze pałacu	skrzynia z książkami (niem.i ang.wydawn. XIX w.)	~70x120x30 cm		

Za STAROSTĘ
(-) E. Ogórek
p.o.Kier.Ref.Kult.i Szt.

2. Rejestr zabezpieczonych zabytków kultury i sztuki na terenie powiatu kartuskiego

2. Register of secured cultural goods and artworks in the territory of Kartuzy County



Sopoty, 13. VI. 45.

S p r a w o z d a n i e .

z inspekcji terenu powiatu gdanskiego przez ref. K. i Szt. Starostwa Powiatowego Gdanskiego, J. Zbrzezniaka.

Po dokonaniu lustracji powiatu gdanskiego, odnaleziono i zabezpieczono dziela kultury i sztuki, w nizej wymienionych miejscowosciach, a mianowicie:

Gross Lichtenau.

W kosciele luteranskim oraz na plebynji pastora w szopie znaleziono i oddano pod opieke miejscowemu soltysowi rzezby, obrazy, skrzynie oraz roznego rodzaju urzadzenia koscielne z okresu XVI-XVIII

Nowy Dwor. /Tiegenhof/.

W domu burmistrza, ob. Wasilewskiego i pod jego opieka znajduje sie szafa o motywach ludowych niemieckich oraz zegar scienny pochodzace z XVIII w.

Gross Lesewitz.

Na plebanji w stodole pod opieka miejscowego ksiedza katolickiego znajduja sie rzezby, obrazy oraz urzadzenia koscielne z okresu XVI - XVIII w.

Nytych. /Neuteich/.

W gmachu Delegatury starostwa zabezpieczono wieksza ilosc dziel naukowych oraz literatury w jezyku niemieckim.

Stangenwalde.

W lesniczowce w oborze, znajduja sie rzezby oraz akcesorja koscielne z okresu XVI - XVIII w., ktore oddano pod opieke miejscowemu soltysowi.

Mariensee.

W kosciele luteranskim oraz u miejscowego wojta ob. Lewandowskiego i pod jego opieka znajduja sie meble antyczne, stare ksiegi, ubiory swieckie i koscielne, obrazy oraz rozne drobiazgi XV - XVII.

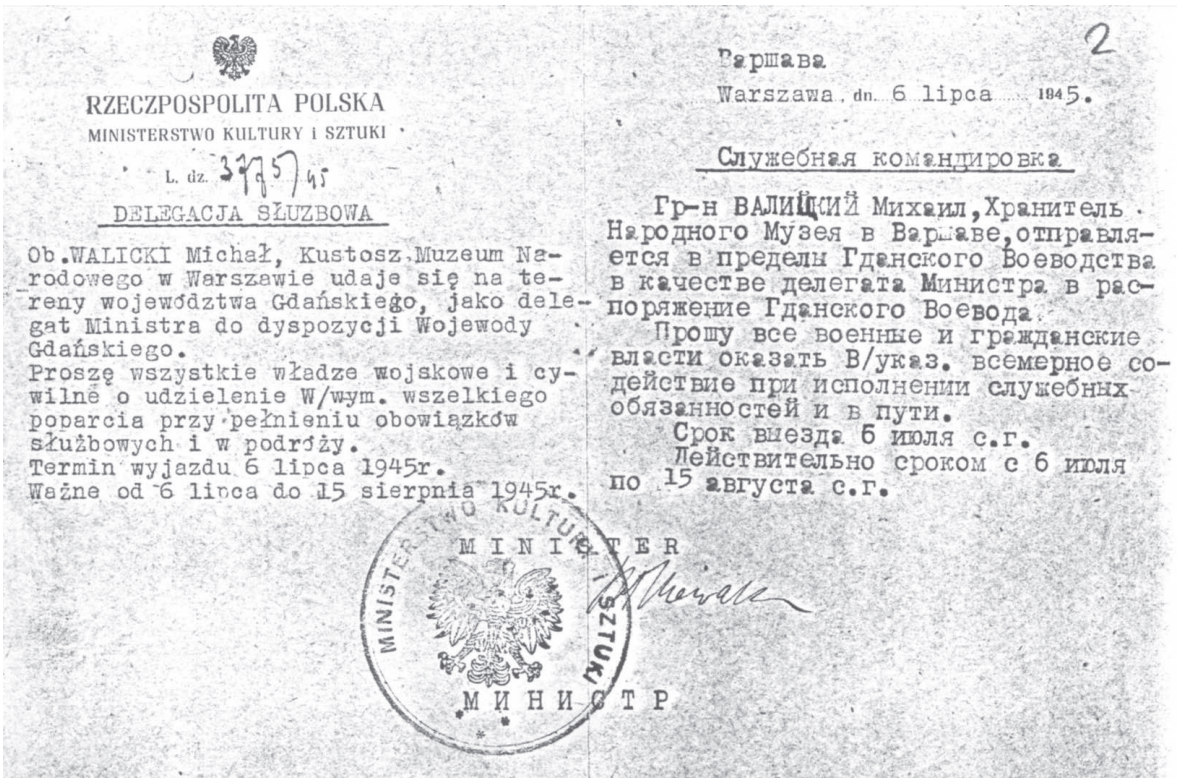
Meisterswalde.

W kosciele luteranskim oraz u miejscowego soltysa i pod jego opieka znajdują sie obrazy z okresu XVI - XVII w.

Zbrzezniak

3. Sprawozdanie z inspekcji terenu powiatu gdańskiego

3. Report of the field inspection of the Gdańsk County



RZECZPOSPOLITA POLSKA
MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
L. dz. 3775/45
DELEGACJA SŁUŻBOWA

Ob. WALICKI Michał, Kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie udaje się na tereny województwa Gdańskiego, jako delegat Ministra do dyspozycji Wojewody Gdańskiego.
Proszę wszystkie władze wojskowe i cywilne o udzielenie W/wym. wszelkiego poparcia przy pełnieniu obowiązków służbowych i w podróży.
Termin wyjazdu 6 lipca 1945r.
Ważne od 6 lipca do 15 sierpnia 1945r.

MINISTER

МИНИСТР

Варшава
Warszawa, dn. 6 lipca 1945.

2

Служебная командировка

Гр-н ВАЛИЦКИЙ Михаил, Хранитель Народного Музея в Варшаве, отправляется в пределы Гданского Воеводства в качестве делегата Министра в распоряжение Гданского Воеводы.
Прошу все военные и гражданские власти оказать В/указ. всемерное содействие при исполнении служебных обязанностей и в пути.
Срок выезда 6 июля с.г.
Действительно сроком с 6 июля по 15 августа с.г.

4. Delegacja służbowa dla prof. Michała Walickiego

4. The official delegation note for Professor Michał Walicki

(Fot. 1, 4 – APAN; 2, 3 – Akta archiwalne Działu Inwentarzy MNW)

Gottswalde (Koszwały pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki: drobne obiekty z Muzeum Miejskiego w Gdańsku.

Gross-Lessewitz (Lasowice Wielkie, pow. Malbork) – stodoła na plebanii katolickiego kościoła: pulpity organowe, stalle, rzeźby, obrazy, urządzenia kościelne XVI–XVII w. pochodzące z kościoła św. Trójcy w Gdańsku.

Gross-Lichtenau (Lichnowy, pow. Malbork) – stajnia przy katolickiej farze, kościół luterański i na plebanii pastora w szopie znajdowały się obiekty z Gdańska: dzieła sztuki snycerskiej i meble, obrazy, skrzynie, rzeźby i urządzenia kościelne XVI–XVIII w.

Gross-Paglau (Pawłowo, pow. Gdańsk): szafy, dywany, skrzynie z bursztynem z Muzeum Miejskiego w Gdańsku.

Gross-Trampken (Trąbki Wielkie, pow. Gdańsk) – kościół katolicki: pietà z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku.

Gross-Zűnder (Cedry Wielkie, pow. Gdańsk) – wieża ewangelickiego kościoła: skrzynie z rzemiosłem artystycznym, głownie z mosiądzu z terenu Gdańska.

Grudziądz – skarbiec Kasy Oszczędności, piwnice ratusza, kasa pancerna: zbiory przedhistoryczne ze szlachetnych metali.

Herrengrebin (Grabiny-Zameczek, pow. Gdańsk) – skrzynie z fajansem i porcelaną z Muzeum Miejskiego w Gdańsku.

Hoppendorf (Hopowo, pow. Kartuzy) – kościół ewangelicki: część ołtarza Ferberów, Madonna w kamieniu, krucyfiks – obiekty pochodzące z kościoła NMP w Gdańsku i kościoła św. Katarzyny w Gdańsku.

Kahlbude (Kolbudy, pow. Gdańsk): Neptun z Długiego Targu w Gdańsku oraz brązy i kilka dekoracyjnych rzeźb w kamieniu.

Kartuzy[43] – refektorium przy kościele parafialnym i kościół ewangelicki: część wyposażenia gdańskich kościołów – ołtarze, tablica 10 przykazań, *Salvator Mundi* Mistrza Pawła, część zbiorów Muzeum Domu Uphagena i Dworu Artusa oraz kościołów św. Mikołaja w Gdańsku i św. Jana w Gdańsku a także Domu Uphagena i Dworu Artusa w Gdańsku.

Kladau (Kłodawa, pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki: część ołtarza Ferberów z kościoła NMP w Gdańsku.

Kościerzyna – kościół ewangelicki: ołtarz św. Reinholda oraz skrzynia z drobnymi przedmiotami z kościoła NMP w Gdańsku.

Leźno (pow. Kartuzy) – dom ogrodnika folwarcznego: fortepian, dwie płaskorzeźby alabastrowe i 1 obraz (pejzaż morski) część szafki zegarowej, skrzynia z książkami, niemieckimi i angielskimi z XIX w.

Lublewo (pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki: (zawieszony na ścianie) mały rzeźbiony i malowany ołtarz z Męką Pańską z kościoła NMP w Gdańsku.

Malbork – piwnice zamkowe: skarbiec Kasy Miejskiej, przedhistoryczne brązy, przedmioty ze szlachetnych metali.

Mariensee (Przywidz, pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki, na emporach i u miejscowego wójta: ołtarz św. Doroty, ołtarz św. Jadwigi, wiele skrzyń ze szkłem, fajansami, meble, obrazy, różne drobiazgi z XV–XVIII w. pochodzące z kościoła NMP w Gdańsku i Muzeum Miejskiego.

Meisterwalde (Mierzeszyn, pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki: m.in. Ołtarz Jerozolimski, 5 obrazów, w tym *Grosz czynszowy* Antona Möllera oraz inne obiekty z Muzeum Miejskiego w Gdańsku i z ratusza.

Nowy Dwór Gdański – dom burmistrza: meble ze zbiorów gdańskich.

Oliwa – składy mieściły się w piwnicach probostwa w budynku poklasztornym, bibliotece pocysterskiej i mieszkaniu byłego dyrektora muzeum oliwskiego dr. Kaysera, przy ul. Johanstrasse 4. Jak pisał Walicki: *główny gmach Oliwskiego Muzeum tzw. pałac Opacki spłonął wraz z całą zawartością. Z bogatego inwentarza Muzeum ocalało jedynie to, co stanowiło treść muzeum otwartego, a więc przeniesiono tu z Żuław młyn wiatrakowy, kierat, 2 wczesnohistoryczne łodzie i parę obiektów z zakresu urządzeń m. Gdańska, jak pierwszy wóz tramwajowy itp. Pastwą pożaru padła też biblioteka diecezjalna, a raczej pocysterska pomieszczona w historycznej komnacie, w której podpisano Pokój Oliwski, wnętrze jej wraz ze stołem, na którym traktat podpisywano, są nienaruszone. W całości też zachowała się prywatna biblioteka dyr. Muzeum Oliwskiego, dr Kaysera. Mieszkanie to użyte jest obecnie na kwaterę wyższego oficera sowieckiego, który daje pełną rękojmię, iż księgozbiór ten do czasu zabrania go na użytek biblioteki naukowej będzie w zupełnym poszanowaniu.*

Russotschin (Russocin, pow. Gdańsk)[44]: szafy i wyroby snycerskie.

Rzucewo (pow. Puck) – dwór: skrzynie z obrazami i rzeźbami z katedry w Pelplinie i z Malborka.

Sopot[45] – dom dr. Ernsta Volkmana, radcy ministerialnego: zbiór rycin Chodowieckiego oraz składnica przy ul. Westerplatte 20, do której zwożone były przedmioty m.in. z Malborka, Przywidza i Hopowa.

Stüblau (Stemblewo, pow. Gdańsk) – kościół ewangelicki: skrzynie, żyrandole, epitafium Kramera z kolekcji gdańskich.

Żukowo (pow. Kartuzy) – kościół katolicki górny: część inwentarza Domu Uphagenów w Gdańsku – dekoracyjne fragmenty, meble, częściowy inwentarz gdańskich kościołów.

***

Jak podano na wstępie artykułu, opis przebiegu akcji zwożenia zabytków ruchomych z terenów Gdańska i Pomorza Gdańskiego z wymienionych powyżej niemieckich schowków – odkrytych przez polskie ekipy poszukiwawcze – do utworzonych w Sopocie i Oliwie składnic, określanych od 1946 r. łącznie mianem Polskiej Centralnej Zbiornicy Muzealnej Ministerstwa Kultury i Sztuki na Województwo Gdańskie[46] oraz charakterystyka ich funkcjonowania wymagają odrębnego opracowania, które jest przewidziane w „Muzealnictwie" nr 60 w 2019 roku.

Streszczenie: Artykuł – kolejny o tej tematyce publikowany w „Muzealnictwie" – stanowi 1. część większego opracowania dotyczącego przemieszczeń dóbr kultury po II wojnie światowej, w szczególności funkcjonowania składnic, w których gromadzono te dobra, zakładanych i prowadzonych przez administrację polską za przesuwającym się frontem. Tym razem podjęte zostały zagadnienia związane ze składnicami na Pomorzu Gdańskim. Część 1. omawia sprawy związane z sytuacją geopolityczną województwa gdańskiego, w tym szczególnie miasta Gdańska. Przedstawia uwarunkowania historyczne, w których administracja polska prowadziła tzw. akcję rewindykacyjną. Zwraca uwagę na kształtowanie się władz polskich i wpływ sposobu ich pracy na realizację stawianych celów: organizowanie życia społecznego, ratowanie, pomimo niewystarczających środków, dzieł sztuki poprzez penetrację terenów pozamiejskich w poszukiwaniu ukrytych dóbr, zakładanie zbiornic, składnic i lapidariów dla dóbr kultury uratowanych spod zgliszczy, pozostałych po przejściu frontu i działalności Armii Czerwonej oraz dla wywiezionych z miast przez niemiecką służbę ochrony zabytków. W artykule wymieniono miejsca ulokowania przez administrację niemiecką zabytków na terenie województwa gdańskiego. W nich zbiory zabytków ruchomych przetrwały działania wojenne i – te nie rozgrabione przez okoliczną ludność oraz radzieckie komendantury, odnajdywane, ratowane – były zwożone do składnic zorganizowanych przez delegatów Ministerstwa Kultury i Sztuki. O organizowaniu i funkcjonowaniu składnic polskich oraz losach zabytków w nich zgromadzonych mówić będzie 2. część artykułu.

Słowa kluczowe: składnice dóbr kultury, składnice polskie, składnice niemieckie, województwo gdańskie, administracja polska, Jan Kilarski, Michał Walicki.

Przypisy

[1] Por.: L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania,* w: „Muzealnictwo" 2016, nr 57, s. 74-80; L.M. Kamińska, *Wawelska i Warszawska największe powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania,* w: „Muzealnictwo" 2017, nr 58, s. 249-256.

[2] Treść tej części artykułu jest oparta na opracowaniu przygotowanym na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: L.M. Karecka (obecnie Kamińska), R. Olkowski, *Akcja rewindykacyjna dóbr kultury po II wojnie światowej*, Warszawa 2015, tekst niepublikowany.

[3] Była to „grupa warszawska" kierowana przez inż. Stanisława Zrałka i Bohdana Podhorskiego-Piotrowskiego. Kilka dni później na czele 16-osobowej grupy „samorządowej" przyjechał do Gdańska Franciszek Kotus-Jankowski, mianowany przez Edwarda Ochaba prezydentem miasta, oraz Mieczysław Okęcki, pierwszy wojewoda pomorski.

[4] Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej (Dz.U.R.P.) z 1945 r. nr 11. poz. 57. art. 2.: *w skład województwa gdańskiego wchodzi w całości terytorium b. Wolnego Miasta Gdańska oraz powiaty gdyńsko-grodzki, kartuski, morski, starogardzki, kościerski, tczewski, które to powiaty wyłącza się jednocześnie z województwa pomorskiego.*

[5] Po zakończeniu I wojny światowej podpisano traktat pokojowy z Niemcami wskazujący obszary, które z dotychczasowego terytorium przekazać miały

Niemcy swoim sąsiadom, m.in. Polsce. Decyzję o nieprzyznaniu Polsce całego Pomorza Gdańskiego, a jedynie skrawka z dostępem do morza, z wyłączeniem Gdańska i okolic, podjęto wskutek działań premiera Wielkiej Brytanii Davida Lloyda George'a popieranego przez prezydenta USA Woodrowa Wilsona. Ostatecznie z terytorium Niemiec wyłączono miasto Gdańsk wraz z okręgiem liczącym 1968 km^2 powierzchni, zamieszkałym przez około 333 000 mieszkańców. Terytorium to otrzymało status Wolnego Miasta pozostającego pod kontrolą Ligi Narodów. Gdańsk włączono do polskiego obszaru celnego. Polska otrzymała prawo reprezentowania Gdańska na zewnątrz. Władzę Wolnego Miasta stanowił pochodzący z wyborów senat, który 23 sierpnia 1939 r. podjął uchwałę, na mocy której terytorium Wolnego Miasta Gdańska wraz z ludnością stało się częścią Rzeszy Niemieckiej. Obowiązująca konstytucja została zniesiona, władza ustawodawcza i wykonawcza przeszła w ręce Gauleitera NSDAP Alberta Forstera, później namiestnika nowej prowincji Gdańsk-Prusy Zachodnie (Danzig-Westpreussen). W chwili wybuchu II wojny światowej postanowienia o wcieleniu Wolnego Miasta do Rzeszy stały się faktem. Tym samym Wolne Miasto Gdańsk przestało istnieć wbrew regulacjom wydanym przez jego założycieli. W związku z tym w 1945 r. zobowiązania Polski wobec nieistniejącego Wolnego Miasta Gdańska oraz Niemiec – wynikające z art. 100.-108. Traktatu Wersalskiego – wygasły. Mówi o tym art. 3. Dekretu o utworzeniu województwa gdańskiego: *na obszarach b. Wolnego Miasta Gdańska z dniem wejścia w życie niniejszego dekretu tracą moc wszystkie przepisy dotychczas obowiązującego ustawodawstwa jako sprzeczne z ustrojem Demokratycznego Państwa Polskiego. Równocześnie na obszar ten rozciąga się ustawodawstwo obowiązujące na pozostałej części województwa gdańskiego*; por.: S. Mikos, *Wolne Miasto Gdańsk a Liga Narodów*, Gdańsk 1979; *idem*, *Działalność Komisariatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku 1920-1939*, Warszawa 1971; M. Podlaszewski, *Ustrój polityczny Wolnego Miasta Gdańska w latach 1920-1933*, Gdynia 1966; *Sprawy polskie na konferencji pokojowej w Paryżu 1919 r.: dokumenty i materiały*, R. Bierzanek i J. Kukułka (red.), Warszawa 1967-1968, A. Ajnenkiel, *Od rządów ludowych do przewrotu majowego. Zarys dziejów politycznych Polski 1918-1926*, Warszawa 1978, s. 140.

[6] Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego wraz z organizatorami Milicji Obywatelskiej, Ministerstwa Oświaty, Biura Planowania i Odbudowy, Państwowego Urzędu Repatriacyjnego, Zdrowia, kurator z Białegostoku w celu organizowania szkolnictwa, Morska Grupa Operacyjna mająca przejąć i zabezpieczyć obiekty przemysłowe i portowe.

[7] Archiwum Polskiej Akademii Nauk (APAN), materiały Michała Walickiego, sygn. III-178/73.

[8] Archiwum Państwowe w Gdańsku Zespół Urząd Wojewódzki Gdański (AP-G UWG), sygn. 1164/20, s. 10; Sprawozdanie Zarządu Miejskiego w Gdańsku za okres do dnia 1 maja 1945 r., podpisane przez Franciszka Kotus-Jankowskiego, Prezydenta Gdańska – pisownia oryginalna. Opracowania sprawozdania dokonał R. Wapiński, *Powstanie władzy ludowej w Gdańsku w świetle sprawozdania prezydenta Miasta Gdańska z 30.07.1945 r.*, „Rocznik Gdański" 1962, T. XXI, s. 225-236.

[9] M. Stryczyński, *Gdańsk w latach 1945-1948. Odbudowa organizmu miejskiego*, E. Cieślak (red.), w: „Studia i materiały do dziejów Gdańska" 1981, T. IX, s. 51.

[10] Szerzej: M. Andrzejewski, F. Kotus-Jankowski, *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego* (SBPN), Z. Nowak (red.), T. II, Gdańsk 1998, s. 478-479.

[11] W wyniku walk Śródmieście Gdańska zostało zrujnowane w 90%. Po wkroczeniu „zwycięskiej Armii Czerwonej" rozpoczęła się masowa dewastacja miasta, wskutek celowych podpaleń przez żołnierzy radzieckich, por. *Wojna wyzwoleńcza Narodu Polskiego w latach 1939-1945*, T. Rawski, Z. Stąpor, J. Zamojski (oprac.), Warszawa 1966, s. 699-700; J. Buszko, *Historia Polski*, Warszawa 1985, s. 401; M. Stryczyński, *Gdańsk w latach…*, s. 11; *Sprawozdanie Kardynała Augusta Hlonda, Prymasa Polski dla watykańskiego Sekretariatu Stanu w sprawie administracji kościelnej na Ziemiach Odzyskanych z 24.10.1946 r.*, za: S. Bogdanowicz, *Kościół gdański pod rządami komunizmu 1945-1964*, Gdańsk 2000, s. 24-25; Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (AMNW), Mikrofilmy z Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zespół: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych (AAN MKiS BRiO), mikrofilm nr B: Wykaz strat i zniszczeń poniesionych przez Muzeum Miejskie w Gdańsku – Odpowiedź na Kwestionariusz strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki; także A. Przywuska, *50 lat Archiwum Państwowego w Gdańsku*, „Archeion" 1997, t. 97; AP-G UWG, sygn. 1164/42, s. 13; AP-G, sygn. 1164/1229, s. 59; B. Okoniewska, *Refleksje na rokiem 1945*, w: *Gdańsk 1945. Zbiór studiów* , M. Mroczek (red.), Gdańsk 1996, s. 15.

[12] W dawnym gmachu Ratusza, AP-G UWG, sygn. 1164/2023, s. 3.

[13] W przestronnej willi mieszczącej się przy ul. Abrahama Antoniego 24, współczesny widok, https://sopot.fotopolska.eu/Abrahama_24_Sopot, [dostęp: 22.07.2018].

[14] AP-G UWG, sygn. 1164/20, s. 12, wiceprezydentami Gdańska byli wówczas Franciszek Chudoba i Wacław Szwarcenberg-Czerny.

[15] AP-G UWG, sygn. 1164/20, s. 11.

[16] E. i M. Kilarscy, *Czego już nie ma we wnętrzach zabytkowych budowli Gdańska*, w: *Gdańsk 1945. Zbiór studiów …*, s. 33; Katalog wystawy przygotowanej przez T. Guć-Jednaszewską, *Europejskie dziedzictwo rozproszone Gdańsk 1992-1993*, Gdańsk 1993, s. 10; w literaturze pojawiają się informacje, że Kilarski był delegatem MKiS, por. M. Walicka, *Próba wspomnień Gdańsk 1945-1946*, Gdańsk 1968, s. 159.

[17] Jan Kilarski (ur. 21.02.1882 Komarno pow. Rudki – zm. 7.01.1951 Gdańsk), pseudonim Wanda Ludwig, matka Agata z d. Pisaniak, ojciec Michał Kilarski, żona Wanda Ludwig, 2 dzieci; historyk sztuki, muzealnik, inżynier architekt, pedagog, popularyzator zabytków, działacz i pisarz krajoznawczy, organizator Muzeum Gdańska, zasłużony w ratowaniu dóbr kultury po II wojnie światowej. Odznaczony pośmiertnie Złotą Odznaką Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego (1960). Studia wyższe w zakresie matematyki i fizyki (1904-1908) na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W marcu 1931 r. został profesorem. Zwolniony na skutek represji ze strony ówczesnego ministra J. Jędrzejewicza. W latach 1932-1939 wykładał w Wyższej Szkole Handlowej (późniejsza Akademia Handlowa) w Poznaniu. Prowadził ćwiczenia z zakresu metodyki fizyki na Uniwersytecie w Poznaniu. Był egzaminatorem z dydaktyki fizyki w Państwowej Komisji Egzaminacyjnej dla Nauczycieli Szkół Średnich w Poznaniu. Odbył w latach 1933 i 1934 podróże naukowe po Niemczech (Berlin, Jena, Drezno, Kilonia, Hamburg). Celem podróży było poznanie nowych metod nauczania fizyki. W 1938 r. ukazał się jego zwięzły *Przewodnik po Wielkopolsce*. Związawszy się od roku 1934 z poznańską firmą nakładową Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, objął redakcję serii monografii krajoznawczo-historycznych *Cuda Polski*, stawiając tę publikację na wysokim poziomie edytorskim, szczególnie w zakresie materiału ilustracyjnego. Sam opracował w tej serii *Gdańsk* (1937), wydany również w tłumaczeniu angielskim B.W.A. Masseya. Książka ta wywołała żywy oddźwięk za granicą, atakowana w publicystyce niemieckiej. Na kilka dni przed wybuchem II wojny światowej objął stanowisko dyrektora filii Wydawnictwa Św. Wojciecha. Z chwilą wyzwolenia Krakowa zgłosił się do pracy na Ziemiach Odzyskanych. Wyjechał z pierwszą grupą operacyjną Ministerstwa Oświaty do Gdańska. Jego niesporną zasługą jest ocalenie od zniszczenia i zabezpieczenie tysięcy różnego rodzaju obiektów zabytkowych. Legenda mówi, że z narażeniem życia ratował dzieła plastyki i rzemiosła artystycznego przed miłośnikami sztuki. *Nieraz spotykałem go, jak krążył wśród gruzów w poszukiwaniu skarbów sztuki. Wypełniał nimi wnętrze Wieży Więziennej, w której czuwał jego zaufany pracownik,* W. Sypniewski, istny Argus w strzeżeniu dóbr kultury narodowej. Jako członek Gdańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (PTK) prowadził szkolenia przewodników, organizował wycieczki, wygłaszał prelekcje radiowe, pisał do gazet na temat zabytków i polskich tradycji w Gdańsku. Na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej prowadził wykłady „Poznanie Gdańska (1946-1949)",

był nauczycielem matematyki w liceum w Oliwie, w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku i Gdańskich Technicznych Zakładach Naukowych. Zorganizował stację naukową Instytutu Bałtyckiego w Sopocie. Drukował pierwsze przewodniki po powojennym Gdańsku *Gdańsk miasto nasze* (Kraków 1947), *Mały przewodnik po Gdańsku* (1948), przewodnik-informator *Poznaj Gdańsk z planami dzielnic miasta* (1949). Ukazywał przeszłość historyczną, zabytki i ich zniszczenie w czasie wojny, przedstawiał pomysły ich odbudowy. Współpracował nad ustaleniem historycznych polskich nazw dzielnic oraz ulic Gdańska i Sopotu. Zarzucono mu kolaborację z okupantem we Lwowie w związku z jego działalnością prasową (1945). Wytoczono mu proces, który został umorzony w 1948 roku. Po tym zdarzeniu publikował anonimowo *Gdańsk – Gateway of Poland* (1949), albo pod pseudonimem Wanda Ludwig *Ziemia Kłodzka* (1950). Zmarł w wyniku choroby serca.

[18] W 1951 r., o trudnościach w realizowaniu powierzonych Kilarskiemu obowiązków pisze jego syn Maciej: *Ojciec mój robił dla Gdańska, co było w jego mocy, niemniej jednak faktem jest to, że Gdańska nie stać na odpowiednie przeprowadzenie inwentaryzacji i to zarówno ginących w rozbiórce obiektów architektonicznych jak i zabytków ruchomych. Uniemożliwiał to brak odpowiednich funduszów i pracowników, wystarczy wspomnieć o fakcie takim, że na przestrzeni kilku lat na terenie śródmieścia podczas odgruzowywania najważniejszych ulic - zwózką zabytkowych fragmentów architektonicznych z całego terenu zajmował się schorowany człowiek, do pomocy mając słabą kobietę, którą musiał raz odwieźć do domu z miejsca pracy karetką pogotowia.* AMNW, mikrofilm B -1184, pismo Macieja Kilarskiego do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków (NDMiOZ) z dnia 26.10.1951.

[19] Straty Muzeum Miejskiego to m.in. z ok. 560 obrazów jakie posiadało muzeum: 80 zostało wywiezionych przez Niemców, 51 zabranych przez niewiadomych sprawców, zaś 301 spalonych podczas pożaru, powstałego na skutek działań artylerii Armii Radzieckiej, za: AAN MKiS, sygn. 387/25, por. także E. i M. Kilarscy, *Czego już nie ma …*, s. 48; najnowsze ustalenia patrz: H. Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku*, seria nowa, T. 1 Malarstwo, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2017.

[20] Szerzej: Z. Kruszelnicki, *Drost Willy*, SBPN 1992, T. I, s. 354.

[21] Michał Walicki (ur. 8.08.1904 Petersburg – zm. 22.08.1966 Warszawa), pseudonim Jerzy, syn Leona Walickiego i Marii z Manteufflów Walickiej; ojciec Andrzeja Walickiego, brat przyrodni Marka Walickiego; historyk sztuki, znawca malarstwa holenderskiego XVII w. i polskiego malarstwa gotyckiego; uczestnik ruchu oporu w czasie okupacji hitlerowskiej, rewindykator dóbr kultury po II wojnie światowej, aresztowany i więziony w latach 1949-1953. Kurator Galerii Malarstwa Obcego MNW, profesor Uniwersytetu Warszawskiego (UW). Autor, współautor, inicjator wielu wydawnictw poświęconych malarstwu. W 1947 r. odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1929 r. obronił pracę doktorską *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy w Lublinie*, rok później habilitował się na podstawie rozprawy *Stilstufen der Gotischen Tafelmalerei in Polen in XIV Jhdt*. W latach 1923-1929 był sekretarzem konserwatora zabytków województwa warszawskiego i białostockiego, następnie asystentem w Zakładzie Architektury Politechniki Warszawskiej i w latach 1929-1936 adiunktem. W latach 1931-1932 był wykładowcą UW, następnie w latach 1932-1939 i 1945-1949 w Katedrze Historii Sztuki ASP. W 1934 r. uzyskał habilitację w zakresie sztuki średniowiecznej. W 1937 r. otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego ASP. W latach 1936-1941 i 1945-1949 był kontraktowym kustoszem Galerii Malarstwa Obcego i Sztuki Średniowiecznej MNW. Zajmował się zabezpieczaniem zbiorów muzealnych wobec zagrożenia wybuchem wojny. We Wrześniu 1939 r. Walicki wraz z innymi pracownikami Muzeum wziął udział w obronie cywilnej stolicy, był komendantem Obrony Przeciwlotniczej (OPL) nad gmachem MNW. Profesor Walicki był członkiem specjalnego Komisariatu Ratowania Zabytków przy Stołecznym Pogotowiu Technicznym, utworzonym przez prezydenta Starzyńskiego 20 września. Po podpisaniu kapitulacji Walicki wraz z personelem MNW brał czynny udział w tajnych pracach nad zabezpieczaniem i ewidencją zabytków sztuki i kultury. Był członkiem Rady Programowej UNII, która została włączona w skład Armii Krajowej w marcu 1942 roku. W Armii Krajowej był pracownikiem Biura Informacji i Propagandy KG ZWZ-AK, w dziale informacji. Od marca 1941 r. przeszedł ze swoją komórką do Oddziału II KG ZWZ-AK. Komórka ta, jako referat „999", zbierała informacje o sytuacji w organizacjach komunistycznych i lewicowych. Społecznik. W początkowym okresie okupacji był przewodniczącym Komisji Kwalifikacyjnej Muzeum Miasta Warszawy, która zajmowała się wspieraniem (akcją samopomocową) pracowników muzealnych, którzy ucierpieli podczas walk we Wrześniu, w szczególności rodzin tych pracowników, którzy polegli lub pozostawali w niewoli. W 1941 r., w ramach reorganizacji zarządzonej przez Niemiecki Zarząd Miasta Warszawy, został zwolniony z pracy w muzeum. W latach 1941-1944 prowadził wykłady historii sztuki na Tajnym Uniwersytecie Warszawskim (TUW) w zastępstwie i za wiedzą prof. Z. Batowskiego. W tym czasie był także redaktorem pisma konspiracyjnego wydawanego przez BIP pt. „Wiadomości Polskie". W latach 1942-1944 pełnił funkcję kierownika sekcji historii sztuki na TUW. Wiedza i doświadczenie naukowe prof. Walickiego zostały także zauważone przez okupantów, którzy chcieli zaangażować go do Institut für Deutsche Ostarbeit w Krakowie. Prof. Walicki miał odwagę odmówić. Prowadził wraz z prof. J. Zachwatowiczem prace nad zabezpieczaniem cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej w kaplicy jasnogórskiej. Uczestniczył w tzw. akcji pruszkowskiej, pełnił funkcję nieoficjalnego zastępcy dyrektora MNW przez dwa miesiące, aż do wkroczenia do Warszawy wojsk radzieckich. Opracował zakres działania jednego z Wydziałów NDMiOZ, Biura Rewindykacji i Odszkodowań. W 1945 r. został powołany na członka Komitetu Rzeczoznawców do Rewindykacji i Odszkodowań w Dziedzinie Kultury i Sztuki przez wiceministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego. Prof. Michał Walicki wraz z Krystyną Sroczyńską i Zdzisławem Kępińskim opracowali *Instrukcję dla formacji Wojsk Polskich wkraczających na tereny przywrócone Polsce*. Brał czynny udział w tzw. akcji rewindykacyjnej. W 1946 r. uzyskał nominację na profesora zwyczajnego. 29.11.1946 r. na własną prośbę zrezygnował z pracy na ASP i przeszedł do resortu oświaty. 1 lutego 1947 r. na wniosek Senatu został mianowany profesorem kontraktowym historii sztuki – nominacja zatwierdzona przez ministerstwo. Na polecenie ministra z dniem 30 kwietnia 1949 r. został zwolniony ze stanowiska profesora kontraktowego w ASP, następnie aresztowany za działalność konspiracyjną w AK, więziony do 1953 roku. W 1958 r. 13 czerwca Senat ASP przyjął uchwałę o krzywdzącym zwolnieniu profesora i go zrehabilitował. Po wyjściu z więzienia i rehabilitacji, od 1953 r. był pracownikiem Instytutu Sztuki PAN. Szerzej: R. Olkowski, *Sylwetka Michała Walickiego*, referat wygłoszony w SHS w 40. rocznicę śmierci profesora, wydruk na prawach rękopisu.

[22] APAN, sygn. III-178/73, s. 2 – Delegacja służbowa z 13.IV.1945 r., l.dz.1460/4.

[23] W czasie trwania pierwszej delegacji, tj. 14.IV-1.VI.1945.

[24] APAN, sygn. III-178/73, s. 3 – Zaświadczenie Powiatowej Komendy MO w Sopocie z dnia 20.04.1945.

[25] AP-G UWG, sygn. 1164/1225, s. 109-110. Walicki wspomina o *nieprzewidzianych trudnościach ze strony miejscowych czynników administracyjnych w Gdańsku próbujących storpedować* (...) *prowadzoną akcję, z motywów lokalnego patriotyzmu.* Zapewne było to powodem zakończenia misji prof. Walickiego w Gdańsku, już we wrześniu 1945.

[26] AP-G UWG, sygn. 1164/20, s. 10.

[27] Za: M. Korzon, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych*, część 1., http://old.nimoz.pl/pl/wydawnictwa/wydawnictwa-nimoz/cenne-bezcenne--utracone-1/cenne-bezcenne-utracone-archiwum/2000/nr-12000/przyczynek-do-historii-gdanskich-zbiorow-artystycznych [dostęp: 22.07.2018].

[28] Gdański Urząd Konserwatora Okręgowego (Gau-Konsevator) uczestniczył też w wywozie do Rzeszy zabytków z podległych mu terenów polskich.

[29] W literaturze pojawia się informacja, że był to *konserwator miejski,* por. *Europejskie dziedzictwo*..., s. 10.

[30] E. i M. Kilarscy, *Czego już nie ma* ..., s. 32.

[31] Odmienne zdanie na ten temat przekazała Mirosława Walicka: *Szukano na ślepo, na chybił trafił. A przecież można było uniknąć tych poszukiwań po omacku. Przy muzeum mieszkał jego były dyrektor, doktor Drost. Miał spis eksponatów i miejsc, gdzie schowali je Niemcy. Wiedział, ile wysiłku, czasem zbędnego, wkładali polscy muzeolodzy w poszukiwanie zaginionych przedmiotów, jak cieszyli się z każdego eksponatu. Mimo to nie zdradził ani słówkiem, że zna kryjówki przechowywanych skarbów. Twierdził, że spisy zginęły w zalanej wodą piwnicy. Dopiero po wyjeździe doktora Drosta do Niemiec odkryto je w jego mieszkaniu ... można by uratować o wiele więcej skarbów kultury, gdyby nie „dyskrecja" doktora Drosta, zdecydowanie niechętnie ustosunkowanego do Polaków.* M. Walicka, *Próba wspomnień*..., s. 158. Zbieżność nazwisk z nazwiskiem prof. Walickiego jest przypadkowa.

[32] Za: M. Korzon, *Przyczynek do historii* ..., część 1... [dostęp: 22.07.2018].

[33] porównaj treść dekretu z dnia 2 marca 1945 r. Dz.U.R.P. nr 9. poz. 45.

[34] AP-G UWG, sygn. 1164/20, s.16

[35] AP-G UWG, sygn. 1164/20, s. 17.

[36] Akta archiwalne Działu Inwentarzy MNW – teczka Gdańsk; Rejestr prawdopodobnie z maja/czerwca 1945 r., sporządzony przez E. Ogórka, p.o. kierownika Referatu Kultury i Sztuki.

[37] *Ibidem*; Sprawozdanie referenta J. Zbrzeźniaka z dnia 13.VI.1945.

[38] *Ibidem*; Sprawozdanie nr 2 prof. Walickiego. Niestety brakuje w dokumentach Sprawozdania nr 1, które dotyczyło działań Walickiego w maju, czyli pierwszym okresie akcji zabezpieczającej.

[39] Na podstawie wykazu odbytych podróży – załącznika do rachunku za benzynę, por: R. Olkowski, *Przemieszczenia gdańskich dóbr kultury*, Warszawa 2000, wydruk na prawach rękopisu, s. 5.

[40] Za: M. Korzon, *Przyczynek do historii* ..., część 2., http://old.nimoz.pl/pl/wydawnictwa/wydawnictwa-nimoz/cenne-bezcenne-utracone-1/cenne-bezcenne--utracone-archiwum/2000/nr-22000/przyczynek-do-historii-gdanskich-zbiorow-artystycznych-ii [dostęp: 22.07.2018].

[41] W nawiasie zostały podane nazwy polskie oraz informacje o zawartości poszczególnych skrytek.

[42] Przeszukiwany również przez grupę Denisowa.

[43] *Ibidem.*

[44] *Ibidem.*

[45] *Ibidem.*

[46] AP-G UWG, sygn. 1164/1249, s. 549.

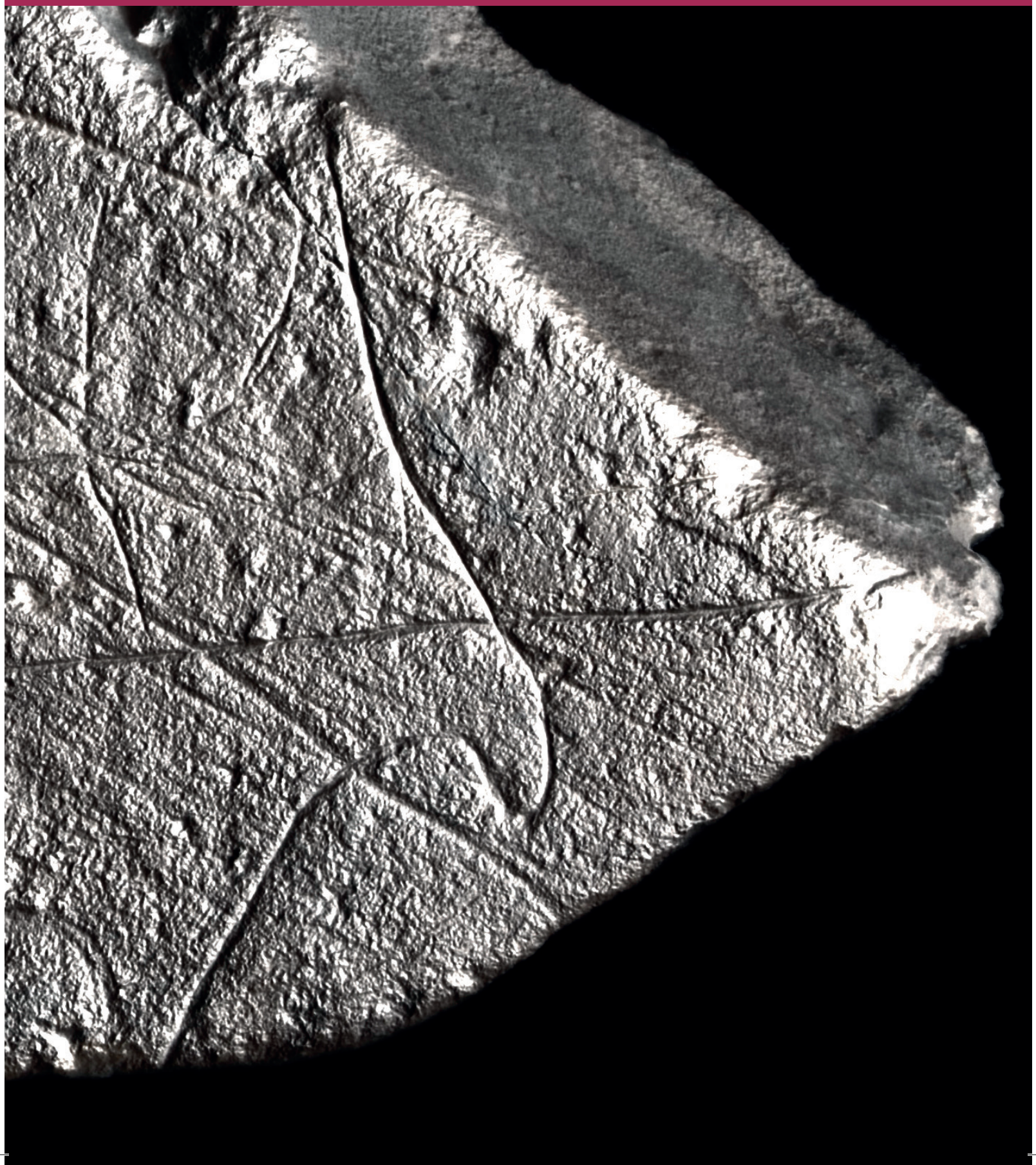
Lidia Małgorzata Kamińska
Menadżer kultury, audytor procedur muzealnych; absolwentka Wydziału Teologicznego w zakresie archeologii chrześcijańskiej na ATK i Podyplomowego Studium Menadżera Kultury w SGH; (1987–2013) pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie na stanowiskach od asystenta do zastępcy dyrektora; (2003 i 2015) stypendystka Ministra KiDN; autorka opracowań o ewidencji zbiorów muzealnych także poprzez ich cyfryzację oraz o losach dóbr kultury w latach 1939–1989; obecnie jako niezależny ekspert zajmuje się badaniem proweniencji polskich dóbr kultury; email: lidia.kaminska2@gmail.com

Word count: 5 788; **Tables:** -; **Figures:** 4; **References:** 46
Received: 07.2018; **Reviewed:** 07.2018; **Accepted:** 07.2018; **Published:** 09.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.4334
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Kamińska L.; POLSKA CENTRALNA ZBIORNICA MUZEALNA NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 1. GENEZA POWSTANIA. Muz., 2018(59): 175-184
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Obraz RTI rytów naskalnych (tryb specular enhancement), fot. P. Witkowski

RTI screen capture of petroglyphs (specular enhancement mode), photo by P. Witkowski

DIGITALIZACJA W MUZEACH
digitisation in museums



Muz., 2018(59): 54-62
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2018
data recenzji – 04.2018
data akceptacji – 04.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.0619

OBRAZOWANIE Z PRZEKSZTAŁCENIEM ODBICIA. O FOTOGRAFICZNEJ METODZIE DOKUMENTACJI I ANALIZY ZABYTKÓW

REFLECTANCE TRANSFORMATION IMAGING. ABOUT A PHOTOGRAPHIC METHOD FOR DOCUMENTATION AND ANALISIS OF HISTORICAL ARTEFACTS

Paweł Lech Polkowski
Muzeum Archeologiczne w Poznaniu

Piotr Witkowski
Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego

Abstract: The modern technology has been offering more and more tools for digitalisation of historical artefacts or works of art. Especially popular is a 3D visualisation, which allows to obtain a very realistic image of the subject. However, for many culture and science institutions, including museums, these tools are not easily available due to financial reasons. The discussed herein method of Reflectance Transformation Imaging (further RTI) seems to be a solution, which – being relatively inexpensive – offers a whole range of possibilities as far as documentation of historical artefacts is concerned. It allows – without the need of using a high-tech equipment – to create 2.5D images out of regular digital photographs. The way how the RTI method works has been shorty characterised in this article, at the same time presenting subsequent stages within the procedure of obtaining images. In order to show the results of this method, authors referred also to their own experience in RTI. They described images by themselves of three boulders with petroglyphs, which are in the possession of the Archaeological Museum in Poznań. The authors presented their own assessment of the RTI method – based on their achievements and the source literature – identifying its both positive and negative aspects.

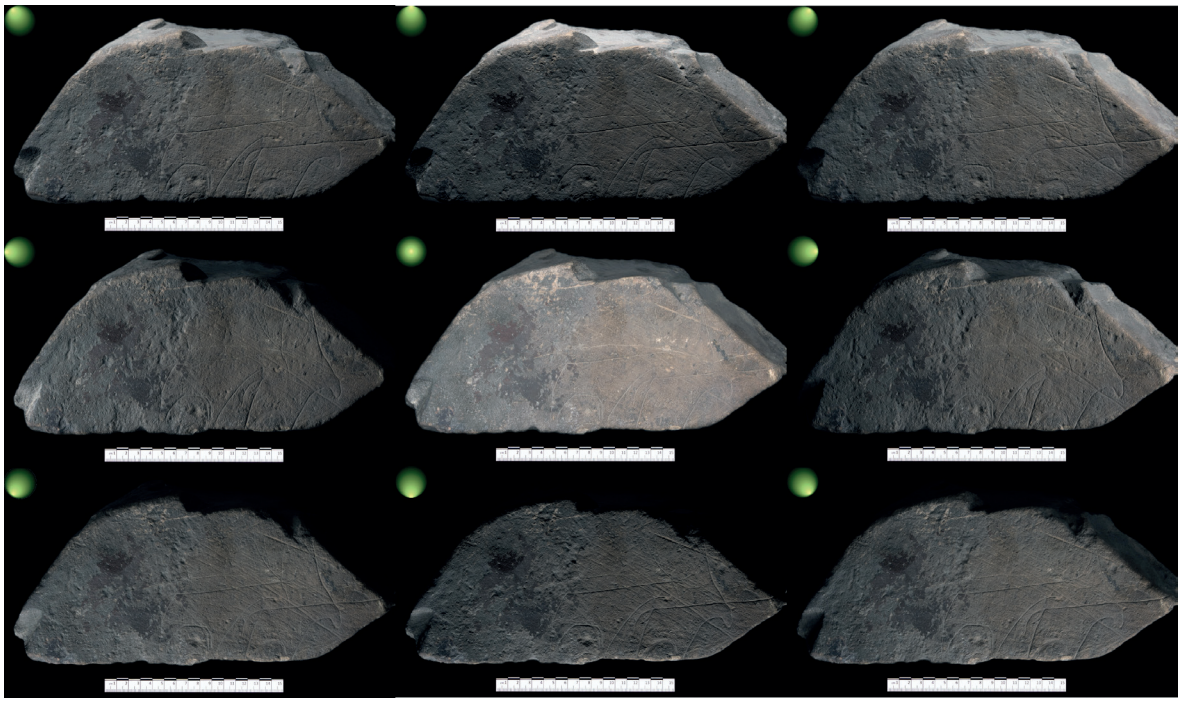
Keywords: Reflectance Transformation Imaging method – RTI, photographic documentation, iconography, digitalisation, multimedia.

Fotografia cyfrowa stanowi obecnie podstawę dla szerokiej grupy metod i technik wykorzystywanych w celu dokumentacji stanowisk archeologicznych, zabytków i muzealnych eksponatów. Zastosowanie większości z tych metod i technik (m.in. obrazowanie multispektralne, fotogrametria, skanowanie) wiąże się często ze znacznymi nakładami finansowymi. Dlatego warto poszukiwać sposobów, które nie są bardzo kosztowne, a jednocześnie oferują większe niż tradycyjna fotografia możliwości analityczne. Jedną z takich metod jest obrazowanie z przekształceniem odbicia (ang. Reflectance Transformation Imaging, dalej RTI). Jest to metoda umożliwiająca stworzenie interaktywnego cyfrowego modelu powierzchni rzeczywistego przedmiotu lub jego części. Interaktywność ta polega na możliwości wirtualnego oświetlania otrzymanego modelu z dowolnego kierunku. Światła i cienie tworzące się na powierzchni modelu są efektem zarówno zróżnicowanej topografii, jak i innych właściwości materialnych dokumentowanego przedmiotu[1].

Opis metody RTI

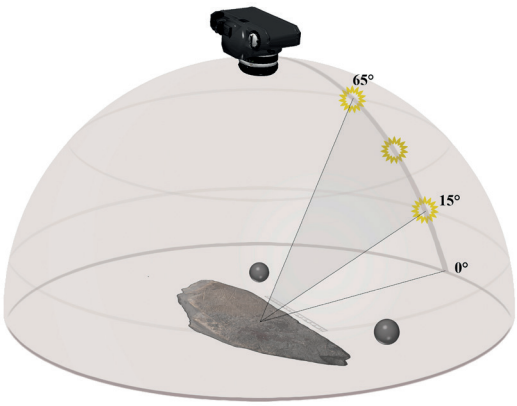
RTI jest metodą obliczeniową bazującą na zdjęciach cyfrowych. Do wykonania modelu potrzebny jest minimalny zestaw około 24 fotografii, wykonanych aparatem umieszczonym na czas sesji w jednym miejscu. Niezmienne pozostaje również położenie i orientacja dokumentowanego przedmiotu. Obiektyw aparatu powinien być umieszczony prostopadle do obrazowanej powierzchni, a sam aparat przestawiony na tryb manualny. Po określeniu właściwych parametrów ekspozycji (czas otwarcia migawki, wielkość otworu przesłony i czułość matrycy) oraz ustawieniu ostrości (dla wszystkich dokumentowanych powierzchni) tę ostatnią funkcję blokujemy, a parametry ekspozycji pozostawiamy niezmienione podczas wykonywania wszystkich zdjęć. Aparat stabilizujemy na statywie, zdalną kontrolę zapewni zaś komputer bądź aplikacja w telefonie (tablecie). Zapobiegnie to przede wszystkim niepożądanemu poruszeniu aparatu w trakcie sesji[2].

W kadrze wraz z zabytkiem umieszczamy miarkę (w celu późniejszego szacowania wielkości poszczególnych cech powierzchni zabytku), kartę kolorów (aby skalibrować kolory zarejestrowane na zdjęciach) oraz dwie połyskliwe kule kalibracyjne. Dzięki kulom na każdym zdjęciu zarejestrowane zostają odbicia światła wyzwalanego przez lampę błyskową. Lampę tę przemieszczamy przed wykonaniem każdego kolejnego zdjęcia tak, aby wszystkie punkty położenia źródła światła rozmieszczone były w danej sesji równomiernie wokół przedmiotu. Odległość między lampą a środkiem zabytku powinna być stała i nie mniejsza niż dwu/trzykrotność jego średnicy, a światło należy rzucać pod kątem od 15° do 65°.



1. Porównanie widoczności poszczególnych cech powierzchni zabytku (kamień 1.) na obrazie RTI, w trybie wizualizacji *Default,* w zależności od kierunku z jakiego oświetlany jest obiekt; zielona kula informuje o kierunku iluminacji

1. Comparison of individual surface features' visibility of the historic object (stone No. 1), RTI screen capture in the *Default* mode of visualisation, depending on the direction from which the object is illuminated; a green sphere informs on the direction of lighting



2. Syntetyczne przedstawienie sesji fotograficznej pierwszego etapu metody obrazowania z przekształceniem odbicia

2. A synthetic presentation of the photography session during the first stage of using the Reflectance Transformation Imaging

3. Sesja fotograficzna w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu

3. Photography session at the Archaeological Museum in Poznań

Niezmienna odległość między lampą a zabytkiem powoduje, że na zdjęciach udokumentowane zostają zmiany barwy powierzchni, które ujawniają się, gdy światło pada na przedmiot pod różnym kątem. Zmiany te zależne są dodatkowo od topografii powierzchni i właściwości materiałów, z jakich wykonano przedmiot. Ponieważ dokumentujemy ich wpływ na światło (w formie fenomenu określanego odbiciem), informacje o tych cechach zabytku mogą zostać odkryte podczas późniejszej analizy cyfrowego modelu[3]. Warto dodać, że liczne muzea oraz jednostki uniwersyteckie stosujące RTI zbudowały specjalne statywy świetlne w formie kopuł lub ramion z zamocowanymi na nich źródłami światła. Urządzenia te znacznie przyspieszają i ułatwiają dokonywanie pomiarów, czyli akwizycję zdjęć[4].

Po wykonaniu całego zestawu fotografii musimy ocenić ich jakość i przydatność w dalszej fazie obrazowania. Oceniamy ostrość i jasność zdjęć, a także ich zawartość. Usuwamy ze zbioru te fotografie, które są wykonane nieprawidłowo, lub na których zarejestrowano niepożądane elementy np. nasz cień na powierzchni zabytku. Jeśli po ich usunięciu zbiór jest nieliczny lub jeśli w wyniku oceny dojdziemy do wniosku, że aparat podczas sesji uległ poruszeniu, sesję zdjęciową należy powtórzyć[5].

Kolejny etap to agregacja danych i utworzenie obrazu RTI. W tym celu należy usunąć ze zdjęć dystorsje i aberracje wywołane przez obiektyw i aparat, a przetworzone zdjęcia zapisać w formacie JPG. Pliki te otwieramy następnie w specjalistycznym oprogramowaniu RTIBuilder, które działa półautomatycznie. Po wskazaniu obszarów kadru, w których umieściliśmy kule kalibracyjne, program ustala kierunek źródła światła dla każdej fotografii. Wyniki tego procesu możemy skorygować, jeśli zaistnieje taka potrzeba. W ostatnim kroku tego etapu program generuje plik RTI zawierający model dokumentowanego przedmiotu[6].

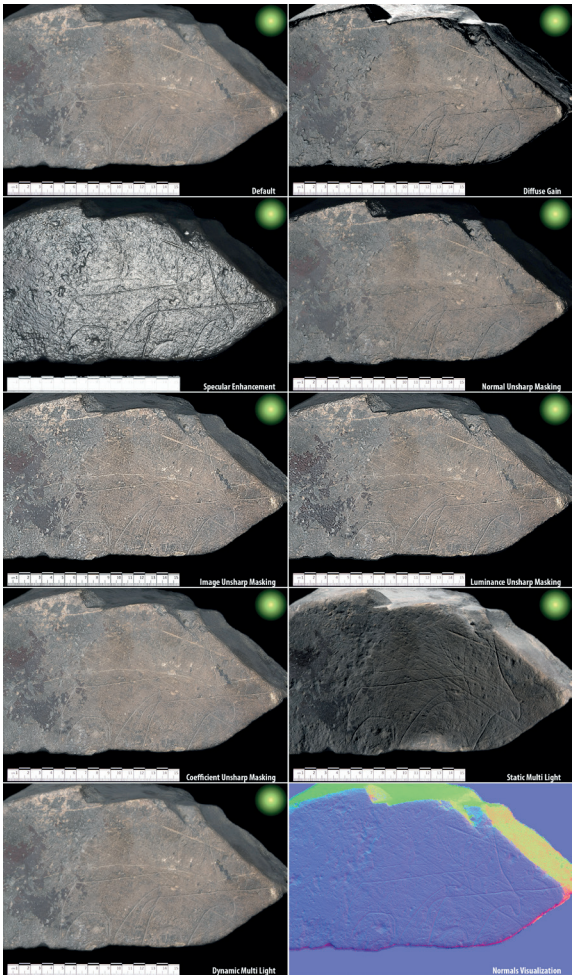
Cyfrowy obraz zabytku możemy oglądać w jednej z kilku dedykowanych przeglądarek (RTIViewer[7], Cher-Ob[8], ISFStandaloneViewer[9]), wybierając jeden z kilku zaimplementowanych trybów wizualizujących przedmiot, jak i kierunek, z którego wirtualnie oświetlimy nasz model (patrz il. 1.). Wirtualna manipulacja światłocieniem na powierzchni zobrazowanego przedmiotu w realistyczny sposób imituje doświadczanie prawdziwego zabytku i jednocześnie oferuje niezwykle efektywne narzędzie do analizy właściwości jego powierzchni. Jedyny tryb, który nie oferuje interaktywności to tzw. mapa normalnych – obraz, w którym kolor każdego piksela zdefiniowany został przez kierunek nachylenia fragmentu powierzchni zabytku, którą ten piksel reprezentuje[10].

Do czego służy RTI

RTI oferuje nam wizualizację zabytków, która – choć nie jest trójwymiarowa – to w praktyce niewiele jej ustępuje. Obrazy RTI pozwalają nam na bardzo precyzyjne odwzorowanie powierzchni przeróżnych przedmiotów, a informacje, których będziemy poszukiwać, są częściowo zależne od rodzaju przedmiotów i śladów, jakie możemy na nich zaobserwować.

Pierwszą, i chyba najpowszechniejszą kategorią analiz z wykorzystaniem RTI jest badanie ikonografii. Kontrolowana symulacja oświetlania powierzchni przedmiotu, powodująca zmianę świateł i cieni, umożliwia odkrycie detali niewidocznych czasem gołym okiem lub po prostu trudno dostrzegalnych. Nie dziwi więc, że ten rodzaj analizy obrazów RTI należy do podstawowych sposobów wykorzystania metody w archeologii czy muzealnictwie, a wśród badanych kategorii zabytków najczęściej znajdziemy sztukę naskalną i graffiti, reliefy, inskrypcje w kamieniu, drewnie, gliniane pieczęcie lub ich odciski na papirusie, pergaminie czy papierze, a także monety, kości oraz obrazy malarskie[11].

Drugi rodzaj analiz, jakim poddawane są obrazy RTI, wiąże się z identyfikacją śladów po narzędziach[12]. Interaktywna zmiana oświetlenia pozwala opisać sposób modyfikacji



4. Porównanie trybów wizualizujących obraz RTI dostępnych w programie RTIViewer. Przedmiotem obrazowania jest kamień z petroglifami (1.) znaleziony w okolicach IV katarakty w Sudanie, III-II tys. p.n.e.

4. Comparison of the RTI visualisation modes available in the RTIViewer programme. The subject of imaging is a stone with petroglyphs (No. 1) found in the vicinity of the Fourth Cataract in Sudan, 3000-2000 BC

powierzchni (usunięcie jej fragmentu lub nałożenie innego materiału), a tym samym umożliwia niekiedy wnioskowanie o rodzaju użytego narzędzia lub techniki wykorzystanych do stworzenia przedmiotu. W efekcie mamy wgląd w warsztat twórcy i historię funkcjonowania przedmiotu w kolejnych kontekstach kulturowych. Ślady po narzędziach nie muszą się przecież odnosić jedynie do procesu powstawania dzieła.

Jeszcze innym zastosowaniem RTI jest badanie aktualnego stanu zachowania zabytku i wykrywanie uszkodzeń powierzchni. W tym celu potrzebujemy dwóch obrazów RTI: obrazu referencyjnego sprzed zaistniałych zmian i obrazu powstałego jakiś czas później, dokumentującego zniszczenia (jeśli takowe miały miejsce). Badanie polega na porównaniu obu modeli i ocenie zaobserwowanych zmian. Podobnie, jak w analizie ikonograficznej, także w tym wypadku obrazy RTI umożliwiają wykrycie elementów niedostrzegalnych gołym okiem[13].

Ponieważ obraz RTI stanowi także znakomite narzędzie do prezentowania eksponatów, opisywana metoda służy nie tylko celom dokumentacyjnym i analitycznym. Zbiory cyfrowych modeli mogą również być pomocne w poszerzeniu oferty galerii i muzeów w ich serwisach internetowych. Interaktywny sposób przedstawiania treści pozwala odwiedzającym na dokonywanie własnych odkryć, ponieważ mają oni szansę na bardziej szczegółowe obserwacje, czy to w muzeum, czy w domu. Należy jednak pamiętać, że obrazy RTI powinny być raczej dodatkiem do wystawy i nie mają na celu zastąpienia oryginalnych zabytków. Ich walory widzimy raczej w wymiarze edukacyjnym i w tym, że mogą zachęcać do bezpośredniego doświadczania rzeczywistych eksponatów.

Spektrum zastosowań RTI jest więc szerokie i w miarę rozwoju metody zapewne będzie się dalej poszerzać. Bez wątpienia jest to narzędzie, które może być powszechnie wykorzystane zwłaszcza we wszelkich instytucjach zajmujących się dziedzictwem kulturowym. By przedstawić metodę w praktyce i podkreślić jej mocne i słabsze strony, chcielibyśmy przedstawić poniżej nasze własne doświadczenia z RTI w kontekście muzealnym.

Obrazy RTI głazów ze sztuką naskalną w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu

W Muzeum Archeologicznym w Poznaniu przechowywanych jest 9 głazów z petroglifami, które pozyskane zostały w trakcie badań w rejonie IV Katarakty na Nilu w Sudanie[14]. Choć ich ikonografia jest stosunkowo dobrze rozpoznana, to jednak głazy te zawierają wiele elementów, zarówno ikonograficznych, jak i innego rodzaju, których identyfikacja nie jest oczywista i pozbawiona niejasności. Do przetestowania metody RTI wybraliśmy 3 z nich (nr inw. MAP 2010:85/1, 2010:88/1, 2010:88/2). Chcielibyśmy poniżej pokrótce scharakteryzować wyniki naszych działań zaznaczając, iż obszerne omówienie zarówno procesu tworzenia zobrazowań, jak i ich analizy, jest obecnie przygotowywane.

Kamienie zawierają przede wszystkim wizerunki bydła (patrz il. 1., 4.-7.), choć wykonane w różnych technikach. Stylistyka przedstawień pozwala na zaliczenie ich do tzw. horyzontu kermańskiego, czyli czasów III i II tys. p.n.e. **Kamień 1**. (patrz il. 1., 4.-6.) pokryty został dwoma petroglifami bydła długorogiego. Podobnie jest w wypadku **kamienia 2**. (patrz il. 7.), na którym mamy do czynienia z dwoma krowami oraz postacią antropomorficzną usytuowaną powyżej nich. Tylko **kamień 3**. (patrz il. 8. i 9.) stanowi identyfikacyjną zagadkę, opierając się interpretacjom ze względu na swoją abstrakcyjną formę i uszkodzenia.

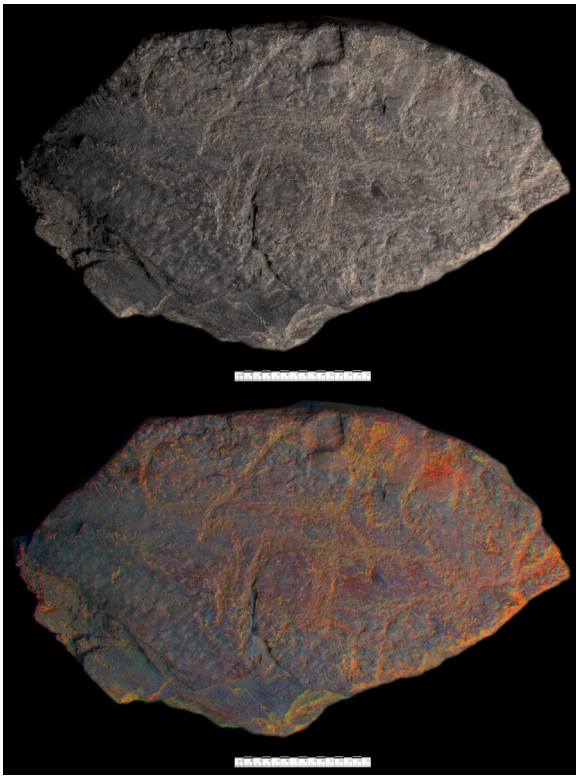
Wybrane przez nas głazy różnią się między sobą właściwościami powierzchni oraz samych petroglifów. O ile powierzchnia kamienia 1. jest stosunkowo gładka, dzięki czemu przedstawienia wyraźnie odcinają się od tła, o tyle w wypadku pozostałych głazów petroglify są mniej czytelne ze względu na nieregularną, niekiedy chropowatą powierzchnię. Różne są także techniki, jakie wykorzystano do stworzenia poszczególnych petroglifów. Na kamieniach 2. i 3. są to przedstawienia wykonane w technice piketażu, a zatem powstałe w wyniku uderzania o skałę twardym narzędziem. Kamień 1. posiada petroglify ryte narzędziem bardzo ostrym, o czym świadczy bardzo cienka linia konturowa. Wszystkie te (i inne) różnice wpływają na odbijanie się światła od powierzchni głazów, dlatego też spodziewaliśmy się zróżnicowanych rezultatów obrazowania RTI.

5. Kamień 1., obraz RTI w trybie wizualizacji *Image Unsharp Masking*

5. Stone No. 1, RTI screen capture in the *Image Unsharp Masking* mode of visualisation

6. Zbliżenie na niedokończony(?) petroglif krowy(?) na kamieniu 1., obraz RTI w trybie wizualizacji *Diffuse Gain*

6. A close-up of an unfinished(?) petroglyph of a cow(?) on the stone No. 1, RTI screen capture in the *Diffuse Gain* mode of visualisation



7. Kamień 2., obrazy RTI w wersji normalnej i z zastosowaniem techniki wzmacniania kolorów w trybie wizualizacji *Default*

7. Stone No. 2, RTI screen captures in the normal version, and with the colour enhancement function used in the *Default* mode of visualisation

8. Kamień 3., obraz RTI w trybie wizualizacji *Diffuse Gain*, oświetlony z dwóch różnych stron

8. Stone No. 3, RTI screen capture in the *Diffuse Gain* mode of visualisation, illuminated from different angles

Kamienie fotografowane były przy użyciu aparatu Canon EOS 750D i obiektywu Canon 60 mm f/2.8 EF-S Macro USM, z wykorzystaniem trójnożnego statywu. Do oświetlania zabytków użyliśmy lamp błyskowych: Fomei Panther 600 mini i Quadralite Reporter 360, połączonych z aparatem wyzwalaczem radiowym. Całość sesji prowadzona była z wykorzystaniem oprogramowania EOS Utility, a po uzyskaniu serii zdjęć każdego z kamieni zostały one przetworzone w oprogramowaniu Adobe Photoshop i RTIBuilder.

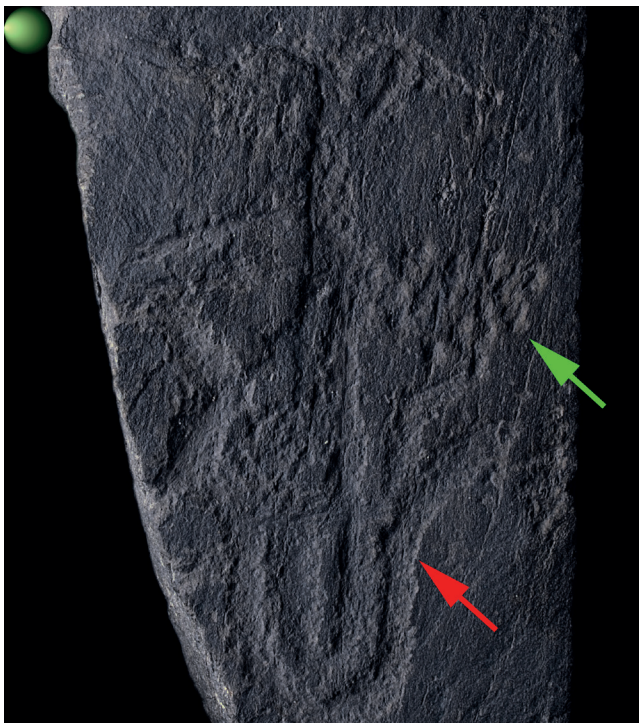
Głównym celem przyświecającym nam podczas tworzenia zobrazowań była chęć pozyskania dokumentacji, która będzie oferowała znacznie lepszą jakość niż ta, wykonana tradycyjnymi metodami (rysunek, fotografia), i która zwiększałaby możliwości w zakresie prezentacji głazów w kontekście muzealnym, jako że omawiane petroglify bywają dla zwiedzających słabo czytelne. Choć nie oczekiwaliśmy tego, że obrazy RTI pozwolą również na odkrycie nowych motywów na powierzchniach głazów, to takiej możliwości nie wykluczaliśmy.

W wypadku wszystkich trzech głazów udało nam się stworzyć zobrazowania, których poziom uszczegółowienia jest znacznie większy niż dokumentacji, którą dysponowaliśmy do tej pory. A zatem RTI spełniło pokładane w nim oczekiwania co do jakości dokumentacji. Obrazy RTI kamienia 2. i 3. pozwalają na bardziej wiarygodną deskrypcję przedstawień oraz ich wzajemnych relacji stratyfikacyjnych (kamień 2.). W wypadku kamienia 1., co do którego istniały podejrzenia, że może zawierać dodatkowe ryty, bardzo słabo widoczne gołym okiem, udało się potwierdzić istnienie co najmniej jednego, być może niedokończonego, przedstawienia krowy. Dopiero przy zastosowaniu odpowiednich trybów wizualizacji kontury tego petroglifu stają się widoczne. Choć jego identyfikacja jako zwierzęcia jest dyskusyjna, to dzięki RTI istnienie tych linii rytych jest wyraźnie widoczne.

RTI pomogło również zweryfikować charakter licznych śladów na powierzchni głazów, co do których nie było wcześniej pewności. Na kamieniu 1. są to liczne równoległe linie ryte, których pełen przebieg można prześledzić dopiero na obrazie RTI (są one widoczne gołym okiem, ale fragmentarycznie). Na kamieniu 3. są to z kolei podłużne rysy, powstałe w wyniku tarcia(?), na pewno późniejsze niż sam petroglif. Ponadto analizy obrazów RTI pozwoliły na pełniejsze rozpoznanie różnic w piketażu na tym głazie sugerując, iż być może mamy do czynienia ze śladami wykonanymi dwoma różnymi narzędziami (patrz il. 9.).

Bez wątpienia kontrola nad wirtualnym oświetleniem powierzchni głazów pozwala na bardzo szczegółowe analizy wybranych ich fragmentów. We wszystkich wypadkach uzyskaliśmy dynamiczne obrazy, na których znacznie łatwiej jest dostrzec przedstawienia, niż w warunkach naturalnych lub muzealnych. Tylko zobrazowanie kamienia 2. nie spełniło naszych oczekiwań w całości, gdyż nadal dość słabo widoczna pozostawała postać antropomorficzna. Postanowiliśmy więc zastosować technikę wzmacniania kolorów na wszystkich zdjęciach pomiarowych tego zabytku (używając programu ImageJ[15] i dodatku DStretch[16]), i z tak przetworzonych fotografii ponownie stworzyć obraz RTI. W efekcie uzyskaliśmy wizualizację o fałszywej kompozycji barwnej, ale za to z bardzo dobrze widocznymi petroglifami.

W całym doświadczeniu najważniejsze jest jednak to, że udało nam się pozyskać dane, które mogą być dalej przekształcane i analizowane z wykorzystaniem filtrów innych programów. W ten sposób dokumentacja ta nie jest



9. Zbliżenie na kamień 3., ukazujące różne rozmiary śladów piketażu (zielona strzałka – duże ślady; czerwona strzałka – mniejsze ślady) oraz podłużne rysy powstałe już po wykonaniu petroglifu; obraz RTI w trybie *Image Unsharp Masking*

9. A close-up of the stone No. 3 showing different sizes of coloured traces (green arrow – big traces; red arrow – smaller ones), and elongate scratch marks dated after the execution of a petroglyph; RTI screen capture in the *Image Unsharp Masking* mode of visualisation

(Fot. 1, 2, 4-8 – oprac. P. Witkowski; 3 – P.L. Polkowski; 9 – oprac. P.L. Polkowski, P. Witkowski)

„ostateczna" i może być studiowana pod kątem poszukiwania bardzo zróżnicowanych informacji o badanych przedmiotach. Naszym celem będzie więc między innymi dalsza analiza kamienia 1., na którym naszym zdaniem zachowały się ślady wcześniejszego(?) petroglifu. Kolejne wizualizacje mogą pomóc w identyfikacji śladów, które na początkowym etapie analizy jawią się niekiedy w sposób niejednoznaczny.

Dostrzegamy również duży potencjał stworzonych przez nas zobrazowań w ich dalszej integracji z działaniami Muzeum Archeologicznego w Poznaniu. Jednym z pomysłów, jaki będziemy chcieli zrealizować, jest zamieszczenie obrazów RTI na internetowej stronie muzealnej. Mamy nadzieję, że udostępnienie ich wpłynie pozytywnie na zainteresowanie tematyką afrykańskiej archeologii, a internetowym użytkownikom da jednocześnie poczucie większego zaangażowania w procesie doświadczania zabytków.

Ocena metody RTI

Prezentowana w artykule ocena metody RTI jest z pewnością subiektywna, choć biorąc pod uwagę wciąż rosnące zainteresowanie jej zastosowaniem w różnych instytucjach na całym świecie, ewaluacja RTI jest z reguły bardzo pozytywna. Nasze doświadczenia w użytkowaniu metody RTI skłaniają do podkreślenia faktu, że pomimo istnienia pewnych wad i ograniczeń, metoda ta posiada znacznie więcej zalet. Są nimi przede wszystkim:

- **dokładność** – gdyż uzyskany wirtualny model zabytku zawiera informacje o kształcie przedmiotu, kolorystyce powierzchni, jej właściwościach i aktualnym stanie, i jest przy tym dokładniejszy niż pojedyncza fotografia;
- **niezależność** – albowiem proces dokumentowania jest znacznie bardziej zobiektywizowany, zwłaszcza w porównaniu do dokumentacji rysunkowej zabytków oraz tradycyjnej fotografii cyfrowej, silnie zależnej (szczególnie podczas badań terenowych) od zastanych warunków świetlnych;
- **nieinwazyjność** – ponieważ metoda RTI nie wymaga od dokumentujących dotykania powierzchni przedmiotu, przez co minimalizuje się ryzyko uszkodzenia zabytku;
- **użyteczność** – bowiem powstały model pomaga przede wszystkim ujawnić informacje trudno dostrzegalne lub niewidoczne gołym okiem w zakresie ikonografii, śladów narzędzi wykorzystanych podczas procesu tworzenia i zastosowanych wówczas technik, oraz naturalnych zmian w substancji zabytkowej;
- **weryfikowalność** – ponieważ wnioski płynące z badań obrazów RTI mogą być stosunkowo łatwo ocenione dzięki możliwości udostępnienia obrazów RTI innym naukowcom;
- **przystępność** – bo jest to metoda stosunkowo niedroga w zastosowaniu – wiele potrzebnych narzędzi znajduje się dziś na wyposażeniu większości muzeów i ekspedycji archeologicznych; przystępność metody przejawia się również w jej stosunkowo nietrudnej obsłudze, niewymagającej specjalistycznego wykształcenia;
- **atrakcyjność –** obraz RTI to również atrakcyjny wizualnie produkt, który może być wykorzystany w muzeum, zarówno jako element uzupełniający ekspozycje, jak i na stronie internetowej, co z kolei może mieć pozytywny wpływ na działania promujące wydarzenia i zbiory muzealne.

Obrazowanie z przekształceniem odbicia nie jest jednak metodą idealną i warto sobie zdać sprawę z jej wad:

- podstawowym problemem są ograniczone rozmiary dokumentowanych przedmiotów; zobrazowanie zbyt dużej powierzchni spowoduje utratę szczegółów topograficznych, a tym samym trudności lub niemożliwość rzetelnego przeprowadzenia analiz; ponadto bardzo duże przedmioty i obiekty wymagają bardziej wyrafinowanych procedur podczas akwizycji zdjęć – trójnożny statyw wycelowany

w zabytek przestaje być dobrym rozwiązaniem;
- kolejne ograniczenie to sam proces tworzenia pliku RTI, a dokładniej – etap akwizycji obrazów; pomiary w formie fotografii stanowią podstawę modelowania, tym samym powinny być wykonane poprawnie technicznie i cechować się dużą ostrością i najniższym możliwym zaszumieniem, to zaś zależne jest od umiejętności fotografującego, jakości sprzętu oraz czynników zewnętrznych;
- obrazy RTI, pomimo iż zawierają informacje o kolorze i kształcie powierzchni, to wciąż obrazy tylko dwuwymiarowe (określane dokładniej jako 2D+ lub 2.5D), pozbawione bezpośredniej informacji o położeniu poszczególnych fragmentów powierzchni wzdłuż osi Z; tym samym brak im trzeciego wymiaru w sposób jaki charakteryzuje modele trójwymiarowe i cechuje – powiązane z tym faktem – ograniczenie do jednego punktu widzenia (brak możliwości obracania powstałego modelu);
- choć trudno to uznać za wadę, to należy jednak pamiętać, że obrazowanie przedmiotów techniką RTI nie jest obrazowaniem w pełni obiektywnym; innymi słowy – rezultat RTI jest zawsze zależny od operatora, przez co obrazy tego samego obiektu, uzyskane przez różne osoby w ramach oddzielnych procesów dokumentacyjnych, zawierać będą potencjalne różnice; dotyczy to zwłaszcza metody z wykorzystaniem ręcznej lampy błyskowej, gdzie trudniej jest zachować idealnie równe odległości pomiędzy lampą a przedmiotem; tam, gdzie wykorzystywany jest stelaż czy kopuła, różnice w uzyskanych wynikach będą zapewne dużo mniejsze.

Podsumowując, metoda RTI ma znaczne szanse stać się jednym z powszechnie wykorzystywanych narzędzi do digitalizacji zbiorów w instytucjach związanych z dziedzictwem kulturowym. W dobie tworzenia elektronicznych baz danych, przenoszenia ekspozycji z sal wystawowych na strony internetowe oraz wszechobecnych analiz komputerowych, RTI oferuje bardzo wiele przy relatywnie niskich nakładach finansowych. Fakt, że nie musi być ona stosowana wyłącznie przez specjalistów w zakresie informatyki czy (foto)grafików oferuje różnym instytucjom łatwo przyswajalne narzędzie o wielu funkcjach. Jest to też metoda o ciągle rozwijającym się potencjale – postęp w dziedzinie fotografii może uczynić RTI jedynie jeszcze skuteczniejszą.

Streszczenie: Współczesna technologia oferuje coraz więcej narzędzi służących do digitalizacji zabytków czy dzieł sztuki. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się zwłaszcza wizualizacje 3D, które pozwalają na bardzo realistyczne odwzorowanie przedmiotów. Dla wielu instytucji kulturalnych i naukowych, w tym także muzeów, narzędzia te mogą być jednak trudno dostępne, głównie ze względów finansowych. Prezentowana w artykule metoda obrazowania z przekształceniem odbicia (ang. Reflectance Transformation Imaging, dalej RTI) jest – jak się wydaje – rozwiązaniem, które przy stosunkowo niskich kosztach oferuje bardzo duże możliwości w zakresie dokumentacji zabytków. Pozwala ona bowiem – bez konieczności używania specjalistycznego sprzętu – tworzyć obrazy 2.5D ze zwykłych fotografii cyfrowych. W niniejszym artykule krótko scharakteryzowano istotę działania metody RTI, przedstawiając jednocześnie kolejne etapy procedury uzyskiwania zobrazowań. By zilustrować efekty metody autorzy odwołali się również do własnych doświadczeń w zakresie obrazowania RTI. W tym celu opisali wykonane przez siebie obrazy RTI 3 głazów z petroglifami, które znajdują się w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu. Na podstawie własnych działań oraz bazując na literaturze przedmiotu autorzy zaprezentowali własną ocenę metody RTI, wskazując na jej pozytywne, ale i negatywne strony.

Słowa kluczowe: metoda obrazowania z przekształceniem odbicia – RTI, dokumentacja fotograficzna, ikonografia, digitalizacja, multimedia.

Przypisy

[1] S.M. Duffy, P. Bryan, G. Earl, G. Beale, H. Pagi, E. Kotoula, *Multi-light Imaging for Heritage Applications*, English Heritage 2013, https://content.historicengland.org.uk/ images-books/publications/multi-light-imaging-heritage-applications/Multi-light_Imaging_FINAL_lo w-res.pdf [dostęp: 24.06.2014]; T. Malzbender, D. Gelb, H. Wolters, B. Zuckerman, *Enhancement of Shape Perception by Surface Reflectance Transformation*, Hewlett-Packard Technical Report HPL-2000-38R1, 2000, http://www.hpl.hp.com/techreports/2000/HPL-2000-38R1.pdf [dostęp: 10.05.2016]; T. Malzbender, D. Gelb, H. Wolters, *Polynomial Texture Maps*, w: red. *SIGGRAPH '01 Proceedings of the 28th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*, New York 2001, s. 519-528.

[2] Cultural Heritage Imaging, *Reflectance Transformation Imaging: Guide to Highlight Image Capture. Document version 2.0*, San Francisco 2013, http://culturalheritageimaging.org/What_We_Offer/Downloads/RTI_Hlt_Capture_Guide_v2_0.pdf [dostęp: 05.05.2016].

[3] *ibidem*; West Semitic Research Project, *MANUAL for Reflectance Transformation Imaging (RTI) Photography For Large Objects*, 2015, https://www.usc.edu/dept/LAS/wsrp/projects/RTI%20Manual%20LARGE%20OBJECT%205_29_2015.pdf [dostęp: 10.05.2016]; West Semitic Research Project, *MANUAL for Reflectance Transformation Imaging (RTI) Photography For Small Objects*, 2015, https://www.usc.edu/dept/LAS/wsrp/projects/RTI%20Manual%20SMALL%20OBJECT%205_29_2015.pdf [dostęp: 10.05.2016].

[4] E. Kotoula, *Application of RTI in Museum Conservation*, w:, *Archaeology in the Digital Era, Volume II. e-Papers from the 40th Annual Conference of Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (CAA), Southampton, 26-29 March 2012*, G. Earl, T. Sly, A. Chrysanthi, P. Murietta-Flores, C. Papadopoulos, I. Romanowska, D. Wheatley (red.), Amsterdam 2013, s. 232-240, http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=545855 [dostęp: 10.05.2016]; M. Mudge, T. Malzbender, C. Schroer, M. Lum, *New Reflection Transformation Imaging Methods for Rock Art and Multiple-Viewpoint Display*, w: *VAST 2006: The 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage, Nicosia, Cyprus, 2006. Proceedings*, D. Arnold F. Niccolucci, M. Ioannides, K. Mania (red.), Aire-la-Ville 2006, s. 195-202; K.E. Piquette, *Reflectance transformation imaging (RTI) and ancient Egyptian material culture*", *"Damqatum The CEHAO newsletter" 2011, s. 16-20,* http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ancient-egyptian-material-culture-piquette.pdf

[dostęp: 01.03.2018]; D. Selmo, F. Sturt, J. Miles, P. Basford, T. Malzbender, K. Martinez, C. Thompson, G. Earl, G. Bevanf, *Underwater reflectance transformation imaging: a technology for in situ underwater cultural heritage object-level recording*, "Journal of Electronic Imaging" 1/2017, No. 26, s. 1-18.

[5] Cultural Heritage Imaging, *Reflectance Transformation Imaging: Guide to Highlight Image Capture. Document version 2.0*...

[6] Cultural Heritage Imaging, *Reflectance Transformation Imaging: Guide to Highlight Image Processing. Document version 1.4 for RTIBuilder v. 2.0.2beta*, San Francisco 2011, http://culturalheritageimaging.org/What_We_Offer/Downloads/rtibuilder/RTI_hlt_Processing_Guide_v14_beta.pdf [dostęp: 10.06.2017].

[7] Cultural Heritage Imaging, *Reflectance Transformation Imaging: Guide to RTIViewer. v1.2*, San Francisco 2013, http://culturalheritageimaging.org/What_We_Offer/Downloads/rtiviewer/RTIViewer_Guide_v1_1.pdf [dostęp: 05.05.2016].

[8] http://graphics.cs.yale.edu/site/cher-ob-open-source-platform-shared-analysis-cultural-heritage-research [dostęp: 15.03.2018].

[9] http://inscriptifact.com/instructions/Viewer_Instructions.pdf [dostęp: 15.03.2018].

[10] L.W. MacDonald, *Visualising an Egyptian Artefact in 3D: Comparing RTI with Laser Scanning*, w: S. Dunn, J.P. Bowen & K.C. Ng (red.), *EVA London 2011: Electronic Visualisation & the Arts. Proceedings of a conference held in London 6-8 July*, London 2011, s. 155-162.

[11] Zob. G.P. Earl, K. Martinez & T. Malzbender, *Archaeological Applications of Polynomial Texture Mapping: Analysis, Conservation and Representation*, "Journal of Archaeological Science" 2010, No. 37, s. 2040-50; J. Padfield, D. Saunders & T. Malzbender, *Polynomial Texture Mapping: A new Tool for Examining the Surface of Paintings*, w: *The 14th Triennial Meeting, The Hague Preprints. Vol. I. ICOM Committee for Conservation*, I. Verger (red.), London 2005, s. 504-510; G. Willems, F. Verbiest, W. Moreau, H. Hameeuw, K. Van Lerberghe, L. Van Gool, *Easy and cost-effective cuneiform digitizing*, w: *Proceedings of 6th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage (VAST 2005)*, M. Mudge, N. Ryan & R. Scopigno (red.), Aire-la-Ville 2005, s. 73-80; M. Díaz-Guardamino & D. Wheatley, *Rock art and digital technologies: the application of Reflectance Transformation Imaging (RTI) and 3D laser scanning to the study of Late Bronze Age Iberian stelae*, "*MENGA. Journal of Andalusian Prehistory" 2013*, No. 4, s. 187-203; E. Kotoula & M. Kyranoudi, *Study of Ancient Greek and Roman coins using Reflectance Transformation Imaging*, "e-conservation magazine" 2013, No. 25, s. 74-88; M. Mudge, C. Schroer, T. Noble, N. Matthews, S. Rusinkiewicz, C. Toler-Franklin, *Robust and scientifically reliable rock art documentation from digital photographs*, w: *A Companion to Rock Art*, J. McDonald & P. Veth, (red.), Malden & Oxford 2012, s. 644-659; M. Pitts, J. Miles, H. Pagi, G. Earl, *Hoa Hakananai'a: A new study of an Easter Island statue in the British Museum*, "The Antiquaries Journal" 2014, no 94, s. 291-321; P. Witkowski, J. Chyla, W. Ejsmond, *Combination of RTI and Decorrelation - an Approach to the Examination of Badly Preserved Rock Inscriptions and Rock Art at Gebelein (Egypt)*, w: *Keep The Revolution Going: Proceedings of the 43rd Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, S. Campana, R. Scopigno & G. Carpentiero (red.), Oxford 2016, s. 939-944.

[12] M. Díaz-Guardamino, L. García Sanjuán, D. Wheatley, V. Rodríguez Zamora, *RTI and the study of engraved rock art: A re-examination of the Iberian south-western stelae of Setefilla and Almadén de la Plata 2 (Seville, Spain)*, "Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage" 2015, No. 2, s. 41-54.

[13] M. Manfredi, G. Williamson, D. Kronkright, E. Doehne, M. Jacobs, E. Marengo, G. Bearman, *Measuring Changes in Cultural Heritage Objects with Reflectance Transformation Imaging*, w: *Proceedings of the Digital Heritage 2013, 28 October - 1 November 2013, Marseille, France, Vol. 1, 2013*, A.C. Addison, G. Guidi, L. de Luca & S. Pescarin (red.), Marseille 2013, s. 189-192; M. Manfredi, G. Bearman, G. Williamson, D. Kronkright, E. Doehne, M. Jacobs, E. Marengo, *A New Quantitative Method for the Non-Invasive Documentation of Morphological Damage in Paintings Using RTI Surface Normals*, "Sensors" 2014, No. 14, s. 12271-12284.

[14] M. Chłodnicki, D. Bagińska & P.L. Polkowski, *Rock art, Archaeology of the Sudan. Catalogue of the Exhibition in the Poznań Archaeological Museum*, Poznań 2015, s. 291-302.

[15] https://imagej.net/Welcome [dostęp: 15.03.2018].

[16] http://www.dstretch.com/ [dostęp: 15.03.2018].

dr Paweł Lech Polkowski
Archeolog specjalizujący się w badaniach sztuki naskalnej Egiptu i Sudanu; pracuje w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu, w którym prowadzi Pracownię Sztuki Naskalnej i jest kuratorem wystawy stałej „Sztuka naskalna Afryki Północnej"; kierownik badań nad petroglifami w Oazie Dachla (Egipt); e-mail: pawel.polkowski@muzarp.poznan.pl

Piotr Witkowski
Specjalista od nowoczesnych metod dokumentacji, kształcący się w Instytucie Archeologii UW; jeden z pionierów w zastosowaniu metody RTI w Polsce – obecne prace nad rozwojem tej metody i opartych o obraz RTI analiz prowadzi we współpracy z Muzeum Archeologicznym w Poznaniu i uczestnicząc w ekspedycji archeologicznej w Gebelein w Górnym Egipcie; archeologiczne doświadczenie terenowe zdobył w trakcie licznych prac zarówno w kraju, jak i za granicą (Turkmenistan, Iran, Liban, Egipt); e-mail: pwitk@wp.pl

Word count: 4 138; **Tables:** -; **Figures:** 9; **References:** 16
Received: 03.2018; **Reviewed:** 03.2018; **Accepted:** 04.2018; **Published:** 05.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.0619
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Polkowski P.L., Witkowski P.; OBRAZOWANIE Z PRZEKSZTAŁCENIEM ODBICIA. O FOTOGRAFICZNEJ METODZIE DOKUMENTACJI I ANALIZY ZABYTKÓW. Muz., 2018(59): 54-62
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Warsztat „Kwiaty czy kwadraty?”, w ramach szkolenia „Kreatywność w edukacji muzealnej. Edukator jako rzecznik publiczności”, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. J. Wojciechowska

Workshop “Flowers or squares?” as part of a training programme “Creativity in museum education. Educator as a representative of the audience”, Art Museum in Łódź, photo by J. Wojciechowska

EDUKACJA W MUZEACH
education in museums

Muz., 2018(59): 185-197
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2018
data recenzji – 07.2018
data akceptacji – 08.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.5065

ZAŁOŻENIA EDUKACYJNE EKSPOZYCJI STAŁEJ MUZEUM PANA TADEUSZA WE WROCŁAWIU I ICH REALIZACJA

EDUCATIONAL ASSUMPTIONS OF THE PERMANENT EXHIBITION IN THE PAN TADEUSZ MUSEUM IN WROCŁAW AND THEIR IMPLEMENTATION

Marcin Szeląg
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Abstract: Since 2016 the Pan Tadeusz Museum of the Ossoliński National Institute in Wrocław has been opened to the public. It is dedicated to the national epic poem – the most acknowledged piece of literature by Adam Mickiewicz, titled *Pan Tadeusz*, published for the first time in 1834. It also presents the reception of the poem, longevity of ideas started in Romanticism and the legacy of freedom in the history of Poland in the 19th and 20th centuries.

The investment was co-financed from the European budget within the project named *The Pan Tadeusz Museum – an innovative space – education through culture*. The project was based on the idea to create a museum of educational character, with the use of museum exhibits, multimedia presentations, and iinfrastructure necessary for a modern arrangement of the exhibition. Given these assumptions, the team of educators, mostly with long-term practice as museum professionals, prepared the permanent exhibition. Their practical experience, plus theoretical bases for educational goals they referred to, together with a subject of the exhibition that focuses on an exceptional masterpiece in the history of Polish culture, i.e. the Manuscript of *Pan Tadeusz*, determined decisions pertaining to selection of exhibits, content of multimedia applications, inscriptions under the exhibits and titles of individual rooms, the range of themes for audio guides as well as materials and facilities for visitors with disabilities.

In the article the permanent exhibition "The Manuscript of *Pan Tadeusz*" is described from the perspective of narration applied and educational assumptions it was based upon. It is then referred to a museological reflection which analyses an educational potential of museum exhibitions, interpretation practices and strategies of narration carried out by museums through exhibitions and educational activities.

Keywords: Adam Mickiewicz, national epic poem *Pan Tadeusz*, Pan Tadeusz Museum in Wrocław, Ossoliński National Institute in Wrocław, new museum, museum education, exhibition arrangement, narration.

Wstęp

Jednym z założeń współczesnej edukacji muzealnej jest powiązanie wymiaru edukacyjnego instytucji z całokształtem działalności programowej w jej wymiarze badawczym, konserwatorskim, ekspozycyjnym, udostępniania zasobów i relacji z otoczeniem społecznym, w którym i dla którego muzealna placówka istnieje. Wynika ono z przekonania, że edukacja w muzeum powinna być realizowana wieloaspektowo, stanowiąc element przenikający program instytucji muzeum, zwłaszcza w najbardziej podstawowym medium, w którym program ten jest wykonywany, czyli ekspozycji. Stąd realizacja w latach 2014–2016 projektu Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu pt. *Muzeum Pana Tadeusza – innowacyjna przestrzeń – edukacja przez kulturę*, którego celem było przygotowanie ekspozycji stałej muzeum, stanowi przykład jak założenia i postulaty związane z edukacyjnym wymiarem wystawy spełnione były w praktyce oraz jakie przesłanki stały u zarania projektu i jak zostały one urzeczywistnione. W kontekście wspomnianych założeń zwrócenie uwagi na wrocławską placówkę, która powstała w ramach przedsięwzięcia z pojęciem „edukacja" w nazwie, wydaje się o tyle szczególne, że główną wystawę stałą zrealizowaną w ramach projektu, poświęconą ekspozycji Rękopisu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (dalej Rękopis) od strony merytorycznej przygotował zespół, którego trzon stanowili edukatorzy[1]. Ich kompetencje w zakresie edukacji kulturowej i doświadczenie muzealne wniesione do projektu miały zasadniczy wpływ na dobór tematów, treści i eksponatów oraz sposobów ich prezentacji na ekspozycji. Stopień i zakres tego wpływu wyznaczyły przyjęte u zarania inwestycji założenia programowe i rozwiązania projektowe.

Historia i założenia projektu *Muzeum Pana Tadeusza – innowacyjna przestrzeń – edukacja przez kulturę*

Źródła pomysłu na powstanie we Wrocławiu muzeum poświęconego narodowej epopei związane były z podarowaniem Zakładowi Narodowemu im. Ossolińskich w 1999 r. przez władze Wrocławia i rodzinę Tarnowskich Rękopisu *Pana Tadeusza*, który wcześniej jako depozyt znajdował się w zasobach Ossolineum[2]. Początkowo nie planowano powołania muzeum. Jeszcze w roku 2006, kiedy podpisane zostało porozumienie między Ministrem Edukacji Narodowej, Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Prezydentem Wrocławia i Dyrektorem Ossolineum *w sprawie podjęcia wspólnych działań na rzecz promocji projektu* Pan Tadeusz *we Wrocławiu* zakładano jedynie otwarcie stałej ekspozycji, na której prezentowany miał być autograf dzieła[3]. Również przeprowadzony w latach 2006–2010 remont otrzymanych od Gminy Wrocław zabytkowych budynków – znajdujących się pomiędzy wrocławskim Rynkiem 6 a ul. Kiełbaśniczą 5, gdzie ostatecznie muzeum otworzono – nie przewidywał funkcji muzealnych. Dopiero po zakończeniu prac remontowych *Zakład Narodowy im. Ossolińskich rozpoczął starania mające na celu zdobycie środków na uruchomienie ekspozycji stałej zgodnie z porozumieniem z lutego 2006 roku*[4]. W 2009 r. dyrektor Ossolineum powołał Radę Programową złożoną z historyków literatury, historyków i muzealników[5], której zadaniem było opracowanie programu wystawy na potrzeby konkursu na projekt koncepcji ekspozycji stałej. Określono w nim wstępne założenia programowe muzeum oraz zdefiniowano fakultatywne propozycje rozmieszczenia tematów w poszczególnych salach i ich zakresy problemowe. W propozycji Rady Programowej (dalej Rada) ekspozycja Muzeum Pana Tadeusza miała dotyczyć romantyzmu europejskiego i polskiego, którego ciąg narracyjny prowadził od Rękopisu *Pana Tadeusza* do Gabinetów Wielkich Polaków, zaznaczając współcześnie trwałość XIX-wiecznej tradycji romantycznej[6]. Opracowanie przez Radę założeń programowych pozwoliło na ogłoszenie w 2011 r. konkursu na koncepcję ekspozycji stałej Muzeum Pana Tadeusza w Kamienicy pod Złotym Słońcem, który obejmował wyłącznie wystawę poświęconą Rękopisowi *Pana Tadeusza*. Sąd Konkursowy[7] z 4 nadesłanych propozycji wybrał projekt pracowni Agnieszki Sowy-Szenk z Wrocławia, który charakteryzowało intensywne wykorzystanie multimediów. W uzasadnieniu wyroku podkreślono spójność zaprezentowanej koncepcji plastycznej z założeniami programowymi, atrakcyjność przedstawienia idei romantycznej oraz jej późniejszej recepcji, propozycję logicznego ciągu zwiedzania, umiejętne powiązanie z architekturą Kamienicy pod Złotym Słońcem oraz uwzględnienie propozycji dla dzieci i zapewnienie dostępności dla osób z niepełnosprawnościami. Jednocześnie zwrócono uwagę na potencjał zaproponowanych koncepcji, zarówno dla dalszych prac nad projektem scenariusza, jak i dyskusji nad konkretnymi rozwiązaniami funkcjonalnymi i przestrzennymi[8]. Rozstrzygnięcie konkursu otwierało drogę do starania o dotację z funduszy europejskich. Jeszcze w roku 2012 Zakład Narodowy im. Ossolińskich wystąpił z wnioskiem o dofinansowanie inwestycji[9]. Pierwsza próba pozyskania środków finansowych skończyła się fiaskiem ze względu na uchybienia formalne. Jednym z nich była zbyt niska kwota inwestycji[10]. Nowy wniosek, którego zakres przedmiotowy został zwiększony przede wszystkim o: przygotowanie drugiej stałej ekspozycji poświęconej Gabinetom Świadków Historii, digitalizację zbiorów i ich konserwację, dostosowanie muzeum do potrzeb osób z niepełnosprawnościami oraz stworzenie przestrzeni pozwalających na wdrożenie szerokiej oferty edukacyjnej, został przygotowany w 2013 roku[11]. Po otrzymaniu w 2014 r. pozytywnej decyzji finansowej Ossolineum przystąpiło do uzupełniania dokumentacji projektowej oraz merytorycznej części projektu. Projekty wykonawcze do opracowanych koncepcji zostały przygotowane przez pracownię Agnieszki Sowy-Szenk w maju 2014 roku. W czerwcu tego roku powstał scenariusz ekspozycji tzw. literacki, którego punktem wyjścia były wcześniejsze założenia Rady Programowej oraz zwycięska koncepcja projektu ekspozycji[12]. W lipcu 2014 r. został on uzupełniony propozycją obiektów muzealnych[13]. W trakcie

przygotowań do powstania muzeum miały ponadto miejsce dwie wystawy czasowe prezentowane w Kamienicy pod Złotym Słońcem w latach 2012[14] i 2014[15].

Założenia w zakresie edukacji przyjęte w trakcie realizacji projektu

Nawiązując do określonego wcześniej zarysu merytorycznego ekspozycji i szczegółowych rozwiązań projektowych, Pełnomocnik Dyrektora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich ds. Muzeum Pana Tadeusza zlecił, zaproszonemu w sierpniu 2014 r. zespołowi muzealnych edukatorów, stworzenie dokumentów realizacyjnych do opracowanych wcześniej założeń projektu oraz „scenariusza literackiego". W efekcie powstały opracowania precyzujące zakres tematyczny scenariusza wystawy[16], wytyczne w zakresie multimediów[17] oraz programu edukacyjnego[18]. Z początkiem 2015 r. zostały one uzupełnione scenariuszem rzeczowym dla stanowisk multimedialnych w odniesieniu do obyczajowości staropolskiej, dworu szlacheckiego, recepcji dzieła Adama Mickiewicza, trwałości idei romantycznych oraz dziedzictwa wolności w historii Polski XIX i XX wieku[19]. Wszystkie opracowania złożyły się na „scenariusz realizacyjny" oraz program edukacyjny muzeum.

Z punktu widzenia edukacyjnego zaproponowane w „scenariuszu realizacyjnym" rozwiązania w zakresie treści ekspozycji wychodziły z przesłanek, że wystawa muzealna powinna stanowić specyficzne medium, wykorzystujące swoje właściwości prezentacji, odwołujące się nie tylko do wartości merytorycznej tematu jakiemu jest poświęcona, lecz również uwzględniające odbiorcę i sposoby angażowania go w rozwiązania na niej zastosowane. Przy czym wartość tego swoistego medium odnosi się do tego, na ile jest ona w stanie zaangażować na poziomie merytorycznym, emocjonalnym, kreatywnym widza, jego dotychczasową wiedzę, pamięć, wyobraźnię, doświadczenie, a nie wyłącznie w kategoriach wartości informacyjnej, czyli tego w jakim stopniu ekspozycja potrafi przekazać wiedzę na dany temat. Stąd – w porównaniu do pierwotnych założeń – należało przede wszystkim zredukować i urealnić zaproponowane w „scenariuszu literackim" i listach eksponatów treści[20], które planowano umieścić na wystawie. Stało się to możliwe dzięki wspomnianemu wcześniej w uzasadnieniu werdyktu Sądu Konkursowego założeniu, że zwycięska koncepcja projektowa otwiera pole do dalszych szczegółowych dyskusji nad konkretnymi rozwiązaniami. Również przygotowana na jej podstawie dokumentacja określała jedynie ogólne hasła, tematy, nośniki i miejsca ich lokalizacji, nie zawierała jednak żadnych konkretnych projektów i specyfikacji eksponatów, aplikacji, grafik i podpisów, które miały znaleźć się na wystawie. Za nie bowiem odpowiedzialny był zespół powołany przez Ossolineum, którego trzon i merytoryczny nadzór stanowili edukatorzy[21].

Redukcja planowanego wcześniej zakresu informacji pozwalała na wzmocnienie spójnej osi narracyjnej, dla której należało jednocześnie przeprojektować jedną z sal (9.) prezentującą ekspozycję „Rękopis *Pana Tadeusza*". Wprowadzone przez zespół merytoryczny korekty, uzupełnienia i uszczegółowienia wcześniejszych założeń programowych oraz przygotowanych na ich podstawie projektów miały na celu wprowadzenie do ekspozycji rozwiązań, które nie tyle zmieniały – bo przy tak zaawansowanym projekcie nie było to możliwe – co poszerzały konwencjonalne podejście do edukacyjnych wartości wystawy, biorąc pod uwagę ważną rolę narracji.

Krytyczna, muzeologiczna analiza podkreśla konieczność przeformułowania pojęcia uczenia się i nauczania w muzeum, zwłaszcza jeśli uwzględni się znaczenia jakie odgrywa w nich narracja[22]. Nie tylko bowiem wiedza naukowa jest podstawą naszego pojęcia o świecie, lecz również sposób, w jaki jest ona prezentowana i to, w jakim porządku narracyjnym się objawia. Fenomen ten jest nieomal namacalny w przestrzeni wystaw muzealnych, gdzie wiedza naukowa przekazywana jest za pomocą instrumentów retorycznych[23], przygotowanych w taki sposób, aby powstała przestrzeń posiadająca zarówno swoją trójwymiarową fizyczną strukturę, jak również wpisany w nią, poprzez założenie doświadczenia jej przez zwiedzających, czynnik czasu[24]. Zjawisko to ma kolosalne znaczenie dla tego, jak widzowie uczą się w muzeum oraz jak muzeum uczy. Przygotowywanie wystawy powoduje, że istotnym zagadnieniem staje się – prócz koncentracji na faktach historycznych i eksponatach – także to, co poza wiedzą jest ważne dla zwiedzającego, jakie są jego motywacje przyjścia do muzeum, jak zachowuje się on w instytucji, z kim ją zwiedza, jaka jest jego świadomość faktu, że zanurzony jest w przestrzeni, która prezentuje wydarzenia i obiekty historyczne w sposób arbitralny.

Z uwagi na początkową fazę przygotowania i realizacji projektu oraz jego zaawansowanie i rygory formalne wynikające z dyscypliny finansowania, w chwili włączenia do niego edukatorów nie można już było prowadzić samodzielnych badań nad oczekiwaniami publiczności przyszłego Muzeum Pana Tadeusza. Niemniej, w znalezieniu odpowiedzi na te pytania pomocne były ustalenia funkcjonujące w literaturze współczesnych studiów muzealnych i teorii edukacji – przede wszystkim w publikacjach takich muzeologów, filozofów, psychologów i pedagogów jak Lynn D. Dirking i John H. Falk, George E. Hein, Howard Gardner, David Kolbe. Na ich podstawie można było próbować poszerzać konwencjonalnie rozumianą edukację muzealną, związaną z reguły z projektami muzealnymi, w których cele edukacyjne pojawiają się dopiero na kolejnych etapach ich realizacji, tak jak to miało miejsce w przypadk Muzeum Pana Tadeusza, gdzie wyraźnie został on zaakcentowany dopiero po przygotowaniu wniosku o finansowanie ze źródeł europejskich. Jak zauważa Lisa C. Roberts, spełnianie przez muzeum jego edukacyjnych funkcji powinno, na poziomie wystaw i programów, charakteryzować określenie nadrzędnych celów związanych z narracją. Stąd większą uwagę należy przywiązywać do inspirowania zwiedzających do odkrywania i konstruowania przez nich ich własnych opowieści[25]. Oczywiście, łatwiej to napisać niż zrealizować w praktyce. Niemniej istnieją pewne metody, które to ułatwiają. Jedną z nich jest – stosowana przez edukatorów w bezpośredniej werbalnej pracy z publicznością w muzeum – technika językowa polegająca na otwieraniu na interpretację poprzez formułowanie domniemań i przypuszczeń w miejsce informacji wprost. Inną stanowi „subiektywizowanie" pozwalające na zaprezentowanie konkretnego faktu przez filtr jego głównego uczestnika. Kolejną jest wywoływanie zaskoczenia, które prowokuje do oceny i zaangażowania. Techniki te pomagają rozwijać wystawy angażujące zwiedzających do konstruowania zindywidualizowanych

narracji, ułatwiając realizację kluczowego zadania jakie staje przed każdym procesem narracji zachodzącym w przestrzeni ekspozycji, a mianowicie stworzenia przez zwiedzającego na jej podstawie własnego, w pewnym sensie wirtualnego, tekstu. Takie praktyki, jak włączanie kontekstów społecznych i historycznych związanych z obiektami czy prezentowanie perspektywy innych kultur, stanowią dodatkowe czynniki wzmacniające konstrukcję narracyjną ekspozycji, podkreślając relatywność i różnorodność odczytywania eksponatów muzealnych. Prócz interpretacji, która ma zasadniczy wpływ na tworzenie przez zwiedzających narracji, inną metodą jest stawianie celów edukacyjnych, które związane są z konkretnymi zwiedzającymi, ich zainteresowaniami i potrzebami[26]. Na poziomie ogólnym i w odniesieniu do najczęściej stosowanych typologii zwiedzających i ich potrzeb zaspokajanych przez muzea, narracja w muzeum powinna więc uwzględniać zarówno środki i metody adekwatne dla profesjonalistów, których charakteryzuje ścisły związek z daną dziedziną, jak i dla poszukiwaczy wrażeń „zaliczających" muzeum jako jedną z atrakcji. Nie powinna pomijać osób motywowanych do zwiedzania ogólną ciekawością tego czym się ono zajmuje, jak i tych, których wizyty skupiają się przede wszystkim na uczeniu i interakcji z osobami, z którymi razem zwiedzają wystawę[27].

To te – przedstawione tu w najbardziej ogólnym zarysie – podstawy merytoryczne w zakresie edukacji muzealnej wyznaczały zakres działań edukatorów, polegający na wyborze obiektów na wystawę, przygotowaniu jej treści i sposobów prezentacji. Zasadniczym celem, jak wspomniano, była próba poszerzenia konwencjonalnego podejścia do edukacji muzealnej poprzez wprowadzenie – odwołując się do typologii Carmen Mörsch – innych niż afirmatywny i reprodukcyjny dyskursów charakterystycznych dla tradycyjnie pojmowanej edukacji realizowanej przez muzea[28]. I zarazem wdrożenie, na ile to było możliwe, elementów dyskursów dekonstrukcyjnego i transformacyjnego, które podejmują się krytycznej analizy muzeów i dziedzin, którymi się one zajmują oraz poszerzają definicje instytucji poprzez uznanie ich za czynniki zmian społecznych.

Wystawa stała „Rękopis *Pana Tadeusza*"[29]

Koncepcja narracji wystawy stałej „Rękopis *Pana Tadeusza*" wiązała się z drugą ekspozycją, realizowaną w ramach projektu *Misja: Polska*, poświęconą postaciom Władysława Bartoszewskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego[30]. Jej zasadnicza oś skoncentrowana została na pojęciu „wolności", która stanowiła wspólne pragnienie, przesłanie i zasadniczą wartość zarówno dla A. Mickiewicza oraz jego dzieła, jak i działalności W. Bartoszewskiego i J. Nowaka-Jeziorańskiego. Dążenie do wolności związane jest nieodłącznie z historią Polski – jej upadkiem w końcu XVIII w., odrodzeniem w dwudziestoleciu międzywojennym, ponowną utratą z początkiem II wojny światowej i ograniczeniem w okresie powojennym, aż wreszcie do jej pełnego odzyskania w roku 1989 i ugruntowania poprzez wprowadzenie Polski do struktur NATO w 1999 r. i w roku 2004 do Unii Europejskiej. Tak skonstruowana oś narracyjna pozwoliła połączyć w jedną całość obie ekspozycje stałe muzeum, umożliwiając powiązanie we wspólną opowieść treści odnoszące się do autografu *Pana Tadeusza* z prezentacją dotyczącą świadków historii XX wieku. Zwornik stanowiły skomplikowane dzieje Polski i kolejnych pokoleń, które podejmowały próby uzyskania niepodległości jako podstawowego wymiaru wolności rozumianej w kategoriach nowoczesnej państwowości. W tym sensie wystawę poświęconą Rękopisowi skoncentrowano na wątkach związanych z postacią Adama Mickiewicza i okolicznościami, które formowały go jako twórcę *Pana Tadeusza* oraz znaczeniu jakie to dzieło literackie miało dla kultury XIX i XX-wiecznej, głównie jako repozytorium tradycji szlacheckiej, ale także katalizator dążeń do politycznej wolności. Wystawa „Misja: Polska" z kolei oparta została na biografii dwóch ludzi, urodzonych i ukształtowanych w niepodległej Polsce, w okresie dwudziestolecia międzywojennego przesiąkniętego w sferze wartości romantycznym duchem mickiewiczowskim. Zmuszeni okolicznościami historycznymi – podobnie jak Mickiewicz – znaleźli się w sytuacji bez państwa, a po zakończeniu wojny, działając po obu stronach Żelaznej Kurtyny, mozolnie dążyli do uzyskania przez Polskę pełnej niezależności politycznej. Po 1989 r. obaj też zabiegali o wprowadzenie Polski do struktur zapewniających większe bezpieczeństwo militarne i gospodarcze niezależnemu państwu.

Zbudowanie narracji wystawy opartej na tym wątku, z jednej strony – pozwoliło uzasadnić połączenie pod jednym dachem dwóch różnych materii: ekspozycji dzieła literackiego i wystawy biograficznej dotyczącej niezwiązanych z nim postaci historycznych, z drugiej – uzasadniało podjęte decyzje odnośnie doboru szczegółowych treści każdej z ekspozycji, co miało znaczenie szczególne w odniesieniu do wystawy dedykowanej Rękopisowi *Pana Tadeusza*. Właśnie w stosunku do niej pojawiło się wiele dodatkowych problemów, które ze względu na jasność prezentacji należało rozwiązać w taki sposób, aby nie zagubić zasadniczego sensu ekspozycji. Prócz samego Utworu i jego Autora osobnym wątkiem, ważnym ze względu na charakter instytucji, był materialny przedmiot w postaci, znajdującego się w Ossolineum artefaktu, czyli Rękopisu[31]. Jego dzieje z kolei przecinały się z dziejami Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i były istotne dla uzasadnienia i wyjaśnienia zwiedzającemu sensu otwierania Muzeum Pana Tadeusza właśnie we Wrocławiu.

Wystawa „Rękopis *Pana Tadeusza*" zaprojektowana została na dwóch kondygnacjach Kamienicy pod Złotym Słońcem, znajdującej się przy wrocławskim rynku nr 6, jednej z najbardziej okazałych i najlepiej zachowanych rezydencji miejskich w Europie Środkowej[32] i jednocześnie – jak zauważyła Małgorzata Orzeł – w żaden sposób nie kojarzącej się z kulturą polską[33]. Składała się z 9 sal oraz korytarza – stanowiącego jej 10. salę – będącego łącznikiem do wystawy „Misja: Polska". Struktura narracyjna ekspozycji uwzględniła ten podział i rozkład poszczególnych pomieszczeń. Jej część umieszczoną na dolnej kondygnacji poświęcono okolicznościom powstania *Pana Tadeusza*. Tutaj też przewidziano prezentację głównego eksponatu muzeum – autografu narodowej epopei. Górną kondygnację przeznaczono na przedstawienie wątków bezpośrednio związanych z treścią *Pana Tadeusza* oraz na jego recepcji i znaczeniu. Zgodnie z główną osią narracyjną przekaz skupiono wokół pojęcia wolności i roli, jaką w jej pojmowaniu przez kolejne pokolenia Polaków odegrała twórczość artystyczna. Zgodnie z kierunkiem narracji w dolnej kondygnacji znalazły się następujące sale: 1. *Epoka*, 2. *Salon*, 3. *Mickiewicz*, 4. *Biblioteka*

i 5. *Rękopis*. Na kondygnacji wyższej narracja została poprowadzona poprzez sale: 6. *Szlachta*, 7. *Dom*, 8. *Znaczenie*, 9. *Wolność* i korytarz zatytułowany 10. *Powidoki*[34].

Otwierająca wystawę sala *Epoka* skupiona została na wydarzeniach historycznych, mający największy wpływ na Adama Mickiewicza, których ślady obecne są pod różną postacią w treści *Pana Tadeusza*. Znalazło się tu także miejsce dla prezentacji dziejów Rękopisu, jego proweniencji i okoliczności, w jakich stał się własnością Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu[35]. Ekspozycję rozpoczynała monumentalna gablota, z eksponatami związanymi z kulturą Rzeczypospolitej Obojga Narodów 2. poł. XVIII w. oraz przywołującymi postaci i wydarzenia polityczne, które miały wpływ na ostatnie lata państwa przed jego definitywnym upadkiem. Ukazane one zostały na tle powiększonej reprodukcji grafiki Noela Lemirego *Kołacz królewski* (po 1773), przedstawiającej w sposób symboliczny i zarazem satyryczny pierwszy rozbiór Polski. Ta sama scena, w bardziej wyraźny sposób, zaprezentowana została poprzez obraz olejny nieznanego autora, który był też pierwszym dziełem jaki napotykał widz zwiedzający muzeum[36]. Kolejne obiekty odnosiły się do obrad Sejmu Czteroletniego z jego największym dziełem, czyli Konstytucją 3 maja oraz do Powstania Kościuszkowskiego. To ostatnie wydarzenie ilustrowane było poprzez dokumenty oraz – na ścianie przy gablocie – rysunki: *Utarczka kawalerii*, szkic do obrazu *Kościuszko pod Maciejowicami* (1795) Jana Bogumiła Plerscha i *Scena z powstania kościuszkowskiego – szaniec broniony przez włościan krakowskich* (1798) Aleksandra Orłowskiego, przedstawiające sceny bitew insurekcji a także portret olejny jej wodza Tadeusza Kościuszki autorstwa Feliksa Hanusza (1865). W sali tej znajdowały się także eksponaty odwołujące się do epoki wojen napoleońskich oraz panującej w XIX w. swoistej „napoleonomanii"[37], której uległ również Adam Mickiewicz[38]. Natomiast historii Rękopisu towarzyszył jeden eksponat, czyli szkatuła wykonana w 2. poł. XIX w. specjalnie do jego przechowywania[39]. Eksponatom w sali towarzyszyły dodatkowo prezentacje multimedialne, w tym dominująca w tej przestrzeni – zarówno wizualnie jak i dźwiękowo – wielkoformatowa Panorama epoki przedstawiająca w sposób graficzny kolaż wydarzeń historycznych z okresu od końca XVIII w. do lat 30. wieku XIX. W jej pobliżu znajdowało się stanowisko z treściami pogłębionymi odnoszącymi się do prezentowanych w obrazie Panoramy scen. Zostało ono zaplanowane w taki sposób, aby dać możliwość korzystania z niego osobom o różnym wzroście oraz poruszającym się na wózkach. Wybór odpowiednich treści następował poprzez skierowanie jednego z trzech monitorów w kierunku wybranych scen. Gabloty z eksponatami posiadały osobne stanowiska multimedialne z treściami pogłębionymi w postaci ekranów transparentnych, a także projekcji tylnoekranowej i stanowiska wykorzystującego technologię Augmented Reality. Każde z nich oferowało zwiedzającemu inny rodzaj dostępu do prezentowanych zagadnień. Ekrany transparentne pozwalały na samodzielny wybór treści pogłębionych oraz – dzięki pokazowi skanów 3D – dawały możliwość obejrzenia niewidocznych w oglądzie frontalnym części eksponatów. Aktywny dostęp do treści oferowała także prezentacja komputerowa związana ze szkatułą, która jako jedyna w tej sali została zaadresowana do młodszych zwiedzających – dzieci w wieku 6–10 lat. Treść tego stanowiska, adekwatnie do wieku docelowego odbiorcy, nie oferowała informacji historycznych związanych ze szkatułą lecz, poprzez ten eksponat, zwracała uwagę na bardziej ogólne kwestie, wynikające z ponadpokoleniowej i międzygeneracyjnej potrzeby umieszczania wartościowych przedmiotów nie tylko w bezpiecznych, ale również cennych lub wyjątkowych dla ich posiadacza oprawach[40]. Jej przeciwieństwem – ze względu na adresata, sposób obrazowania treści i zawartość informacyjną – było stanowisko składające się z ekranu tylnej prezentacji, na który rzucano projekcję poświęconą dziejom Rękopisu. Wymagało ono poświecenia kilku minut na statyczny, skupiony odbiór zawartości merytorycznej w postaci fabularyzowanej osi czasu.

Salon stanowiący kolejny etap narracji wystawy związany został z intelektualnym i artystycznym ukształtowaniem Mickiewicza jako przedstawiciela epoki romantycznej. Wystrój architektoniczny tej sali stworzył możliwość przeznaczenia jej do prezentacji obrazów, natomiast jej wielkość (jedno z największych pomieszczeń ze wszystkich wykorzystywanych na cele ekspozycyjne) predestynowała ją na miejsce koncertowe. Stąd w aranżacji tej przestrzeni projektantka zrezygnowała z gablot i uwzględniła obecność fortepianu oraz krzeseł dla publiczności. Natomiast wybrane do pokazania eksponaty miały przywoływać okres, w którym Adam Mickiewicz brał udział w spotkaniach nazywanych Salonami, prowadzonych przez znakomitości środowiska intelektualnego i kulturalnego początku XIX wieku. Prezentowane obrazy wiązały się więc tematyką lub autorem ze sztuką romantyczną lub postaciami historycznymi prowadzącymi salony, na których bywał Mickiewicz. Wśród obrazów dominowały przede wszystkim krajobrazy pochodzące lat 20. i 30. XIX w.[41], okresu mającego bezpośredni wpływ na postawę autora *Pana Tadeusza*, a także portret Henrietty Drohojowskiej (po 1800) autorstwa Józefa Pitschmanna, który wizualnie został powiązany ze znajdującym się w sali fortepianem. Całości patronował rzeźbiarski portret Adama Mickiewicza autorstwa Pierra Jeana Davida d'Angersa (1835). Część multimedialna poszerzała doznania wizualne o aspekt muzyczny, ponieważ oferowała z jednej strony – poprzez nagłośnienie sali – dostęp do wyboru utworów muzycznych epoki romantycznej, z drugiej – poprzez stanowiska multimedialne wyposażone w słuchawki – treści pogłębione do zagadnień związanych z historią muzyki, ilustrowane przykładami muzycznymi. W tych samych stanowiskach znalazło się także miejsce dla informacji dotyczących historii malarstwa 1. poł. XIX wieku. Całość, poprzez połączenie w jednej przestrzeni wątków tematycznych, prezentowała źródła intelektualnego i społecznego rozwoju przedstawicieli młodego pokolenia pocz. XIX w. w Europie[42]. Osobna grupa, którą stanowiły portrety rodziny Juliusza Słowackiego zajmujące całą ścianę galerii, ilustrowała ten watek poprzez bezpośrednie odwołanie do biografii Adama Mickiewicza, bywalca salonów organizowanych przez matkę Słowackiego Salomeę Bécu.

Biografii autora *Pana Tadeusza* poświęcona została z kolei sala *Mickiewicz*, w której narrację określiły przede wszystkim aplikacje multimedialne, prezentowane na 6 przestrzennie rozbudowanych stanowiskach, składających się każde z 2 obszarów prezentacyjnych oraz niewielkiej gabloty na muzealia. Strona wizualna prezentacji multimedialnej zdominowana została przez animację będącą impresją wyświetlaną

1. Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, sala *Mickiewicz*, kwiecień 2016

1. Pan Tadeusz Museum in Wrocław, *Mickiewicz* room, April 2016

sekwencyjnie na eksponowanych pionowo szklanych ekranach. Głównym jej bohaterem była postać Wieszcza podróżująca z ekranu na ekran pomiędzy sceneriami, które odnosiły się do jednego z 6 wątków problemowych związanych z jego życiorysem[43]. Informacja na ich temat dostępna była poprzez dodatkowe monitory wmontowane w pulpity stanowisk, obok których znajdowały się niewielkie przestrzenie, gdzie z kolei wyeksponowano grafiki i płaskorzeźby przedstawiające portrety Mickiewicza w różnym wieku. Ustawione rytmicznie stanowiska multimedialne prowadziły widza do monumentalnego wydruku reprodukcji mapy XIX-wiecznej Europy z zaznaczoną linią podróży, jakie w czasie swojego życia odbył Adam Mickiewicz[44]. Stanowiska multimedialne uzupełniały treści związane z jednej strony z tematem podróży, z drugiej bezpośrednio odwołujące się do *Pana Tadeusza* i poświęcone korespondencji jaką prowadził w czasie pisania poematu oraz ilustracjom do dzieła, których najbardziej imponujący i wpływowy przykład znalazł się we lwowskim wydaniu z 1882 r. z ilustracjami Michała Elwiro Andriollego. Niewielka liczba pozostałych eksponatów w tej sali budować miała kontekst wybranych epizodów biografii Mickiewicza poprzez przywołanie historycznych widoków Wilna, portretów jego przyjaciół i dzieci, podróży, a także poprzez przedmioty prawdopodobnie należące do Wieszcza.

Przedostatnia sala dolnej kondygnacji ekspozycji zatytułowana została *Biblioteka*. Faktycznie zaaranżowana na wzór XIX-wiecznej biblioteki poświęcona została szeroko rozumianym inspiracjom literackim epoki, które kształtowały pokolenie Mickiewicza, a także instytucjonalnej i materialnej historii czytelnictwa i piśmiennictwa. Aranżacja przestrzeni *Biblioteki* pozwalała na umieszczenie w niej reprintów i makiet najważniejszych książek, które wpływały na kształtowanie się gustów literackich pokolenia, którego wejście w dorosłość i samodzielną twórczość literacką przypadało na 3. dekadę XIX wieku. Wśród nich znalazło się miejsce również na reprinty pierwszego paryskiego wydania *Pana Tadeusza*. Każdy z reprintów pełnił funkcję nie tyle eksponatu, lecz egzemplarza okazowego, po który – jak w rzeczywistej bibliotece – można sięgnąć na półkę. Równie aktywnie użytkownik musiał postępować w przypadku aplikacji multimedialnych, które w tej przestrzeni prezentowane były przez urządzenia motion leap, czytające gesty dłoni: swipe, tapnięcie i przewracanie stron, zamontowane na stanowisku w formie dużego stołu czytelni. Pozwoliły one na stworzenie książek multimedialnych dających dostęp do treści pogłębionych, dla których interfejs stanowiły niezadrukowane, oprawione w twarde okładki książki. W ten sposób widzowi oddane zostały do dyspozycji materialne książki z wirtualną treścią wyświetlaną na nich po otwarciu i umieszczeniu pod lampą, w której wmontowane było urządzenie[45].

Biblioteka prowadziła do ostatniej sali ekspozycji zlokalizowanej na dolnej kondygnacji. Zgodnie z nazwą *Rękopis* przeznaczona została na główny eksponat, czyli autograf *Pana Tadeusza*. Stosownie do projektu aranżacji został on umieszczony w gablocie, w sztafażu przypominającym historyzujące wnętrze i uzupełnionym prezentacją multimedialną. Po przeciwległej stronie pomieszczenia zlokalizowano potrójne stanowisko z wielkoformatowymi ekranami, w którym znalazła się zdigitalizowana wersja Rękopisu umożliwiająca zwiedzającym dostęp do jego zawartości.

Doprowadzenie narracji na dolnej kondygnacji do sali, w której prezentowany był Rękopis, pozwalało na zamknięcie

tematyki związanej z okolicznościami powstawania *Pana Tadeusza* i z jego Autorem oraz jej otwarcie – na górnej kondygnacji ekspozycji – na sam poemat, jego fabułę i znaczenie w kulturze polskiej XIX i XX wieku. Znajdujących się tu 5 przestrzeni ekspozycyjnych podzielono w ten sposób, iż pierwsze dwie *Szlachta* i *Dom* związano z treścią *Pana Tadeusza*, natomiast kolejne *Znaczenie*, *Wolność* i przestrzeń korytarza *Powidoki*, odnosiły się do recepcji i oddziaływania Epopei.

Sale *Szlachta* i *Dom* w projekcie aranżacji ekspozycji łączył podobny koncept, odnoszący je do tych dwu właśnie obszarów fabuły *Pana Tadeusza*, która w warstwie problemowej koncentrowała się wokół kultury szlacheckiej. W sali *Szlachta* pokazano te jej wątki, które wiązały się ze sferą publiczną, widoczną, zewnętrzną, reprezentacyjną, przez co podkreślono – dobierając eksponaty i tematy materiałów multimedialnych – „męski" typ konotacji z nią związanych[46]. Przy czym odniesiono je bezpośrednio do tematów, które uzasadniała fabuła *Pana Tadeusza*. Najbardziej charakterystycznym elementem tak rozumianej przestrzeni wystawy było – zaproponowane przez projekt aranżacji – jej „rozciągnięcie" między dworem a zamkiem. Tę pierwszą strefę wyznaczał zestaw eksponatów i materiałów prezentacyjnych, które zajmowały znaczną cześć prawej ściany sali *Szlachta*. W gablocie zawieszono grafiki wg rysunków Napoleona Ordy przedstawiających krajobrazy z motywem dworów i innych siedzib szlacheckich powstałych w XIX wieku. Obok nich znalazło się rozbudowane interaktywne stanowisko wykorzystujące urządzenie kinect, które pozwalało na wirtualny spacer po wnętrzu dworu w Koszutach, w powiecie średzkim w Wielkopolsce, jednej z lepiej zachowanych siedzib szlacheckich tego typu z 2. poł. XVIII wieku. Strefa zamku znajdowała się naprzeciwko dworu zajmując znaczną cześć lewej ściany sali *Szlachta*. Została ograniczona do sztafażu, który przedstawiał fragment elewacji z otworami okiennymi i portalem drzwiowym. Jej obronny charakter podkreślały rustykalne boniowanie i przysadzistość proporcji otworów, a atmosferę zamku zamontowane repliki renesansowych pochodni. Sztafaż został wykorzystany przede wszystkim jako podium i tło dla pokazania współczesnych rzeźb stanowiących element aranżacji plastycznej wystawy oraz jako oprawa dla projekcji filmowej. Figury i film prezentowały temat historycznych strojów męskich (poprzez repliki) i sposoby ich noszenia. Powiązanie tej tematyki z treścią *Pana Tadeusza* spowodowało, że prócz ubiorów szlacheckich pojawił się tu również strój Żyda, mnicha i chłopa. Na znaczenie treści poematu dla aranżacji i doboru tematów tej sali wskazywało również centralnie położone – pomiędzy strefą dworu i zamku – stanowisko multimedialne w formie tarczy zegara

2. Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, stół w sali *Biblioteka*, kwiecień 2016

2. Pan Tadeusz Museum in Wrocław, table in the *Library* room, April 2016

3. Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, sala *Szlachta*, kwiecień 2016

3. Pan Tadeusz Museum in Wrocław, *The Nobility* room, April 2016

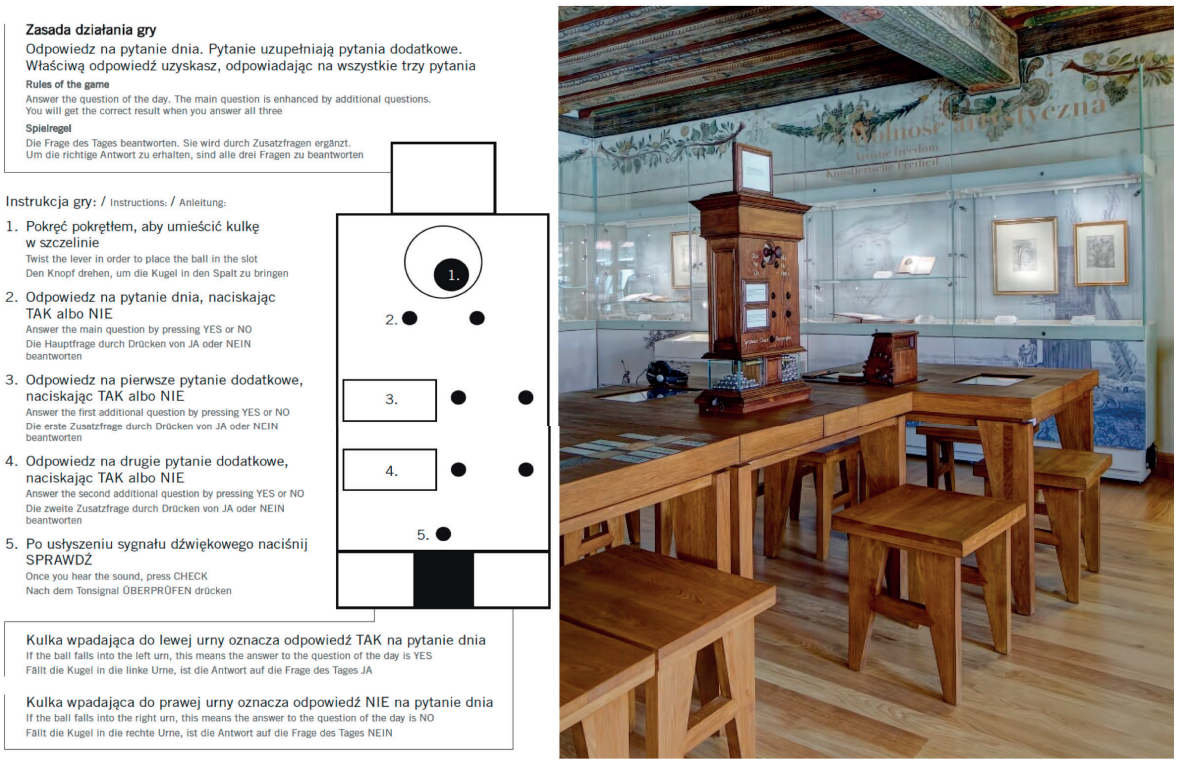
z ekranem projekcyjnym w kopule. Stanowisko to obsługiwane było przez zwiedzającego, który wybierając wskazówką godzinę uruchamiał odpowiedni fragment dźwiękowej wersji *Pana Tadeusza*, pochodzący z księgi odpowiadającej numeracją wybranej godzinie. W aplikacji zostały umieszczone te fragmenty poematu, w których znajdują się opisy zwyczajów szlacheckich. Wizualnie ilustrowały je animacje wyświetlane na kopule tarczy zegara. Treść poematu w kontekście męskich konotacji tej części ekspozycji pozwalała na podkreślenie przede wszystkim dwóch wątków, które mocno zaznaczają się w *Panu Tadeuszu*: spędzania przez szlachtę czasu wolnego i pełnionych godności urzędowych. Pierwszy odnosił się do polowania i grzybobrania, drugi do imion głównych bohaterów utworu. Eksponaty jakie udało się zgromadzić w tej sali uzupełniały główne wątki tematyczne. Były to obrazy przedstawiające urzędników szlacheckich, sceny polowania, replika stroju kontuszowego i jego oryginalne elementy, a także zestaw dokumentów związanych z prowadzeniem majątku ziemskiego i aktami prawnymi obowiązującymi w Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

W sali *Dom* podkreślono natomiast rolę kobiet w kulturze szlacheckiej. Skupiono się tu na prezentacji prywatnej, wewnętrznej i domowej przestrzeni opisanej w *Panu Tadeuszu*. Stąd ta część ekspozycji została poświęcona zjawisku tzw. kultury stołu i szlacheckiej tradycji kulinarnej oraz modzie kobiecej i prywatnemu (intymnemu) wymiarowi „kultury ubioru”[47]. Dominantę przestrzeni stanowiła gablota z pełniącym funkcję ekspozytora stołem, na którym ustawiono elementy zastawy stołowej, uzupełnionej prezentacją multimedialną. Jej tematy mógł wybierać zwiedzający. W gablotach wokół stołu znajdowały się dodatkowe eksponaty związane z wnętrzem szlacheckim przełomu XVIII i XIX w. – meble, zastawy, naczynia, a także repliki strojów kobiecych z początku XIX wieku. Towarzyszyły im stanowiska multimedialne odnoszące się do poszczególnych zabytków[48] oraz do treści *Pana Tadeusza*[49].

Ostatnie trzy sale wystawy „Rękopis *Pana Tadeusza*”, jak wspomniano, poświęcone zostały recepcji i roli utworu. Pierwsza z nich *Znaczenie* zaaranżowana została w formie kinowej rotundy składającej się z rozmieszczonych na planie koła 3 wklęsłych ekranów zawieszonych na ścianach razem z rozdzielającymi je, analogicznymi w kształcie, planszami z wielkoformatowymi grafikami. Pod ekranami znajdowały się gabloty na eksponaty, których rozmieszczenie powtarzało układ ekranów i plansz. W centrum tak zaaranżowanej przestrzeni znalazło się dwupoziomowe siedzisko na planie okręgu, które umożliwiało zwiedzającemu zajęcie miejsca naprzeciw wybranego ekranu. Taka aranżacja sali miała bezpośredni wpływ na wybór sposobu prezentacji i treść filmu, który został dla niej przygotowany. Przy jego realizacji wykorzystano architekturę sali aby podkreślić zmienność oraz różnorodność ocen utworu Adama Mickiewicza. Film zatytułowany *Porozumienie ponad podziałami* w konwencji mockumentu przedstawiał fikcyjną scenę dyskusji prowadzonej w agencji reklamowej. Agentka zaprosiła w charakterze ekspertów literaturoznawców, aby porozmawiać z nimi na temat propozycji nowego wydania *Pana Tadeusza*, adresowanego do młodzieży. Dwaj eksperci prezentowali skrajne stanowiska, te jakie w dziejach recepcji dzieła sformułowane zostały w jego ocenie. Przy czym, w czasie wymiany opinii obaj odwoływali się do autentycznych sądów na temat dzieła wyrażanych przez pisarzy, krytyków literackich, literaturoznawców na przestrzeni ponad 180 lat od jego ukazania się drukiem. Dyskusja ta wyświetlana była symultanicznie na wszystkich 3 ekranach co powodowało, że widz siadając naprzeciwko jednego z nich, miał możliwość komfortowego

4. Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, sala *Znaczenie*, kwiecień 2016

4. Pan Tadeusz Museum in Wrocław, *Meaning* room, April 2016



5. Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, sala *Wolność* oraz instrukcja obsługi urządzenia interaktywnego, maj 2016

5. Pan Tadeusz Museum in Wrocław, *Freedom* room, and the user's manual of an interactive device, May 2016

(Wszystkie fot. M. Szeląg)

śledzenia wypowiedzi któregoś z jej uczestników. Stanowisko drugiego wymagało od niego zwrócenia się w jego kierunku, zakłócenia „standardowego" i najbardziej wygodnego sposobu oglądania obrazu wyświetlanego na ekranie, czyli siedzenia do niego przodem. Ten zabieg został użyty do zilustrowania, charakterystycznego dla recepcji, utożsamiania się z poglądami na temat dzieł, które są bliższe (w kontekście tej aranżacji wygodniejsze) indywidualnemu punktowi widzenia. W gablotach pod ekranami umieszczono dokumenty, których cześć stanowiła pierwsze wydania *Pana Tadeusza*, ich przekłady obcojęzyczne, oryginalne utwory literackie i krytyczne wyrażające poglądy bohaterów mockumentu, a także inne, świadczące o oddziaływaniu poematu zarówno na literaturę, jak i różnorodne dziedziny twórczości artystycznej, takie jak sztuki plastyczne, teatr i film.

Sala *Wolność* stanowiła kulminację ideowego wątku narracji wystawy. Podzielona została na 4 podtematy: *Wolność polityczna*, *Wolność szlachecka*, *Wolność osobista* i *Wolność artystyczna*. Jej aranżacja zainspirowana została IV Księgą *Pana Tadeusza*, sceną w karczmie Jankiela, gdzie wyraźnie pojawia się wątek walki zbrojnej w celu odzyskania niepodległości. Podkreślenie tematu niepodległościowego zostało utożsamione z pojęciem wolności, zwłaszcza w jej wymiarze politycznym, gwarantującej niezależny byt, który – w warunkach określonych formalnie, prawnie, kulturowo i obyczajowo – stanowi zasadniczy element innego rodzaju wolności. W odniesieniu do fabuły poematu podkreślono przede wszystkim wolność szlachecką, której reminiscencje stanowią dramaturgiczną oś fabuły *Pana Tadeusza*. Zwrócenie uwagi na wolność artystyczną i wolność osobistą, w niewielkim stopniu obecne w poemacie, pozwało natomiast na podkreślenie aktualności problematyki narodowej epopei. Zgodnie z hierarchą „ważności" widz rozpoczynał zwiedzanie sali *Wolność* od wyboru kierunku – albo od *Wolności szlacheckiej* (w prawą stronę od wejścia do sali) albo od *Wolności politycznej* (w stronę lewą). Następnie odpowiednio przechodził do *Wolności osobistej* albo *Wolności artystycznej*. Każdy z tematów reprezentowany był przez eksponaty pochodzące z okresu od końca XVIII w. do lat 80. wieku XX. Były to zarówno obrazy, grafiki, rzeźby, dokumenty, numizmaty, patriotyczna biżuteria, fotografie, jak i przedmioty codziennego użytku (ubiór, obuwie, magnetofon), które pozwalały na ilustrowanie różnych wydarzeń poprzez przywołujące je artefakty. Wspomniane odwołanie w warstwie aranżacyjnej do karczmy Jankiela wyrażone zostało poprzez wprowadzenie w centrum sali 4. drewnianych stołów, z których każdy „przypisany" został do jednej z wolności omawianej poprzez eksponaty w gablotach. Stoły stanowiły oprawę dla stanowisk multimedialnych – cyfrowych i analogowych. Te pierwsze w postaci rozbudowanej aplikacji komputerowej pozwalały na dostęp do treści pogłębionych, omawiających każde prezentowane w sali zagadnienie z perspektywy historycznej i związku z treścią *Pana Tadeusza*. Uzupełnione zostały również współczesnymi ilustracjami muzycznymi, tak jak w przypadku tematu *Wolności osobistej*, w której znalazły się utwory zespołu R.U.T.A doskonale rezonujące problematykę poddaństwa chłopów pańszczyźnianych. Z kolei temat *Wolności szlacheckiej* stanowił pretekst do stworzenia gry, której fabuła i zadania oparte zostały na historycznych wydarzeniach związanych z przebiegiem sejmów zwoływanych u schyłku Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Interaktywności analogowe, podobnie jak cyfrowe, związano z poszczególnymi rodzajami wolności, skłaniając zainteresowanego widza do aktywności manualnych rozwijających zarówno zdolności kreatywne, jak i analityczne. Wśród nich znalazł się jeden z najbardziej kontrowersyjnych sposobów postrzegania wolności, roboczo nazwany „urną do głosowania". Było to urządzenie, które miało za zadanie zbierać odpowiedzi na pytanie dnia, umieszczane na jej szczycie. Pytanie to uzupełniane było dodatkowo 2 pośrednimi, które mogły mieć wpływ na ostateczną odpowiedź na pytanie główne[50].

Z sali *Wolność* zwiedzający przechodzili do korytarza *Powidoki*, któremu charakter nadawały prezentacje wyświetlane na ekranach parowych oraz ściana wideo znajdująca się w jego końcowym odcinku. Założeniem korytarza było stworzenie dosłownego i metaforycznego połączenia wystawy „Rękopis *Pana Tadeusza*" z kolejną „Misja: Polska" poświęconą Władysławowi Bartoszewskiemu i Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu. Na ekranach parowych, poprzez które zwiedzający przechodził pokonując korytarz, prezentowane były wybrane fotosy lub fragmenty z filmów tzw. Polskiej Szkoły Filmowej. Ich sens symboliczny dotyczył znaczenia, jakie dla wyobraźni zbiorowej w XX w. odegrał film, który w pewnym sensie przejął funkcję, jaką w XIX w. pełniła jeszcze literatura. W tym kontekście korytarz łączył wiek XIX z XX. Konkretne sceny wybrane z filmów – które nie tylko powszechnie obecne były w zbiorowej świadomości Polaków, lecz poruszały w szerokim ujęciu problemy wolnościowe – podkreślały z kolei łączność ideową między XIX-wiecznym Mickiewiczem a pokoleniem Bartoszewskiego i Nowaka-Jeziorańskiego, urodzonych już w XX wieku.

***

Przygotowanie ekspozycji „Rękopis *Pana Tadeusza*" z założeniem, że stanowić ma ona – zgodnie z nazwą projektu, w ramach którego cała inwestycja została zrealizowana – adresowaną do współczesnego widza innowacyjną przestrzeń edukacyjną, stanowiło zarówno ogromną szansę, jak i wyzwanie, które na etapie realizacyjnym wywoływało trudności. Szansa wynikała z potencjału jaki tkwił w zasobach i środkach oddanych do zagospodarowania twórcom i realizatorom wystawy. Mieli oni do dyspozycji wysokiej klasy wyremontowany i położony w centrum Wrocławia zabytkowy budynek, bogate zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i prestiż instytucji, dzięki któremu znacznie łatwiej udało się pozyskać eksponaty również z innych muzeów, bibliotek i archiwów w kraju i za granicą[51]. Dofinansowanie z funduszy europejskich oraz środki własne i kadra Ossolineum pozwalały natomiast na realizację prac budowlanych, aranżacyjnych, technologicznych, merytorycznych i konserwatorskich terminowo i z zachowaniem wysokich standardów. Z drugiej strony wydaje się, że znaczenie symboliczne samego utworu, któremu poświęcona została główna ekspozycja muzeum oraz rola jaką odrywał i odgrywa w kulturze narodowej legły u źródeł trudności w trakcie realizacji ekspozycji. Dotyczyły one przede wszystkim dyskusji na temat ostatecznego kształtu konkretnych rozwiązań ekspozycyjnych. Pojawiały się wówczas, kiedy proponowano redukcje i ograniczenia w zakresie treści merytorycznych

prezentowanych na wystawie oraz wprowadzano rozwiązania mające na celu aktualizację problematyki poruszanej w *Panu Tadeuszu* i związanej z jego recepcją, a także odwołujące się do innego niż afirmatywny – używając pojęć Carmen Mörch – dyskursu edukacji[52]. Wynikały one z rozbieżności na temat zagadnienia, w jaki sposób realizowane powinny być aktualnie zadania edukacyjne muzeów, wykorzystujących najnowsze technologie i możliwości jakie dają współczesne strategie kuratorskie i edukacyjne. Zwłaszcza kiedy zamiast wiedzy historycznej akcentowano wagę doświadczenia zwiedzających, jak w przypadku mockumentu prezentowanego w sali *Znaczenie*, czy interaktywności analogowych w sali *Wolność*, które wprowadzały w przestrzeń ekspozycji elementy dyskursu dekonstrukcyjnego i transformacyjnego. Pozwalały one na krytyczne odniesienie się do prezentowanych na wystawie treści i wprowadzenie ich w sferę świata, w którym funkcjonują zwiedzający dzisiaj.

Streszczenie: W 2016 r. zostało otwarte dla publiczności Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Poświęcone jest epopei narodowej – najsłynniejszemu dziełu Adama Mickiewicza pt. *Pan Tadeusz*, po raz pierwszy opublikowanemu w 1834 r., a także recepcji dzieła, trwałości idei romantycznych oraz dziedzictwa wolności w historii Polski XIX i XX wieku.

Inwestycję zrealizowano w ramach projektu pn. *Muzeum Pana Tadeusza – innowacyjna przestrzeń – edukacja przez kulturę* współfinansowanego ze środków europejskich. Założenia realizacyjne projektu dotyczyły stworzenia muzeum o charakterze edukacyjnym, wykorzystującego eksponaty muzealne, prezentacje multimedialne i niezbędną infrastrukturę do realizacji pomyślanej nowocześnie ekspozycji. W kontekście tych założeń powstała wystawa stała przygotowana przez zespół, którego trzon stanowili edukatorzy z wieloletnim stażem w pracy muzealnej. Ich doświadczenie praktyczne oraz teoretyczne założenia edukacyjne do jakich się odwoływali, w połączeniu z tematyką ekspozycji skupionej wokół wyjątkowego zabytku w dziejach kultury polskiej jakim jest Rękopis *Pana Tadeusza*, zdeterminowały decyzje odnośnie doborów eksponatów, zawartości aplikacji multimedialnych, treści tytułów sal i podpisów pod obiektami, tematyki audioprzewodników oraz materiałów i rozwiązań dedykowanych osobom z niepełnosprawnościami.

Artykuł omawia wystawę stałą „Rękopis *Pana Tadeusza*" z punktu widzenia zrealizowanej narracji oraz założeń edukacyjnych w nią wpisanych i odnosi ją do refleksji muzeologicznej analizującej potencjał edukacyjny wystaw muzealnych, praktyki interpretacyjne i strategie narracji realizowane poprzez wystawy i działania edukacyjne w muzeach.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, epopeja narodowa *Pan Tadeusz*, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, nowe muzeum, edukacja muzealna, aranżacja wystawy, narracja.

Przypisy

[1] Trzon zespołu stanowili – oprócz autora niniejszego tekstu, który został kuratorem wystawy „Rękopis *Pana Tadeusza*" i pełnił nadzór merytoryczny nad rozwiązaniami dla osób z niepełnosprawnościami i aranżacji ekspozycji – dr Piotr Szaradowski i Paulina Szeląg, osoby z wieloletnim muzealnym doświadczeniem edukacyjnym, a także autorzy publikacji na temat edukacji muzealnej. Ponadto na różnych etapach realizacji wystawy i jej poszczególnych elementów zaangażowani byli: Jolanta Gomula – była kierowniczka Sekcji Edukacji w Muzeum Narodowym w Krakowie i twórczyni Ośrodka Edukacji w Muzeum Łazienki Królewskie, Piotr Górajec – wcześniej pracownik i kierownik Działu Edukacji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie oraz Sabina Mayer i Beata Salamon z Działu Edukacji Muzealnej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wszyscy związani byli z Forum Edukatorów Muzealnych.

[2] M. Orzeł, *Pan Tadeusz w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, w: *Inne strony rękopisu* Pana Tadeusza, [katalog], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2017, s. 25-30.

[3] A. Juzwenko, *Komentarz do artykułu z Gazety Wrocławskiej z dn. 6 grudnia 2013*, „Gazeta Wrocławska" 10.12.2013, s. 1 i 4, https://ossolineum.pl/index.php/komentarz-do-artykulu-z-gazety-wroclawskiej-z-dn-6-grudnia-2013/ [dostęp: 03.06.2018].

[4] *Ibidem*.

[5] W skład Rady Programowej wchodzili: dr Justyna Bajda (przewodnicząca), Joanna Bojarska, prof. dr hab. Marcin Cieński, prof. dr hab. Bogusław Dopart, dr Dariusz Gawin, dr hab. Krzysztof Koehler, Zbigniew Maćków, Jan Ołdakowski, prof. dr hab. Andrzej Waśko, prof. dr hab. Jarzy Zdrada oraz pracownicy Zakładu Narodowego im. Ossolińskich; por. M. Orzeł, *Muzeum Pana Tadeusza jako ikona współczesnego Wrocławia*, w: Pan Tadeusz. *Poemat – Postacie – Recepcja*, E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski (red.), Wydawnictwo UW, Warszawa 2016, s. 448-449.

[6] *Program ekspozycji stałej Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu w Kamienicy pod Złotym Słońcem*, J. Bajda (oprac.), Wrocław 2011, mps, s. 3-5.

[7] W składzie: prof. dr hab. Stanisław Waltoś (przewodniczący), Joanna Bojarska, Alicja Knast, dr Paweł Ukielski, prof. dr hab. Michał Jędrzejewski, Tadeusz Kosarewicz, dr Stanisław Lose, Zbigniew Maćków, Adam Dobrucki, Małgorzata Orzeł.

[8] *Wyrok Sądu Konkursowego powołanego przez Zamawiającego – Organizatora Konkursu, a mianowicie Zakład Narodowy im. Ossolińskich na Koncepcję ekspozycji stałej Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu w Kamienicy pod Złotym Słońcem wydany i ogłoszony w dniu 24 lutego 2012 r. we Wrocławiu*, https://ossolineum.pl/index.php/wyniki-konkursu-na-koncepcje-ekspozycji-stalej-muzeum-pana-tadeusza/ [dostęp: 03.06.2018].

[9] Wniosek skierowany został w maju 2012 r. o środki z Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko; por. A. Juzwenko, *Komentarz do artykułu* …

[10] Wartość projektu została określona na kwotę 17 980 160 zł, *ibidem*.

[11] Tym razem Ossolineum aplikowało o środki z Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego 2009-2014 i Norweskiego Mechanizmu Finansowego 2009-2014 w ramach programu „Konserwacja i rewitalizacja dziedzictwa kulturowego", *ibidem*; kwota dofinansowania o jaką się ubiegano wynosiła 38 491 789 zł.

[12] M. Orzeł, E. Dzikowska, P. Załuski, *Muzeum Pana Tadeusza. Scenariusz ekspozycji*, Wrocław, b.d., mps, ss. 96.

[13] *Listy obiektów muzealnych jako propozycje do zatwierdzenia w scenariuszu rzeczowym Muzeum Pana Tadeusza*, mps, ss. 80.

[14] Por. *Historia rękopisu* Pana Tadeusza – *teksty, konteksty, realia. I odsłona wystawy*, z. 1- 3, M. Orzeł (oprac.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2012.

[15] M. Łuczyńska, *Historia rękopisu* Pana Tadeusza, http://skarbykultury.pl/wydarzenia-wczoraj-dzis-jutro/recenzje/1194-historia-rekopisu-pana-tadeusza [dostęp: 05.08.2018].

[16] J. Gomula, P. Górajec, M. Szeląg, *Autorska propozycja korekty scenariusza rzeczowego sal 1-9 Wystawy Głównej Muzeum Pana Tadeusza*, Warszawa-Poznań, wrzesień 2014, mps, ss. 181.

[17] J. Gomula, P. Górajec, M. Szeląg, *Autorska propozycja zmiany założeń dotyczących wykorzystania multimediów w Projekcie Muzeum Pana Tadeusza*, Warszawa-Poznań, październik 2014, mps, ss. 134.

[18] J. Gomula, P. Górajec, M. Szeląg, *Autorska propozycja założeń programu edukacyjnego Muzeum Pana Tadeusza (podstawa do dalszych opracowań)*, Warszawa-Poznań, listopad 2014, mps, ss. 114.

[19] J. Gomula, P. Górajec, M. Szeląg, *Uzupełnienie scenariuszy rzeczowych stanowisk multimedialnych Muzeum Pana Tadeusza, w zakresie sal 6-10 (Informacje niezbędne dla dalszych etapów prac nad stanowiskami multimedialnymi ekspozycji głównej)*, Warszawa-Poznań, styczeń 2015, mps, ss. 108.

[20] Na listach eksponatów znalazły się obiekty z czołowych muzeów światowych prezentowane na ich wystawach stałych. Ponadto, od strony merytorycznej, pierwotne propozycje wychodziły poza uzasadniony narracją zakres chronologiczny wystawy, którą w części bezpośrednio związanej z Utworem należało skoncentrować na przełomie XVIII i XIX w., a w odniesieniu do jego Autora ograniczyć do lat 30. XIX w. lub obiektów późniejszych, lecz mających bezpośredni związek dla tworzonej opowieści. W rezultacie zaproponowane zestawienia nie stały się podstawą dla inauguracyjnej wersji ekspozycji. Ostateczna lista prezentowanych eksponatów była przede wszystkim efektem pracy zespołu edukatorów i uwzględniała kwerendy uzupełniające prowadzone w zbiorach polskich muzeów na przełomie 2015 i 2016 r.; por. także przypis 51.

[21] Por. przypis 1.

[22] L.C. Roberts, *From Knowledge to Narrative. Educators and the Changing Museum*, Smithsonian Institution, Washington 1997, s. 131-152.

[23] Na ten temat szerzej D. Preziosi, *Nowoczesność ponownie: muzeum jako trompe l'oeil*, w: *Display. Strategie wystawiania*, M. Hiussakowska, E.M. Tatar (red.), Universitas, Kraków 2012, s. 65-80.

[24] Analiza wystawy uwzględniająca czynnik czasu; por. M. Bal, *Wystawa jako film*, w: *ibidem*, s. 105-132.

[25] L.C. Roberts, *From Knowledge to Narrative* …, s. 142.

[26] *Ibidem*, s. 143.

[27] J.H. Falk, L.D. Dierking, *The museum experience revisited,* Left Coast Press, Walnut Creek 2013.

[28] C. Mörch, *At a Crossroads of Four Discourses*, w: *Between Critical Practice and Visitor Services*, C. Mörch (red.), Zürich 2009, s. 9-11.

[29] Prezentowany w dalszej części artykułu opis wystawy dotyczy jej postaci w chwili inauguracji w kwietniu 2016 roku. Wystawa w obecnym kształcie, zwłaszcza jeśli chodzi o jej całościową wymowę, na którą składa się również obecność ekspozycji „Misja: Polska" została zmieniona. Najpoważniejsze z punktu widzenia merytorycznego ingerencje dotyczyły rozdzielenia (poprzez wprowadzenie oddzielnych biletów) ekspozycji stałych muzeum, wprowadzenie do sal ekspozycyjnych obiektów, które chronologicznie i historycznie nie odpowiadają narracji głównej wystawy, usunięcie eksponatów, których celem było uzasadnienie układów ekspozycyjnych (buty damskie towarzyszące gorsetowi w sekcji *Wolność osobista*).

[30] Wystawę przygotował zespół: Mariusz Urbanek (kierownik), Małgorzata Preisner-Stokłosa oraz Mateusz Pałka.

[31] Rękopis składa się z dwóch części oprawionych razem: zeszytu w kartonowej marmurkowej oprawie oraz albumu złożonego z kilkudziesięciu stron czystopisu. Razem z nim znajdują się cztery pisma związane z Rękopisem; por. E. Ostromęcka, *Nota katalogowa nr 1,2. Adam Mickiewicz (1798-1855)* Pan Tadeusz, *1832- 1834. Autograf poematu w czystopisie i brulionie*, w: *Inne strony rękopisu* …, s. 87.

[32] P. Oszczanowski, A. Dobrzyniecki, *Pod Złotym Słońcem. Rynek 6 we Wrocławiu. Dom mieszczan, rezydencja władców, arcydzieło architektury*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2016, s. 7.

[33] M. Orzeł, *Muzeum Pana Tadeusza* …, s. 450.

[34] W stosunku do pierwotnej koncepcji projektowej, w której poszczególne sale nosiły nazwy: 1. *Epoka*, 2. *Salonik Romantyczny Romantyzm Europejski*, 3. *Romantyzm Polski*, 4. *Biblioteka Romantyka*, 5. *Rękopis* Pana Tadeusza, 6. *Centrum Polszczyzny*, 7. *Dom Polski*, 8. *Recepcja* Pana Tadeusza, 9. *Trwałość i Ciągłość Idei Romantycznych* oraz korytarz między ekspozycjami 10. *Współczesność*, tematy sal nie uległy zasadniczej zmianie; na etapie realizacji zostały nadane im inne nazwy.

[35] Pierwotnie zakładano, że prezentacja historii Rękopisu zostanie zrealizowana w sali 9.

[36] Autor nieznany, *Kołacz Królewski*, po 1773.

[37] Były to miniatury przedstawiające członków rodziny Napoleona, elementy umundurowania wojsk polskich służących pod jego dowództwem, medale i drobna plastyka o tematyce napoleońskiej pochodzące z XIX i pocz. XX w.

[38] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, *Literatura Słowiańska. Kurs drugi*, J. Krzyżanowski et al. (kom. red.), Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1955, s. 282.

[39] Szkatuła została wykonana na zamówienie Stanisława Tarnowskiego przez Józefa Korwina Brzostowskiego w 1873 r.; por. E. Ostromęcka, *Nota katalogowa nr 3. Szkatuła hebanowa do przechowywania rękopisu* Pana Tadeusza *Adama Mickiewicza ozdobiona płaskorzeźbami i rytowanymi płytkami z kości słoniowej, 1873*, w: *Inne strony rękopisu …*, s. 87-88.

[40] Taki cel aplikacji odwoływał się do założeń edukacji progresywnej, w szczególności koncepcji Johna Deweya, por. G.E. Hein, *Progresive Museum Practice, John Dewey and Democracy*, Left Coast Press, Walnut Creek 2012, s. 75.

[41] Wśród nich m.in. Antoniego Lange *Krajobraz romantyczny* (1834), *Na brzegu zalewu* (1837), *Ruiny zamku Tęczyn* (1839), *Ruiny zamku Odrzykoń* (1839).

[42] Multimedialność sali odwoływała się do koncepcji stylów uczenia się; por. D. Kolb, *Experiential learning. Experience as the Source of learning and Development*, Prentice Hall, New Jersey 1984.

[43] Były to następujące tematy: *Dom i rodzina*, *Twórczość literacka*, *Działalność pozaliteracka*, *Przyjaciele i bliscy*, *Życie Adama Mickiewicza: synteza*.

[44] Poprzez zestawienie przemieszczania się postaci między stanowiskami multimedialnymi z zobrazowaniem podróży na mapie, sala *Mickiewicz* wydobywała na plan pierwszy doświadczenie estetyczne jako prymarne dla budowania narracji wskutek prowokowania osobistych, artystycznych przeżyć. Zdaniem Lesli

Bedford ten sposób kształtowania przestrzeni wystawienniczej jest najskuteczniejszym narzędziem zaangażowania zwiedzającego, który oddziałuje na niego nie poprzez prezentację faktów, lecz pobudzanie w nim emocji; por. L. Bedford, *The Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Creates Aesthetic Experiences*, Left Coast Press, Walnut Creek 2014, s. 91-128.

[45] Oba rodzaje haptycznych aktywności pozwalały zmienić perspektywę dostępu do treści w przestrzeni muzealnej, co szczególnie istotne jest dla zwiedzających, których sposoby poznawania rzeczywistości opierają się w większym stopniu na inteligencji cielesno-kinestetycznej, por. *Muzea i uczenie się przez całe życie – podręcznik europejski*, P. Majewski (red.), NIMOZ, Warszawa 2013, s. 30.

[46] O męskich i kobiecych konotacjach ekspozycji muzealnych; por. G. Porter, *Przejrzeć przez konkret: feministyczne spojrzenie na muzea*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005, s. 411-430.

[47] Stanowiska dedykowane strojom kobiecym i garderobie kobiecej oraz męskiej.

[48] Aplikacja poświęcona rozwojowi sztućców w XVIII w. została zrealizowana w formie gry, której celem było dobranie odpowiedniego historycznego sztućca do potrawy. Odwoływała się nie tyle do wiedzy historycznej zwiedzających o prezentowanych sztućcach i naczyniach, co do ich doświadczenia życiowego i wyobraźni.

[49] Prezentacja *Słownik kulinarny* pokazywana na monitorze ukrytym w gablocie w formie szafki miała formę filmu animowanego, przedstawiającego współczesne wyobrażenie uczty staropolskiej z jej przebiegiem i potrawami, których przepisy zostały zaczerpnięte z *Kucharza doskonałego* Wojciecha Wielądko, wydanego w 1783 roku. Z książki tej korzystał też Adam Mickiewicz pisząc *Pana Tadeusza*.

[50] Pytanie jakie postawiono brzmiało: Czy każdy człowiek powinien mieć prawo do swobodnego przekraczania granic państwowych? Uzupełniały je następujące: 1. Czy granice Polski mogą swobodnie przekraczać obywatele państw, w których toczą się konflikty zbrojne?, 2. Czy granice Polski mogą swobodnie przekraczać obywatele państw gdzie istnieje zagrożenie terroryzmem?

[51] Obiekty na inaugurację wystawy wypożyczyły Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Miejskie Wrocławia, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, Muzeum w Bolesławcu, Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, Narodowa Galeria Obrazów, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie.

[52] C. Mörch, *At a Crossroads of Four Discourses* …, s. 9-11.

dr Marcin Szeląg
Historyk sztuki, edukator, kurator; (2005–2015) kierował Działem Edukacji Muzealnej Muzeum Narodowego w Poznaniu, (2016–2017) wicedyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, (2015–2016) kurator ekspozycji głównej Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, obecnie adiunkt na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu; jego zainteresowania naukowe dotyczą współczesnych studiów muzealnych oraz praktyki i teorii edukacji muzealnej; członek ICOM Polska i Stowarzyszenia Forum Edukatorów Muzealnych; e-mail: marcin.szelag@uap.edu.pl

Word count: 7 933; **Tables:** -; **Figures:** 5; **References:** 52
Received: 07.2018; **Reviewed:** 07.2018; **Accepted:** 08.2018; **Published:** 09.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.5065
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Szeląg M.; ZAŁOŻENIA EDUKACYJNE EKSPOZYCJI STAŁEJ MUZEUM PANA TADEUSZA WE WROCŁAWIU I ICH REALIZACJA. Muz., 2018(59): 185-197
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 140-145
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2018
data recenzji – 07.2018
data akceptacji – 07.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2261

OSOBY GŁUCHE I SŁABOSŁYSZĄCE JAKO ŚWIADOMI ODBIORCY I TWÓRCY OFERTY KULTURALNEJ

DEAF AND HARD OF HEARING PEOPLE AS AWARE RECIPIENTS AND CREATORS OF THE CULTURAL OFFER

Lucyna Kościelniak
Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski

Abstract: The article attempts to approach the subject of making culture accessible for people with hearing impairment from the perspective including social, cultural and linguistic issues. The most important matters discussed in the first part of the article are: history of the sign language and the Deaf culture in Poland as well as ambiguities related to communication methods, i.e. differentiating between the sign language and the manual code for spoken language. Based upon the considerations above, the following issues are presented: the role of a sign language interpreter in the process of making culture accessible, and the role of Polish language as an uncertain medium of conveying information to people with hearing impairment. In the article, theoretical considerations alternate with practical guidelines and solutions, which might facilitate the process of creating an offer for this particular type of museum visitor. The concluding part contains a list of the most interesting projects being conducted in Poland, which might be valuable as an inspiration for beginners in organising events dedicated to the deaf and hard of hearing people.

Keywords: sign language, manually coded language, contact signing, Deaf culture.

Około 900 000 Polaków ma poważny uszczerbek słuchu[1] – grupa ta jest bardzo zróżnicowana w zależności od nasilenia dysfunkcji, preferowanej metody komunikacji czy osobistych decyzji i utożsamiania się z konkretnym środowiskiem. W swojej pracy spotkamy zatem takie określenia jak: osoby z niepełnosprawnością narządu słuchu, niesłyszący, niedosłyszący, słabosłyszący, G/głusi i wiele innych. Niezależnie od nazewnictwa osoby te, dzięki rozwojowi nowoczesnych technologii i szeroko rozumianej świadomości społecznej, coraz częściej stają się gośćmi instytucji kultury, poszukują i oczekują atrakcyjnych dla siebie wydarzeń.

Zagadnienie udostępniania oferty edukacyjno-kulturalnej tej grupie społecznej jest systematycznie poruszane na konferencjach dotyczących dostępności oraz w tematycznych

publikacjach. W ciągu ostatnich lat wypracowano pewne systemowe rozwiązania, które doskonale opisała Anna Żurawska z Fundacji Kultury Bez Barier. Autorka w swoim artykule podkreśla najważniejszą kwestię, jaką jest zróżnicowanie potrzeb tego środowiska, dlatego nie można poprzestać tylko i wyłącznie na rozwiązaniach technologicznych[2]. Podstawowym zagadnieniem, jakie należy rozpatrywać w tym przypadku, są trudności związane z barierami językowymi, wynikające nie tylko ze znajomości (mniejszej lub większej) języka polskiego, ale również różnych wariantów komunikacji migowej.

Język migany czy migowy?

W 2017 r. obchodzono jubileusz 200-lecia istnienia Instytutu Głuchoniemych w Warszawie, czyli pierwszej szkoły dla polskich uczniów z niepełnosprawnością słuchu. Data ta jest utożsamiana z narodzinami polskiego języka migowego[3], czyli naturalnego języka wizualno-przestrzennego o zupełnie innej gramatyce niż polski język foniczny. W 1880 r., na mocy postanowień Kongresu w Mediolanie, w szkołach specjalnych wprowadzono metodę oralną zakładającą, że przy odpowiednim rygorze dydaktycznym niesłyszący i słabosłyszący uczniowie są w stanie biegle opanować mowę i czytanie z ruchu ust, tym samym oficjalnie zakazano posługiwania się językiem migowym. Niska jakość nauczania specjalnego doprowadziła jednak do kolejnego zwrotu metodycznego w surdopedagogice, i w latach 60. ubiegłego stulecia wprowadzono metodę komunikacji pośrednią między językiem fonicznym a wizualno-przestrzennym, czyli system językowo-migowy. Jest on dosłownym tłumaczeniem języka polskiego na migi, z zachowaniem porządku gramatycznego i końcówek fleksyjnych (każdorazowo literowanych) oraz z obowiązkowym mówieniem. Obie te formy komunikacji, zwane kolejno językiem migowym (PJM) i miganym (SJM)[4], funkcjonują do tej pory – przynajmniej teoretycznie – wśród osób z niepełnosprawnością słuchu.

Polski język migowy, mimo swojej długiej historii, nadal jest językiem przebadanym w niewielkim zakresie. Naukowcy bazują przede wszystkim na wiedzy przekazywanej im przez jego rodzimych użytkowników, ale mimo wytężonej pracy nadal nie posiadają reprezentatywnych danych przedstawiających oficjalną odmianę PJM, zrozumiałą dla wszystkich głuchych Polaków[5]. W zależności od regionu, środowiska, wieku, a nawet rodziny, w której się zostało wychowanym, zasób leksykalny danej osoby jest różny – język migowy jest pełen wariantów, znaków, co często komplikuje komunikację między jego użytkownikami. Dodatkowo pojawiają się w nim neologizmy i zapożyczenia z obcych języków migowych, a polszczyzna i SJM też wywierają na niego wpływ. Trudno zatem mówić o „czystej" czy oficjalnej odmianie PJM, ponieważ nawet na podlegających standaryzacji kursach językowych można zauważyć różnice w przekazywanych znakach oraz wiadomościach z zakresu gramatyki. System językowo-migowy został uproszczony od czasów swojego powstania, ponieważ jego pełna forma (z końcówkami fleksyjnymi i mówieniem) okazała się nieekonomiczna, przez co upodobnił się trochę do języka migowego. Mamy zatem do czynienia z pewnym spektrum językowym, które rozciąga się pomiędzy dwoma punktami: PJM o gramatyce wizualno-przestrzennej oraz SJM z gramatyką języka polskiego. Poszczególne osoby migające będą się sytuowały bliżej lub dalej tych biegunów w zależności od tego, jaką strategię komunikacji ukształtowały podczas swojego życia.

Wobec takiej sytuacji językowej należy zadać sobie pytanie, czy dobrą praktyką jest ogłaszanie, że organizowane przez nas wydarzenie będzie tłumaczone konkretnie na PJM lub SJM, aby nasi odbiorcy mogli samodzielnie podjąć decyzję, która z form bardziej im odpowiada. Lingwiści migowi podkreślają, że deklaracja osoby głuchej co do używanej przez nią metody komunikacji może nie być zgodna z rzeczywistością[6]. Rozróżnienie, że Głusi (tzw. kulturowo) migają polskim językiem migowym a głusi (zwyczajni) migają systemem, jest mylące. Statystycznie podaje się, że tylko 10% dzieci[7] z niepełnosprawnością słuchową przychodzi na świat w głuchych rodzinach, i tak naprawdę tylko one mogą przyswoić język migowy w sposób naturalny. Pozostali przyswajają go później – najczęściej w wieku szkolnym – od swoich rówieśników, a wcześniejsza forma komunikacji zależy przede wszystkim od rodziców i wybranej przez nich metody rehabilitacji[8]. Gdyby definiować osoby Głuche kulturowo jedynie przez pryzmat pierwszego przyswojonego języka, to grupa ta byłaby stosunkowo niewielka. Jeśli jednak nałożymy kategorię tożsamości, grupa ta znacząco się rozrasta.

Wokół języka migowego – spoiwa pewnej społeczności – wytworzyła się specyficzna dla Polski, ale podobna też do innych na świecie, kultura Głuchych. Osoby, które aktywnie w niej uczestniczą deklarują się jako osoby Głuche, a wielka litera ma podkreślać, że czują się oni członkami mniejszości językowej[9]. Dlatego też w interesującym nas środowisku można zaobserwować modę na nobilitowanie naturalnego języka migowego: wiele osób będzie deklarowało, że miga PJM i nie uznaje SJM, ponieważ jest niezgodny z ich kulturą mimo tego, że nie wychowali się w rodzinach głuchych od pokoleń, a ich sposób migania jest zdecydowanie bliższy systemowi właśnie. Kultura Głuchych ma pewne motywy, które przejawiają się m.in. w sztukach plastycznych. Do najbardziej popularnych należą dłonie, ucho oraz „rodzinny pies" – idea zapoczątkowana przez Susan Dupor i jej słynny obraz *Family Dog*[10]. Często poruszany jest także wątek audyzmu, czyli niewłaściwej postawy słyszących wobec głuchych, którzy niesłusznie roszczą sobie prawo do decydowania o ich potrzebach, przeciwstawiany dumie z własnej odmienności. Należy mieć jednak świadomość, że zdarzają się także osoby o radykalnych poglądach, tworzące wokół języka migowego elitę „rasowych Głuchych", patrzących nieprzychylnie na ludzi dwujęzycznych, funkcjonujących wśród słyszących[11].

Rozróżnianie odbiorców organizowanych przez nas działań kulturalnych na osoby migające PJM i SJM nie jest sprawą oczywistą i nie wydaje się także kwestią konieczną. Głusi są przyzwyczajeni do tego, że w ich środowisku miga się różnie w zależności od regionu, wieku i pochodzenia, znają zazwyczaj wiele wariantów znaków i chętnie poznają nowe. Kontakty ze słyszącymi osobami migającymi wymagają od nich elastyczności, aby komunikacja była sprawna i efektywna. Sporadycznie zdarzają się sytuacje, gdy ktoś chce nam zarzucić brak kompetencji oraz poszanowania dla kultury Głuchych. Środowisko to – dzięki ogromnemu zróżnicowaniu ze względu na stopień ubytku narządu słuchu i sposób komunikacji – wypracowało sobie nie tylko językową tolerancję, ale również umiejętność, jaką jest negocjowanie kodu ze swoim rozmówcą. (…) *Przy zetknięciu się dwóch różniących*

się od siebie języków, pomiędzy słyszącymi a Głuchymi użytkownikami języka migowego zawsze spontanicznie powstaje (…) *contact singing (miganie kontaktowe), czyli miganie w sytuacji kontaktu językowego, w której naprzemiennie używa się różnych form systemu migowego w zależności od sytuacji*[12]. Najważniejsze jest wyjście z inicjatywą, otworzenie się na gości operujących innym językiem w naszej instytucji kultury i profesjonalne przygotowanie się do ich wizyty, nie zaś dbałość o podręcznikową formę języka migowego czy miganego.

Rola tłumaczy w udostępnianiu kultury

Fundamentem działań większości dostępnych instytucji są tłumacze języka migowego, jednak znalezienie odpowiedniej osoby, z którą można by było nawiązać współpracę na stałe, okazuje się zadaniem niezwykle trudnym. Pierwsza przyczyna takiej sytuacji wynika bezpośrednio ze statusu PJM, o którym wspomniano w poprzednim akapicie – polski język migowy nie jest jeszcze usystematyzowany, znaki są zróżnicowane nie tylko regionalnie, ale także pokoleniowo, rodzinnie, zawodowo; w dodatku ulega ciągłym interferencjom polszczyzny oraz systemu językowo-migowego. Trudno jest zatem stworzyć konkretne rozwiązania i standardy pracy przekładowej tłumaczy. Praktyka pokazuje, że dobry tłumacz to nie tylko osoba, która biegle opanuje materiał z kursu językowego (PJM czy SJM), ale będzie także wykazywała się elastycznym podejściem do swojej pracy i stale obcowała ze środowiskiem osób migających. Dzięki temu tłumacz będzie w stanie odpowiednio dostosować swój sposób migania do grupy, z którą w danym momencie współpracuje oraz na bieżąco kontrolować, czy rozumie ona przekazywane komunikaty. Takie szybkie rozeznanie się w sytuacji językowej swoich odbiorców oraz orientacja, czy jest się dobrze rozumianym, może dla mniej doświadczonych tłumaczy być bardzo trudnym zadaniem. Rozwiązaniem jej może być kierowanie prośby do grup planujących wizytę w naszej instytucji o zapewnienie swojego tłumacza (zazwyczaj stowarzyszenia mają takich stałych współpracowników). Gdy nie możemy pokryć kosztów opłacenia specjalisty, uprzejmą formą wydaje się zaproponowanie zniżki na oprowadzanie lub zapewnienie bezpłatnych wejściówek.

Kolejna trudność w znalezieniu profesjonalnego tłumacza języka migowego wynika z historii tego zawodu, który rozwijał się zupełnie inaczej, niż tłumacza języków fonicznych[13]. Początkowo postrzegano pracę tłumacza języka migowego przede wszystkim jako sposób kompensowania niepełnosprawności – zadania tego podejmowały się głównie osoby z najbliższej rodziny, bez odpowiednich szkoleń. Miganie nie wiązało się zatem z żadnym prestiżem społecznym. Dopiero gdy uznano język migowy za język obcy, sytuacja uległa zmianie – nastąpiła profesjonalizacja tego zawodu.

Należy mieć świadomość, że tłumacze języka migowego na co dzień pracują przede wszystkim w: szkołach, urzędach, sądach czy w placówkach medycznych, ponieważ są to obszary, w których są przede wszystkim potrzebni członkom tych społeczności czy klientom tych podmiotów. Mało osób regularnie współpracuje z instytucjami kultury, a tym samym – zna odpowiednie słownictwo i posiada wystarczającą wiedzę ogólną do tego, aby w odpowiedni sposób tłumaczyć trudniejsze zagadnienia. W mojej pracy kilkukrotnie zdarzały się sytuacje, w których polecony przez głuchych tłumacz odmawiał współpracy, ponieważ nie czuł się pewnie w danej dziedzinie. Brak specjalistów sprawia, że praca nad dostępnością staje się bardzo złożona i wymaga czasu – samo wyszukanie tłumacza z listy to zdecydowanie za mało, warto ułatwić mu odpowiednie przygotowanie się do konkretnego zlecenia przez opracowanie krótkiego scenariusza (wykładu, wernisażu itd.), na podstawie którego będzie mógł wcześniej wyszukać odpowiednie znaki. W przypadku oprowadzania po muzealnej wystawie możemy stworzyć listę fachowego słownictwa, która wiąże się z naszą instytucją, oraz umożliwić tłumaczowi wcześniejsze spotkanie z pracownikiem w celu poznania ekspozycji i rozwiania potencjalnych wątpliwości. Takie konsultacje nie tylko ułatwią przygotowanie się pod względem słownikowym, ale także organizacyjnym. Opiekunowie wystawy czy edukatorzy muzealni mają swoje ulubione miejsca, w których zatrzymują się podczas oprowadzania – często nie zdając sobie sprawy, że może to stanowić przestrzenny problem dla towarzyszącego im tłumacza. Osoba migająca nigdy nie powinna stać tyłem do źródła światła (np. okna) z dwóch powodów: aby jej twarz była dobrze widoczna dla odbiorców, a także dlatego, że patrzenie pod światło jest niewygodne dla samych zainteresowanych i zdecydowanie utrudnia im obserwowanie tłumacza. Kłopotliwe są też miejsca zacienione oraz rozpraszające uwagę (np. na tle dużej aplikacji), tło za tłumaczem powinno być możliwie jednolite. Zaaranżowanie konsultacji przed zwiedzaniem ułatwi pracę obu stronom i sprawi, że wszyscy będą czuli się bardziej komfortowo (także pracownicy, którzy nie mają często do czynienia z tzw. grupami o specjalnych potrzebach).

Przygotowanie językowe możemy ułatwić również przez polecenie tłumaczowi rzetelnych opracowań i słowników, które powstały w ostatnich latach we współpracy pracowników instytucji kultury ze środowiskiem osób głuchych. Pierwszym z nich jest leksykon stworzony przez Grupę Artystów Głuchych (GAG)[14]. Zawiera on znaki migowe z zakresu sztuk pięknych, również te bardzo specjalistyczne, które występowały w polskim języku migowym, zostały zapożyczone z obcych języków migowych lub utworzono je specjalnie na potrzeby leksykonu. GAG była także współautorem (razem z Zachętą Narodową Galerią Sztuki oraz Muzeum Narodowym w Warszawie) *Encyklopedii Sztuki w PJM*[15], w której znajdziemy krótkie definicje najważniejszych terminów z tego zakresu. Podobną inicjatywą, choć obejmującą inny zakres tematyczny, jest *Minisłownik pojęć historycznych w PJM*, który powstał na podstawie warsztatów z dwóch edycji projektu *Włączeni w historię* koordynowanego przez fundację Kultury Bez Barier[16]. Celem tych inicjatyw było stworzenie materiałów edukacyjnych umożliwiających osobom niesłyszącym pełne uczestnictwo w życiu kulturalnym, ale w moim odczuciu są one także cennym źródłem wiedzy dla tłumaczy, które ułatwia przekład nie tylko ze względu na znajomość znaków, ale i umożliwi tłumaczenie opisowe, jeśli zaszłaby taka potrzeba.

Znaczenie języka polskiego w społeczności osób niesłyszących

Osoby z niepełnosprawnością słuchu, aby móc sprawnie i samodzielnie funkcjonować, muszą być dwujęzyczne.

Naturalną metodą komunikacji jest język migowy, odpowiadający wizualno-przestrzennemu porządkowi myślenia, ale polszczyzna – przynajmniej w odmianie pisanej – jest niezbędna do tego, aby kontaktować się z większością ludzi: z urzędnikami, nauczycielami, współpracownikami, a często także z członkami najbliżej rodziny. Język polski jest również nośnikiem dziedzictwa narodowego, tych wszystkich wartości, które sprawiają, że czujemy się Polakami. Hymn Narodowy, kanon lektur, pieśni patriotyczne, przysłowia – to wszystko dla Głuchych jest napisane językiem, który przyswajają sobie jako drugi, zatem – językiem obcym. I mimo tego, że polszczyzną posługują się od wielu lat, poziom opanowania tego języka jest wśród nich bardzo zróżnicowany i zazwyczaj niski. Jest to spowodowane przede wszystkim utrudnioną akwizycją (nabywaniem) języka fonicznego, który z wiadomych względów jest im niedostępny. Powszechne przekonanie, że czytanie z ruchu ust jest wystarczające do rozumienia wypowiedzi osób słyszących jest nieprawdziwe, ponieważ większość głosek języka polskiego artykułujemy wewnątrz jamy ustnej – zatem ta metoda nie umożliwia pełnego zanurzenia się w języku.

Model nauczania dwujęzycznego dopiero jest wprowadzany do szkół specjalnych, ponieważ metodologia nauczania języka polskiego wymaga zmian. Glottodydaktycy i lingwiści migowi podkreślają istnienie błędnego koła w nauczaniu, które *przejawia się w tym, że jeśli głuchy nie rozumie danej struktury, to w szkołach jest ona upraszczana, jednak uproszczenie struktury nie daje głuchemu szansy na rozwój językowy, co prowadzi do niezrozumienia kolejnych struktur*[17]. Skutkiem tej sytuacji jest opanowanie polszczyzny na poziomie podstawowym, które nie umożliwia biegłej komunikacji ze słyszącymi za pośrednictwem pisma. Dlatego też niesłuszne jest podejście, że Głusi nie potrzebują żadnych szczególnych udogodnień, ponieważ mogą przeczytać opisy eksponatów czy program zawarty w katalogu. W tym przypadku umiejętność czytania nie oznacza pełnego zrozumienia tekstów, które pisane są często językiem oficjalnym i wysublimowanym. Jeśli jednak zmienimy perspektywę patrzenia na osoby głuche i spojrzymy na nie jako na „milczących cudzoziemców" możemy stworzyć pomoce, które – gdy nie mamy tłumacza języka migowego – ułatwią im poruszanie się w naszej instytucji. Wystarczy wdrożyć do komunikacji zasady prostej polszczyzny (*plain language*) dostosowanej do głuchych Polaków[18] i zgodnie z tymi regułami opracować teksty informacyjne, m.in. przewodniki po wystawach, broszury, foldery.

Zaangażowanie głuchych w udostępnianie kultury – podsumowanie

Tworzenie przez instytucje kultury, w tym muzea, oferty edukacyjno-kulturalnej dostosowanej do potrzeb gości z niepełnosprawnością słuchową stanowi ogromne wyzwanie, którego fundamentem jest praca tłumaczeniowa – nie tylko ze słów na gesty, ale także z kultury fonicznej i linearnej na wizualną i symultaniczną. Praktyka pokazuje, że najlepiej sprawdzają się rozwiązania i projekty, w których głusi i słabosłyszący są bezpośrednio zaangażowani w ich realizację. Przytoczę tutaj te, w moim odczuciu najciekawsze, ale i tak zachęcam do samodzielnych poszukiwań – zwłaszcza w swoim najbliższym otoczeniu oraz na stronach Fundacji Kultury Bez Barier oraz Fundacji na Rzecz Rozwoju Audiodeskrypcji Katarynka od lat działających na rzecz udostępniania kultury osobom z niepełnosprawnościami.

Jedną z najbardziej znanych i rozpoznawalnych tego typu inicjatyw są comiesięczne spotkania z cyklu *Zachęta Miga!*[19] organizowane przez Zachętę Narodową Galerię Sztuki. Głuchy edukator – Daniel Kotowski – oprowadza w swoim języku po aktualnie prezentowanych wystawach i jest tłumaczony na polski język foniczny. Takie odwrócenie schematu jest bardzo ciekawym doświadczeniem nie tylko dla osób niesłyszących, które chętnie korzystają z tej oferty, ale także dla osób słyszących, wchodzących w interakcję ze sztuką współczesną z perspektywy nieznanego im języka. Podobnego przedsięwzięcia podjęło się Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu, w którym czworo głuchych artystów przetłumaczyło zgodnie z zasadami poezji migowej wybrane fragmenty narodowej epopei[20]. Wydarzenie to miało podwójną wartość – z jednej strony przybliżało osobom z niepełnosprawnością narządu słuchu jedno z najbardziej znanych dzieł polskiej literatury, z drugiej promowało język i kulturę Głuchych wśród słyszących. Wyjątkowa inicjatywa stawiająca głuchych w samym centrum artystycznego przekazu została zrealizowana w 2016 r. przez Nowy Teatr w Warszawie. Wojtek Ziemilski we współpracy z Wojciechem Pustołem przygotowali spektakl *Jeden gest*[21], w którym głównymi bohaterami są osoby niesłyszące opowiadające o swoim życiu i doświadczeniach językowych. Czterech narratorów reprezentuje różne podejścia do kultury Głuchych oraz PJM i SJM, co może stanowić ciekawy materiał edukacyjny dla osób zainteresowanych tą tematyką. Na koniec warto wspomnieć także o działaniach podejmowanych w Lublinie w ramach projektu *Daj mi znak*[22], którego program jest współtworzony przez samych zainteresowanych. Nazwa nawiązuje do zjawiska oswajania przez głuchych obiektów kulturalnych, w których do tej pory bywali rzadko, przez nadawanie im własnego znaku – nazwy własnej w języku migowym.

Przygotowanie programu we współpracy z głuchymi sprawia, że planowane wydarzenia stają się dwukierunkowe: z jednej strony otwierają kulturę osobom o utrudnionym do niej dostępie, z drugiej pozwalają im na jej swoistą reinterpretację przez zastosowanie nowego medium, jakim jest język migowy. Takie spotkania i wydarzenia są ciekawym doświadczeniem nie tylko dla osób z niepełnosprawnością słuchową, ale także dla osób słyszących, które poprzez inny niż do tej pory kontakt z dziełami sztuki, patrzą na nie z odmiennej perspektywy, odkrywają ich nowe znaczenia, poznają lepiej kulturę Głuchych.

Streszczenie: Artykuł jest próbą ujęcia tematu udostępniania kultury osobom z niepełnosprawnością narządu słuchu, z perspektywy uwzględniającej kwestie społeczne, językowe oraz kulturowe. Najważniejsze zagadnienia zaprezentowane w pierwszej części to: historia języka migowego i kultury Głuchych w Polsce oraz niejasności związane z rozróżnianiem metod komunikacji na dwa sposoby: język migowy i język migany. Na podstawie

tych rozważań w artykule omówione zostały kolejne zagadnienia: rola tłumacza języka migowego w procesie udostępniania kultury oraz rola języka polskiego jako niepewnego medium przekazywania informacji osobom z niepełnosprawnością słuchu. Warstwa teoretyczna tekstu jest przeplatana praktycznymi wskazówkami i rozwiązaniami, które mogą ułatwić projektowanie oferty muzeów dla tego konkretnego typu gościa. W podsumowaniu artykułu znajduje się wykaz najciekawszych realizowanych w Polsce projektów, mogących stanowić cenną inspirację dla osób, które stawiają pierwsze kroki w organizowaniu wydarzeń dla ludzi niesłyszących i słabosłyszących.

Słowa kluczowe: język migowy, język migany, miganie kontaktowe, kultura Głuchych.

Przypisy

[1] *Raport o osobach niepełnosprawnych w Polsce*, przygotowany przez Biuro Prasowe Kongresu Kobiet w 2011 r. w Warszawie.

[2] A. Żurawska, *Gość z niepełnosprawnością słuchu w muzeum*, w: *ABC. Gość niepełnosprawny w muzeum*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów" 2013, nr 2, s. 53.

[3] Na całym świecie można zaobserwować zależność między powstawaniem szkół specjalnych a narodzinami narodowych języków migowych; szeroko opisywany był przypadek szkoły w Nikaragui – naukowcy mogli w niej obserwować narodziny naturalnego języka migowego w przeciągu ok. 40 lat. Proces ten jest naturalnym następstwem zgromadzenia w jednym miejscu osób niesłyszących, które tworzą nowy sposób komunikowania się. Więcej informacji, http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/10004, *Głuche dzieci stworzyły własny język* [dostęp: 05.06.2018].

[4] W artykule celowo pomija się szczegółowy opis obu metod komunikacji, ponieważ jest to temat bardzo obszerny. Więcej informacji można znaleźć w artykułach: M. Czajkowska-Kisil, *Głusi, ich język i kultura*, w: *Lingwistyka przestrzeni i ruchu. Komunikacja migowa a metody korpusowe*, P. Rutkowski, S. Łozińska (red.), Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2014, s. 17-37; P. Wojda, *Język migowy w Polsce – jeden czy w wielu odmianach. Przesłanki do badań nad głuchotą,* w: *Deaf Studies w Polsce,* M. Sak (red.), Polski Związek Głuchych Oddział Łódzki, Łódź 2014, s. 201-216.

[5] *Korpusowy Słownik Polskiego Języka Migowego*, http://www.slownikpjm.uw.edu.pl [dostęp: 11.05.2018].

[6] M. Dunaj, *GŁUCHY-ŚWIAT. Głuchota w perspektywie antropologii zaangażowanej*, Łódź 2015, s. 44.

[7] *Sytuacja osób głuchych w Polsce. Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich*, M. Świdziński (red.), Warszawa 2014, s. 9.

[8] M. Dunaj, *GŁUCHY-ŚWIAT. Głuchota …*, s. 45.

[9] https://adfalkiewicz.com/?p=2584, *O niesłyszącym rodzinnym psie, który chce oglądać* Misia *z napisami* [dostęp: 21.05.2018].

[10] Na tym obrazie osoba głucha wychowywana wśród słyszących jest sprowadzona do roli pupila, zwierzęcia, które jest co prawda członkiem rodziny, ale traktowanym inaczej niż pozostali. Pies domaga się uwagi ze strony ludzi, nie rozumie, co się do niego mówi, prosi się o akceptację i pochwały ze strony swojej rodziny.

[11] https://adfalkiewicz.com/?p=2584, *Niesłyszący, Głuchy, język migowy, niemigający głuchy, niedosłyszący, słabosłyszący, głuchy mówiący, yyy… wtf?* [dostęp: 21.05.2018].

[12] P. Tomaszewski, T. Piekot, *Język migowy w perspektywie socjolingwistycznej*, w: „Socjolingwistyka" 2015, t. XXIX, s. 77.

[13] A. Pliszka, *Tłumaczenie w języku migowym a tłumaczenia ustne w językach fonicznych*, w: *Teoria i dydaktyka przekładu konferencyjnego. Z badań Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego*, M. Tryuk (red.), Wydawnictwo Takt, Warszawa 2006.

[14] *Leksykon GAG*, http://www.gag.art.pl/leksykon/

[15] *Encyklopedia Sztuki w PJM*, http://www.mnw.art.pl/multimedia/filmy/encyklopedia-sztuki-w-pjm/

[16] *Minisłownik pojęć historycznych w PJM*, http://kulturabezbarier.org/slownik-historia-pjm,m,mg,20,194

[17] J. Kowal, M. Jura, M. Januszewicz, *Różnice w nauczaniu języka polskiego jako obcego słyszących cudzoziemców i głuchych Polaków*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2014, s.79.

[18] E. Moroń, *Jak pisać teksty adresowane do głuchych Polaków? – Efektywnie. Transformacje językowe i typograficzne instrukcji w dostosowanych arkuszach egzaminacyjnych P7 części humanistycznej po III klasie gimnazjum (2012-2014)*, w: *Edukacja niesłyszących – wczoraj, dziś i jutro*, E. Woźnicka (red.), Wyd. Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2017.

[19] *Zachęta Miga!*, https://zacheta.art.pl/pl/edukacja/programy/zacheta-miga

[20] *Tej ciszy chwila w Soplicowie*, https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/pl/aktualnosci/tej-ciszy-chwila-w-soplicowie

[21] *Jeden Gest*, http://www.nowyteatr.org/pl/event/Jeden%20gest

[22] *Daj mi znak*, https://dajmiznak.com/kontakt/

Bibliografia

Czajkowska-Kisil M., *Głusi, ich język i kultura*, w: *Lingwistyka przestrzeni i ruchu. Komunikacja migowa a metody korpusowe*, P. Rutkowski, S. Łozińska (red.), Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2014, s. 17-37.

Dunaj M., *GŁUCHY-ŚWIAT. Głuchota w perspektywie antropologii zaangażowanej*, Łódź 2015, http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/8015/dunaj-swiat-gluchy-gluchota-w-perspektywie-antropologii-zaangazowanej.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kowal J., Jura M., Januszewicz M., *Różnice w nauczaniu języka polskiego jako obcego słyszących cudzoziemców i głuchych Polaków*, w: *40 lat wrocławskiej glottodydaktyki polonistycznej. Teoria i praktyka*, A. Dąbrowska, U. Dobesz (red.), Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2014, s. 73-86.

Moroń E., *Jak pisać teksty adresowane do głuchych Polaków? – Efektywnie. Transformacje językowe i typograficzne instrukcji w dostosowanych arkuszach egzaminacyjnych P7 części humanistycznej po III klasie gimnazjum (2012-2014)*, w: *Edukacja niesłyszących – wczoraj, dziś i jutro*, E. Woźnicka (red), Wyd. Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2017.

Pliszka A., *Tłumaczenie w języku migowym a tłumaczenia ustne w językach fonicznych*, w: *Teoria i dydaktyka przekładu konferencyjnego. Z badań Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego*, M. Tryuk (red.), Wydawnictwo Takt, Warszawa 2006.
Raport o osobach niepełnosprawnych w Polsce, przygotowany przez Biuro Prasowe Kongresu Kobiet, Warszawa 2011.
Sytuacja osób głuchych w Polsce. Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich, M. Świdziński (red.), Warszawa 2014.
Tomaszewski P., Piekot T., *Język migowy w perspektywie socjolingwistycznej*, w: „Socjolingwistyka" 2015, t. XXIX, s. 63-87.
Wojda P., *Język migowy w Polsce – jeden czy w wielu odmianach. Przesłanki do badań nad głuchotą,* w: *Deaf Studies w Polsce,* M. Sak (red.), Polski Związek Głuchych Oddział Łódzki, Łódź 2014, s. 201-216.
Żurawska A., *Gość z niepełnosprawnością słuchu w muzeum*, w: *ABC. Gość niepełnosprawny w muzeum,* „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów" 2013, nr 2, s. 52-63.

Źródła internetowe

Daj mi znak, https://dajmiznak.com/kontakt/ [dostęp: 08.06.2018].
Encyklopedia Sztuki w PJM, http://www.mnw.art.pl/multimedia/filmy/encyklopedia-sztuki-w-pjm/ [dostęp: 11.05.2018].
Głuche dzieci stworzyły własny język: http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/10004 [dostęp: 05.06.2018].
Jeden Gest: http://www.nowyteatr.org/pl/event/Jeden%20gest [dostęp: 09.06.2018].
Korpusowy Słownik Polskiego Języka Migowego, http://www.slownikpjm.uw.edu.pl [dostęp: 11.05.2018].
Leksykon GAG, http://www.gag.art.pl/leksykon/ [dostęp: 11.05.2018].
Minisłownik pojęć historycznych w PJM, http://kulturabezbarier.org/slownik-historia-pjm,m,mg,20,194 [dostęp:13.06.2018] .
Niesłyszący, Głuchy, język migowy, niemigający głuchy, niedosłyszący, słabosłyszący, głuchy mówiący, yyy... wtf?, https://adfalkiewicz.com/?p=2584 [dostęp: 21.05.2018].
O niesłyszącym rodzinnym psie, który chce oglądać Misia *z napisami*, https://adfalkiewicz.com/?p=2584 [dostęp: 21.05.2018].
Tej ciszy chwila w Soplicowie, https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/pl/aktualnosci/tej-ciszy-chwila-w-soplicowie [09.06.2018].
Zachęta Miga!, https://zacheta.art.pl/pl/edukacja/programy/zacheta-miga [dostęp: 09.06.2018].

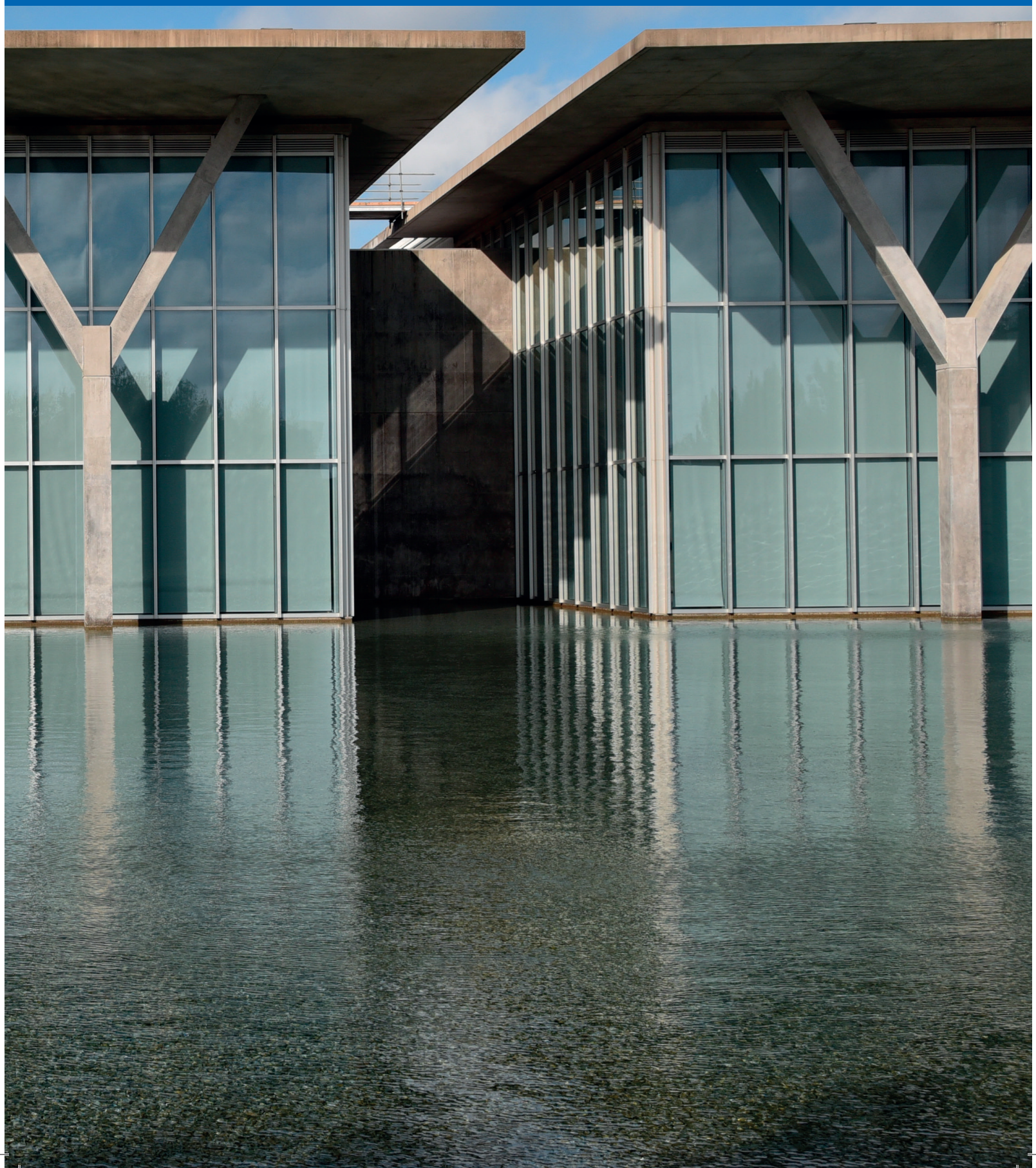
Lucyna Kościelniak
Logopeda i tyflopedagog, doktorantka Instytutu Filologii Polskiej UWr.; (od 2012) zaangażowana w działalność na rzecz osób z niepełnosprawnością sensoryczną – jako tłumacz-przewodnik osoby głuchoniewidomej i wolontariuszka Fundacji FONIS opracowująca relacje Głuchych Świadków Historii; przez półtora roku była specjalistką ds. programu dla osób z niepełnosprawnością w Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; e-mail: lucyna.ewa.koscielniak@gmail.com

Word count: 3 938; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 22
Received: 06.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 07.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2261
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Kościelniak L.; OSOBY GŁUCHE I SŁABOSŁYSZĄCE JAKO ŚWIADOMI ODBIORCY I TWÓRCY OFERTY KULTURALNEJ. Muz., 2018(59): 140-145
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Modern Art Museum w Fort Worth w USA, proj. Tadao Ando, fot. A. Jasiński

Modern Art Museum of Fort Worth in the USA, designed by Tadao Ando, photo by A. Jasiński

Z ZAGRANICY
from abroad



Muz., 2018(59): 68-78
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2018
data recenzji – 04.2018
data akceptacji – 05.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.0741

MUZEA UTRACONEGO „NIEMIECKIEGO WSCHODU". WARUNKI DZIAŁANIA I EWOLUCJA WYSTAW W KONTEKŚCIE POLSKO-NIEMIECKIM

MUSEUMS OF THE LOST "GERMAN EAST". THE CONDITIONS OF OPERATING AND THE EVOLUTION OF EXHIBITIONS IN THE POLISH-GERMAN CONTEXT

Magdalena Izabella Sacha
Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego

Abstract: In the article, the so-called eastern German museums and the way they operate is discussed in view of a document ratified by Bundestag in 2016. The document concerned the further action plan for implementing the provisions of paragraph 96 of the Federal Expellee Law of 1953, popularly referred to as a "cultural paragraph". The term "German East" bears reference to the historic territories of German settlement prior to 1945, whose heritage is a focus of attention for museums as well as science and culture institutions in contemporary Germany. Those eastern German museums have been reviewed herein, whose interest lies, *inter alia*, in territories presently belonging to Poland: the East Prussian State Museum (Ostpreußisches Landesmuseum) in Lüneburg, the West Prussian State Museum (Westpreußisches Landesmuseum) in Warendorf, the State Museum of Pomerania (Pommersches Landesmuseum) in Greifswald, the Silesian Museum (Schlesisches Museum) in Görlitz.

Keywords: "German East", eastern German museums, paragraph 96 of the Federal Expellee Law (1953), Recovered Territories.

Jednym z trwałych skutków II wojny światowej jest przesunięcie granic Polski i Niemiec i związane z tym przymusowe przesiedlenie ludności niemieckiej, polskiej i żydowskiej na Zachód. Niemcy utracili swój „niemiecki Wschód" (*deutscher*

Osten), zaś Polacy – Kresy Wschodnie. W drodze na Zachód wygnańcom towarzyszyły rzeczy: przedmioty codziennego użytku, dzieła sztuki, narzędzia, a także umiejętności i pamięć, czyli artefakty i świadomość kultury niematerialnej przydatne później w tworzeniu miejsc pamięci (słynne *lieu de mémoire* wg Pierre'a Nory – kulturalne punkty orientacyjne, miejsca, praktyki i wyrażenia wynikające ze wspólnej przeszłości, zarówno materialnej – zabytki, jak i niematerialnej – język i tradycje). Owe miejsca pamięci były to izby i muzea, pozwalające zachować i rozpowszechniać dorobek kulturowy utraconych ojczyzn oraz integrować rozproszone społeczności wysiedleńców, w których niemieccy „wypędzeni" (*Vertriebene*)[1] mieli i mają możliwość trwałej prezentacji swego dziedzictwa kulturowego. Przeszły one znaczącą ewolucję od lat 50. XX w. po dziś dzień. Szczególną rolę w niemieckiej polityce pamięci odgrywają tzw. muzea wschodnioniemieckie (*ostdeutsche Museen*), odnoszące się do poszczególnych historycznych regionów utraconego w 1945 r. „niemieckiego Wschodu". Z punktu widzenia polskich muzealników na szczególną uwagę zasługują te muzea, które prezentują historię i dziedzictwo obszarów utraconych przez Niemcy na rzecz powojennej Polski jako Ziemie Zachodnie i Północne (nazwane przez powojenną propagandę komunistyczną Ziemiami Odzyskanymi). Dziś jest to bowiem nasza wspólna historia – narracja o dziejach terytoriów stanowiących $^1/_3$ powierzchni Polski, zamieszkałych przez 10 mln obywateli. Jak tę narrację kształtują wobec zachodnio- i środkowoeuropejskiej publiczności tzw. muzea wschodnioniemieckie?

„Muzea wschodnioniemieckie" – podstawy i warunki działalności

W niniejszym szkicu przedstawię wybrane muzea zwane wschodnioniemieckimi, charakteryzując ich podstawy prawne, warunki działania i ekspozycje stałe. Wyjaśnienia wymagają używane pojęcia: Niemcy Wschodnie (*Ostdeutschland*) i „niemiecki Wschód" (*deutscher Osten*), które w translacji mogą być mylone z potoczną nazwą terenu byłej NRD[2]. Jednak historycznie jako Niemcy Wschodnie określano tereny należące do Niemiec na wschód od Łaby, utracone na rzecz Polski i Czechosłowacji po II wojnie światowej. Pojęcie „niemieckiego Wschodu" jest jeszcze szersze[3] i dotyczy historycznych niemieckich obszarów osadniczych w Europie Środkowo- i Południowo-Wschodniej, bez względu na ich przynależność państwową i administracyjną. Stanowią one obszar kulturowy, będący w centrum zainteresowania i pracy muzeów zwanych wschodnioniemieckimi oraz, afiliowanych przy nich przez rząd RFN, referentów kulturalnych. Albowiem: *Dopóki nie zaginie kulturowa pamięć o „niemieckim Wschodzie", dopóty – jak powszechnie sądzono – ta część ojczyzny nie będzie w rzeczywistości utracona. Naukowo-historyczna praca nad pamięcią, nad jej przekazywaniem i popularyzowaniem w szkołach, poprzez oświatę dla dorosłych, muzea i media okazywała się tym samym ważnym i w żadnym wypadku nie apolitycznym działaniem*[4].

Przyjrzyjmy się aktualnej sytuacji prawnej. W kwietniu 2016 r. Bundestag poddał pod dyskusję dokument pt. *Rozwój koncepcji badania, zachowania, prezentacji i upowszechniania kultury i historii Niemców w Europie Wschodniej zgodnie z § 96 Federalnej ustawy o wypędzonych (BVFG)*[5], przedstawiony przez minister Monikę Grütters (CDU) pełniącą funkcję Pełnomocnika Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów (BKM[6]). Poprzednia koncepcja realizacji § 96., zwanego potocznie paragrafem kulturowym[7], przyjęta została w 2000 r. przez rząd Gerharda Schrödera (SPD). Wówczas to głównymi celami rządu RFN było: 1) przesunięcie punktu ciężkości ze wsparcia działalności ziomkostw niemieckich wypędzonych na rozwój międzynarodowej współpracy z sąsiadami Niemiec w jednoczącej się Europie; 2) większa profesjonalizacja pracy licznych instytucji kulturalnych, naukowych i muzealnych, poprzez państwowe wsparcie kilku wybranych muzeów o odpowiednio przygotowanym personelu naukowym i pedagogicznym, a także przez rozbudowę istniejących i budowę nowych muzeów, które gromadzą, przechowują i prezentują dziedzictwo kulturowe tzw. utraconego niemieckiego Wschodu.

W 2016 r. ową *Konzeption 2000* przeformułowano w rządzie kanclerz Angeli Merkel (CDU), przywracając należne miejsce aktywności i tradycji ziomkostw oraz wyznaczając nowe cele na przyszłość. Należy do nich kontynuacja działań związanych z istniejącymi oraz powstającymi tzw. muzeami wschodnioniemieckimi, bibliotekami i instytutami naukowymi, a także ze strategiczną Fundacją Ucieczka, Wypędzenie, Pojednanie w Berlinie (Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung – SFVV). Szczególnie podkreślono trzy aspekty: 1) międzypokoleniowy transfer pamięci kolektywnej o „niemieckim Wschodzie" dzięki cyfryzacji i digitalizacji; 2) konieczność dotarcia do nowych grup docelowych w społeczeństwie niemieckim, np. do tzw. późnych wysiedleńców o niemieckich korzeniach (*Spätaussiedler*) i współczesnych migrantów ze świata; 3) konieczność kontynuacji międzynarodowej współpracy z placówkami naukowymi i muzealnymi w Europie Środkowo-Wschodniej, pozwalającej na ukazanie niemieckiego wkładu w historię i kulturę tej części Europy oraz zaakceptowanie go przez obecnych mieszkańców tych terenów.

Ta kolejna koncepcja (wcześniejsze: 1982, 2000) odnosi się do § 96. federalnej Ustawy o wypędzonych – aktu prawnego przyjętego w 1953 r. przez rząd Konrada Adenauera. W 1957 r. treść tego paragrafu uzupełniono m.in. o muzea, nakazując rządom poszczególnych krajów związkowych i rządowi federalnemu upowszechnianie dziedzictwa niemieckich wypędzonych i uciekinierów. Niezmieniona od 1957 r. treść § 96. zwanego paragrafem kulturowym brzmi: *Federacja i kraje związkowe odpowiednio do ustalonej w Ustawie zasadniczej właściwości mają utrzymywać w świadomości wypędzonych i uciekinierów, całego narodu niemieckiego oraz zagranicy dorobek kulturowy terenów wypędzenia (Vertreibungsgebiete), zapewniać rozwój archiwów, muzeów i bibliotek, wspierać je i wykorzystywać, a także tworzyć i wspierać instytucje kształceniowe i artystyczne. Mają wspierać naukę i badania w wypełnianiu zadań wynikających z wypędzenia i włączenia wypędzonych w społeczeństwo niemieckie oraz dalszy rozwój dorobku kulturowego wypędzonych. Rząd federalny składa coroczne sprawozdania z podjętych przedsięwzięć*[8].

Z punktu widzenia polskich muzealników działalność tzw. muzeów wschodnioniemieckich warta jest większej uwagi niż dotychczas, bowiem w większości niemieckich placówek finansowanych na mocy cytowanego wcześniej paragrafu prezentowana jest narracja o krainach historycznych, które od zakończenia II wojny światowej stanowią znaczącą część terytorium Polski: Prusy Wschodnie (Warmia i Mazury),

Prusy Zachodnie (Pomorze Gdańskie), Pomorze Środkowe i Zachodnie, Śląsk. W dramatyczny sposób opuszczone przez Niemców, zasiedlone zostały przez Polaków, głównie Kresowian, czyli rzekomych repatriantów (w rzeczywistości ekspatriantów), którzy musieli opuścić swoje ojczyzny na dawnych Kresach Wschodnich. Niemieccy wysiedleni, stanowiący w zachodniej, demokratycznej Republice Federalnej elektorat liczący ponad 10 mln głosów[9], mieli możliwość upamiętniania swoich małych ojczyzn (*kleine Heimat*) w kilkuset izbach ojczyźnianych (*Heimatstuben*)[10], a także w rozwijających się od lat 70. XX w. wschodnioniemieckich muzeach krajowych (*ostdeutsche Landesmuseen*), kultywujących pamięć poszczególnych utraconych regionów[11]. Muzea te są budowane i rozbudowywane, zaś centralną placówką gromadzącą i eksponującą zbiory izb ojczyźnianych ma wkrótce stać się siedziba Fundacji SFVV w Domu Niemieckim (*Deutschlandhaus*) w Berlinie[12].

W 2016 r. Pełnomocnik Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów objęła stałym instytucjonalnym wsparciem 6 muzeów zwanych wschodnioniemieckimi, położonych w 4 starych i 2 nowych landach[13], czyli: Centralne Muzeum Szwabów Dunajskich (Donauschwäbisches Zentralmuseum)[14] w Ulm (Badenia-Wirtembergia), Krajowe Muzeum Prus Wschodnich (Ostpreußisches Landesmuseum)[15] w Lüneburgu (Dolna Saksonia), Krajowe Muzeum Pomorskie (Pommersches Landesmuseum)[16] w Gryfii (Greifswald, Meklemburgia-Pomorze Przednie), Muzeum Śląskie (Schlesisches Museum)[17] w Görlitz (Saksonia), Krajowe Muzeum Prus Zachodnich (Westpreußisches Landesmuseum)[18] w Warendorfie (Nadrenia-Północna Westfalia) oraz Fundację Forum Sztuki Galeria Wschodnioniemiecka (Kunstforum Ostdeutsche Galerie)[19] w Ratyzbonie (Regensburg, Bawaria)[20].

Wsparcie finansowe projektów badawczych otrzymały 3 placówki muzealne w starych landach: Muzeum Siedmiogrodu (Siebenbürgisches Museum)[21] w Gundelsheim (Badenia-Wirtembergia), Centrum Dokumentacji i Informacji Krajoznawstwa Śląskiego w Domu Śląskim (Haus Schlesien)[22] w Königswinter (Nadrenia-Westfalia) oraz Centrum Kultury Prus Wschodnich (Kulturzentrum Ostpreußen)[23] w Ellingen (Bawaria). Oprócz tego powstają przy wsparciu rządu 2 nowe muzea: Muzeum Niemców Sudeckich (Sudetendeutsches Museum)[24] w Monachium oraz Muzeum Historii Kultury Niemców Rosyjskich (Museum für Russlanddeutsche Kulturgeschichte)[25] w Detmold. Na ukończeniu jest budowa wspomnianej już centralnej placówki w Berlinie (Fundacja SFVV)[26].

Według minister Grütters w 2015 r. na realizację wszystkich zadań wynikających z § 96. rząd Niemiec przeznaczył 22,3 mln €[27]. W 2016 r. stałe środki instytucjonalne przeznaczone na działalność 6 tzw. muzeów wschodnioniemieckich miały wynieść: dla Forum Sztuki Galerii Wschodnioniemieckiej w Ratyzbonie – 647 000 € (47,17% kosztów rocznych); dla Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu – 754 000 € (66,49% kosztów rocznych); dla Muzeum Pomorskiego w Gryfii – 710 000 € (45,13% kosztów rocznych); dla Muzeum

1. Wejście do Krajowego Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu

1. Entrance to the East Prussian State Museum in Lüneburg

2. Inscenizacja ucieczki niemieckiej rodziny przez Zalew Wiślany zimą 1945 r. – historyczna diorama na dawnej wystawie stałej w Krajowym Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu

2. Presentation of a German family while escaping through the Vistula Lagoon in winter of 1945 – a historical diorama as part of the former permanent exhibition in the East Prussian State Museum in Lüneburg

Śląskiego w Görlitz – 592 000 € (48,21% kosztów rocznych); dla Muzeum Prus Zachodnich w Warendorfie – 628 000 € (81,88% kosztów rocznych); dla Muzeum Szwabów Dunajskich w Ulm – 487 000 € (56,66% kosztów rocznych). W sumie rząd przeznaczył na 6 placówek 3 mln 818 tys. €. Kwoty te nie pokrywają całości kosztów funkcjonowania, ponieważ wsparcie ze strony państwa musi być na mocy § 96. uzupełnione równorzędną lub podobną kwotą ze środków samorządów landów i miast. Ze środków budżetowych przeznaczonych na projekty, które w 2016 r. wyniosły w sumie 3 mln 186 tys. €, wsparto m.in. pracę Muzeum Siedmiogrodu w Gundelsheim, Domu Śląskiego w Königswinter oraz Centrum Kultury Prus Wschodnich w Ellingen.

Sprawozdania wykazują, że tzw. muzea wschodnioniemieckie, subwencjonowane z budżetu państwa i wspierane finansowo przez Federację, cieszą się stabilnym zainteresowaniem zwiedzających. Np. w przeciągu dwulecia 2009–2010[28] wystawy stałe i czasowe w opisywanych placówkach odwiedziło 386 000 gości, zaś organizowane przez muzea wystawy czasowe, wypożyczane do innych placówek w kraju i zagranicą, przyciągnęły kolejnych 353 000 zwiedzających.

Utracone regiony jako temat niemieckich ekspozycji muzealnych

Jak widzimy z tego skrótowego zestawienia, w większości współczesnych muzeów zwanych wschodnioniemieckimi obszarem zainteresowania są tereny, które po II wojnie światowej zostały przyznane Polsce i jako takie stanowią dziś wspólne dziedzictwo kulturowe. W kolejnej części artykułu zaprezentuję, chronologicznie, placówki wspierane instytucjonalnie na mocy § 96., a odnoszące się do obecnych polskich Ziem Zachodnich i Północnych.

Muzeum, które mogło stać się pierwowzorem mazurskiej izby regionalnej opisanej przez Siegfrieda Lenza w powieści *Muzeum ziemi ojczystej* – albowiem, tak jak literacki odpowiednik, spłonęło ono wkrótce po powstaniu – jest Krajowe Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu w Dolnej Saksonii, która po 1945 r. stała się głównym obszarem przesiedleń Niemców uciekających z rozdzielonych między Polskę i ZSRR (dziś między Litwę, Polskę i Rosję) dawnych Prus Wschodnich. W 1958 r., z inicjatywy leśniczego z Tylży Hansa-Ludwiga Loeffke, w jednej ze staromiejskich kamienic Lüneburga powstało Wschodniopruskie Muzeum Łowieckie (Ostpreußisches Jagdmuseum), gromadzące artefakty związane z przyrodą[29]. Rok później kolekcja spłonęła, jednak w 1964 r., po zbiórce kolejnych eksponatów, otwarto muzeum ponownie ze wsparciem miasta i gminy Lüneburg, landu Dolna Saksonia i rządu federalnego.

Do lat 80. XX w. muzeum działało – jak większość podobnych instytucji – dzięki społecznej pracy samych przesiedlonych. Jednak w 1982 r. rząd kanclerza Helmuta Kohla (CDU) postanowił sprofesjonalizować pracę wybranych placówek, które miały pielęgnować kulturę i historię

utraconych prowincji wschodnich[30]. W Lüneburgu rozpoczęto budowę nowego gmachu muzeum, które przemianowano na Wschodniopruskie Muzeum Łowieckie i Krajowe. Budynek z powierzchnią wystawienniczą 3000 m^2 oddano do użytku w 1987 r. – wtedy dopiero pracownicy muzeum uzyskali stałe etaty. Od tej chwili instytucja została zabezpieczona – na mocy realizacji § 96. – przez wspólne finansowanie rządu i landu. Od 1990 r. jej kolejnymi dyrektorami byli akademicy; od 2009 r. funkcję tę sprawuje dr Joachim Mähnert, który realizuje nową koncepcję przebudowy muzeum i wystawy stałej, wynikającą m.in. z przyłączenia oddziału Niemców bałtyckich do zarządzającej muzeum rady Wschodniopruskiej Fundacji Kultury (Ostpreußisches Kulturstiftung). Przyłączenie ziomkostwa (*Baltendeutsche*) pozwoliło na połączenie środków finansowych oraz narzuciło rozszerzenie wystawy o Prusy Wschodnie, a także o kraje bałtyckie z historycznym osadnictwem niemieckim (Litwa, Łotwa, Estonia). To z kolei zainicjowało zakup przyległej nieruchomości i stworzenie nowej wystawy stałej, która powinna być otwarta, po kilkuletnim zamknięciu, w sierpniu 2018 roku.

Zamknięta wystawa ukazywała przyrodę, historię i gospodarkę Prus Wschodnich, ze szczególnym uwzględnieniem osiągnięć cywilizacji niemieckiej na Wschodzie[31]. Historyczne postaci, jak królowa Luiza Pruska czy Immanuel Kant, symbolizowały wielkość i potęgę niemieckiej myśli i polityki[32]. Szczególną uwagę poświęcono losom wypędzonych, które prezentowała sugestywna diorama przedstawiająca ucieczkę rodziny przez skuty lodem Zalew Wiślany. Zwieńczenie ekspozycji stanowiła typowa dla muzeów ojczyźnianych inscenizacja dramatycznej zimowej ucieczki[33] z Prus Wschodnich, z wykorzystaniem manekinów w strojach z epoki, wozu, sanek oraz *Fluchtgepäck*, czyli bagażu uchodźcy. Dzieje Prus Wschodnich po rozpadzie w 1945 r. nie znalazły miejsca na poprzedniej wystawie – można jednak oczekiwać, że ulegnie to zmianie w nowej koncepcji, tak jak stało się to w ostatnich latach w Muzeum Prus Zachodnich w Nadrenii-Westfalii.

Krajowe Muzeum Prus Zachodnich w Warendorfie ma swoje korzenie w Centrum Dokumentacji i Kultury Prus Zachodnich, które powstało w 1975 r. w Münster-Wolbeck. Lokalizacja w pogranicznym względem Holandii regionie Münsterland wynikała z tzw. patronatu (*Patenschaft*), który w 1960 r. samorząd lokalny – Związek Krajowy Westfalen-Lippe – objął nad Ziomkostwem Prus Zachodnich. W 1983 r. Centrum zmieniło nazwę na Muzeum Prus Zachodnich. W 1991 r. placówka uzyskała status wschodnioniemieckiego muzeum krajowego i finansowe wsparcie rządu Federacji. W 1998 r. twórca muzeum Hans-Jürgen Schuch przekazał placówkę następcy – wychowanemu na polskim Śląsku Opolskim historykowi sztuki dr. Lotharowi Hyssowi. Ten już rok później nawiązał ścisłą współpracę z placówkami muzealnymi Pomorza Gdańskiego (m.in. Muzeum w Grudziądzu, Muzeum Narodowym w Gdańsku, ówczesnym Centralnym Muzeum Morskim w Gdańsku, Muzeum Ziemi Puckiej w Pucku), inicjując założenie polskiej filii niemieckiego muzeum w Muzeum Regionalnym w Krokowej w powiecie puckim.

Ważną cezurą w działalności muzeum jest przeprowadzka w latach 2013–2014 do nowej siedziby mieszczącej się w dawnym klasztorze franciszkanów w Warendorfie. Przystosowanie budynku do potrzeb muzealnych stało się okazją do przeformułowania koncepcji wystawy stałej. Podstawą dawnej ekspozycji w latach 1976–2013 była prezentacja chronologiczno-tematyczna, a jej dominanty stanowiły: a) okres panowania Zakonu Krzyżackiego; b) *okres po panowaniu Zakonu Krzyżackiego* [sic!]; c) prezentacja trzech wielkich miast Prus Zachodnich: Torunia, Elbląga i Gdańska; d) okres 1772–1920: sale poświęcone cesarzowi Fryderykowi Wielkiemu i rozwojowi rolnictwa; e) okres *wydarzeń pomiędzy 1920 a 1945 w Prusach Zachodnich* (polsko-niemiecki spór o „polski korytarz" – rejon oddzielający Prusy Wschodnie od reszty Niemiec); wybuch II wojny światowej przedstawiony jako atak Polaków na niemiecką ludność cywilną w Bydgoszczy, tzw. Bromberger Blutsonntag; ucieczka i wypędzenie Niemców w 1945 r. jako zakończenie historii Prus Zachodnich – migracja do Westfalii[34].

Ta historyczno-mitologiczna narracja uległa znaczącej korekcie w nowej wystawie, prezentowanej w Warendorfie. Przede wszystkim obszar Prus Zachodnich już we wstępie prezentowany jest jako kraj o różnorodnej i wieloetnicznej historii[35], a współczesne zdjęcia zachęcają do odwiedzin polskiego Pomorza Gdańskiego. Ekspozycja malarstwa ekspresjonisty Bruno Krauskopfa opowiada o sztuce prześladowanej przez nazistów. Centrum wystawy stanowi sala prezentująca artefakty z okresu Prus Królewskich, czyli przynależności do Rzeczpospolitej – tutaj prezentowany jest zapierający dech w piersiach gobelin, tzw. Tapiseria Gdańska z 1620 roku. Obraz II wojny światowej uwzględnia polską perspektywę – inscenizacje scenograficzne ukazują prycze więzienne w obozie koncentracyjnym Stutthof, a pnie drzew ze zdjęciami portretowymi ewokują pamięć o Polakach i Kaszubach, zamordowanych przez Niemców w Piaśnicy pod Wejherowem. W tym kontekście eksponowanie bagażu uchodźcy, tak istotne w tzw. muzeach wschodnioniemieckich, staje się ogniwem łańcucha wydarzeń, nie zaś jedynie – jak dotychczas – symbolem przesiedleń postrzeganych jako niesprawiedliwe wypędzenia. Nowa wystawa jest świadectwem zwrotu mentalnego i intelektualnego, do którego doszło w Niemczech po rozszerzeniu Unii, i odpowiada filozofii rządu federalnego, zakładającego ściślejszą współpracę z państwami Europy Środkowej: (...) *nie powinniśmy koncentrować naszej pamięci kolektywnej w zbyt wielkim stopniu na strasznym końcu, lecz kłaść jednocześnie akcent na to, czego Niemcy dokonali przez wiele stuleci przed wypędzeniem, nie znajdując się przy tym w permanentnym stanie waśni, lecz częstokroć kooperując z narodami sąsiadującymi z nimi na Wschodzie*[36].

Muzeum Prus Wschodnich i Muzeum Prus Zachodnich to przykłady placówek zakładanych po II wojnie światowej przez ziomkostwa wypędzonych, w poczuciu nieodwołalnej straty dawnej ojczyzny i konieczności zachowania pamięci o historycznej *niemieckiej misji cywilizacyjnej na Wschodzie*. Jednocześnie muzea te służyły integracji przymusowych migrantów z osiadłą ludnością miejscową[37], która dzięki temu budowała obraz Niemców ze Wschodu jako pełnoprawnych uczestników kultury niemieckiej. Możliwości tworzenia takich placówek nie miała ok. czteromilionowa społeczność przesiedlonych na tereny NRD. Dlatego też po zjednoczeniu Niemiec realizację celów § 96. rozszerzono na tzw. nowe landy, dzięki czemu doszło do powstania 2 nowoczesnych instytucji muzealnych: Muzeum Śląskiego w Görlitz oraz Krajowego Muzeum Pomorskiego w Gryfii (Greifswald). Są

3. Introdukcja wystawy stałej w dawnym krużganku – 7 eksponatów zapowiada główne tematy ekspozycji w Krajowym Muzeum Prus Zachodnich w Warendorfie

3. Introduction to the permanent exhibition in the former cloister – 7 exhibits foreshow the main subjects of the exhibition in the West Prussian State Museum in Warendorf

4. Miejsce na edukację muzealną – tzw. Pokój Gdański w Krajowym Muzeum Prus Zachodnich w Warendorfie

4. The room for the museum educational activity – so-called Gdańsk Room in the West Prussian State Museum in Warendorf

5. Okres Prus Królewskich jako centrum wystawy – monumentalna Tapiseria Gdańska przedstawiająca zakończenie sporu konfesyjnego między rodzinami von Kempen i Bahr, 1620

5. The historical period of Royal Prussia as a centre of the exhibition – a monumental Tapestry of Gdańsk presenting the end of the denominational dispute between two families, von Kempen and Bahr, 1620

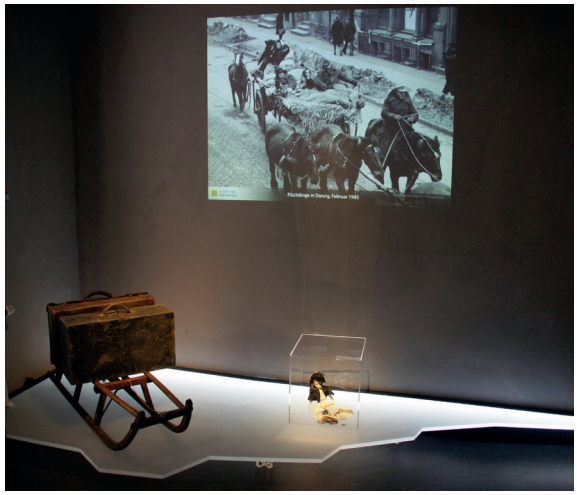
to jedyne z tzw. muzeów wschodnioniemieckich, zlokalizowane we właściwym dla siebie regionie czyli na Śląsku i na Pomorzu. Tym samym ich oczywistą grupą interesariuszy są nie tylko kurczące się środowiska osób przesiedlonych, ale raczej mieszkańcy i turyści w danym regionie. Niezwykle ważna dla obu placówek jest współpraca z sąsiadującą o miedzę stroną polską.

Najwcześniej, bo już w 1967 r., powstałą na terenie RFN instytucją o charakterze profesjonalnego muzeum jest Fundacja Pomorze. Miała ona swoją siedzibę nie na Pomorzu, lecz w Kilonii, w Szlezwiku-Holsztynie, gdzie uchodźcy ze Wschodu przechowali część najcenniejszych zbiorów z ewakuowanej szczecińskiej galerii sztuki i malarstwa. Po zjednoczeniu Niemiec zbiory dawnego Muzeum Miejskiego w Szczecinie[38] stały się trzonem kolekcji Krajowego Muzeum Pomorskiego w Gryfii (Greifswald)[39]. Fundacja Krajowego Muzeum Pomorskiego powstała w 1996 r. w celu prezentowania pomorskiej historii i kultury, spełnia także rolę międzynarodowego forum – miejsca spotkań w przestrzeni basenu Morza Bałtyckiego, *przestrzeni sprzyjającej realizacji projektów transgranicznych*[40]. W 2000 r. otwarto galerię malarstwa, w której główną atrakcją są dzieła twórcy romantyzmu niemieckiego Caspara Davida Friedricha. W 2005 r. oddano do użytku cały kompleks muzealny, składający się z 6 budynków w centrum starego miasta.

Od początku muzeum ściśle związane jest z kolekcją i pracą naukową Uniwersytetu im. Ernsta Moritza Arndta w Gryfii. Dyrektorem muzeum jest dr Uwe Schröder. W radzie fundacji zasiadają przedstawiciele Niemiec, Szwecji i Polski, a w radzie naukowej jedynym członkiem spoza

6. Instalacja *Masakra w Piaśnicy* ukazuje portrety Polaków i Kaszubów zamordowanych przez Niemców w latach 1939–1940 w lasach pod Wejherowem

6. Installation *The Massacre in Piaśnica* presents portraits of Polish and Kashubian people killed by the Nazis in the forests near Wejherowo in the years 1939–1940



7. Walizki, sanki i lalka dziecięca symbolizują ucieczkę i wypędzenie Niemców z Pomorza Gdańskiego zimą 1945 r.

7. Suitcases, sledges and a doll symbolising the escape and exile of German people from Gdańsk Pomerania in winter of 1945

8. Główny budynek Krajowego Muzeum Pomorskiego w Gryfii w dawnym klasztorze

8. The main edifice of the State Museum of Pomerania in Greifswald located in a former monastery

Niemiec jest dr Rafał Makała ze Szczecina. O otwartości na świat świadczy główna idea, kompozycja i opracowanie techniczne wystawy stałej o historii Pomorza, a także to, że jest ona dostępna dla zwiedzających w pięciu wersjach językowych. Dzięki imponującej kubaturze muzeum oferuje dwie ekspozycje stałe: historyczną i artystyczną. Historyczną poświęcono dziejom Pomorza od czasów prehistorycznych do końca XIX wieku[41]. Z dużą starannością i użyciem technik multimedialnych zadbano o prezentację zmiennych i różnorodnych wpływów Germanów i Słowian na kształtowanie się tej części Europy. Najcenniejszym eksponatem jest *Opona Croya* – gobelin z 1554 r., o powierzchni 4 x 7 m, obrazujący rozprzestrzenianie się Reformacji na Pomorzu oraz związek między książętami saskimi i pomorskimi z dynastii Gryfitów. Ekspozycja w Gryfii to jedna z najnowocześniejszych i najhojniej dotowanych wystaw w tzw. muzeach

9. Monumentalna *Opona Croya* z 1554 r. – gobelin ukazujący rozprzestrzenianie Reformacji na Pomorzu – najcenniejszy eksponat na wystawie Krajowego Muzeum Pomorskiego, własność Uniwersytetu im. Ernsta Moritza Arndta w Greifswaldzie

9. The monumental *Croy Tapestry* from 1554 showing the dissemination of Reformation in Pomerania – the most valuable piece on exhibition at the State Museum of Pomerania, possession of the University of Greifswald

(Fot. 1, 2 – © Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg; 3-7 – T. Hölscher, © Westpreußisches Landesmuseum Warendorf; 8, 9 – © Pommersches Landesmuseum Greifswald)

wschodnioniemieckich. Przy udziale międzynarodowej grupy specjalistów trwają prace nad projektem kontynuacji wystawy stałej – przygotowaniem opowieści o najtrudniejszym wieku XX. Muzeum odniosło wielki sukces – w mieście liczącym ok. 55 000 mieszkańców przyciąga ono rokrocznie ok. 40 000 gości.

Ostatnim – *last but not least* – które wpisuje się w dziedzictwo kulturowe „niemieckiego Wschodu" i polskich Ziem Zachodnich jest Muzeum Śląskie w Görlitz. Jest to jedno z dwóch krajowych muzeów śląskich na terenie RFN, co wynikło z istnienia dwóch ziomkostw niemieckich Ślązaków. Funkcję dyrektora pełni tu dr Markus Bauer[42]. Fundacja założycielska, złożona z przedstawicieli Federacji, Wolnego Państwa Saksonii, miasta Görlitz i Ziomkostwa Śląskiego, powstała w 1996 roku. Dziesięć lat później, w jednym z najciekawszych renesansowych budynków starego miasta, w Schönhof otwarto wystawę stałą o powierzchni 2000 m^2 – *Prezentowane jest tu śląskie rzemiosło i rękodzieło artystyczne z okresu od XVII do XIX wieku. Przedmioty codziennego użytku, wyroby rzemiosła i przemysłu, dokumenty życia wielkomiejskiego i dzieła sztuki przedstawiają bogaty w detale obraz Śląska w XIX i XX wieku*[43]. Bliskość granicy państwowej sprawia, że muzeum jest nastawione na publiczność polską (świadczą o tym m.in. liczne publikacje), wpasowując się w całościowy krajobraz muzealny opowiadający o historii Śląska, obok Haus Schlesien w Königswinter, Oberschlesisches Landesmuseum w Ratingen, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie, Muzeum Śląskiego w Katowicach (i wielu innych placówek na polskim Górnym i Dolnym Śląsku) oraz Śląskiego Muzeum Krajowego w czeskiej Opawie.

***

Opisane przykłady 4 tzw. muzeów wschodnioniemieckich ukazują troskę państwa niemieckiego o dziedzictwo kulturowe regionów utraconych, które po dziesiątkach lat staje się częścią wspólnego dziedzictwa państw Europy Środkowej i Wschodniej. Stąd też wydaje się istotne, aby postulować stałą współpracę i monitoring polskich specjalistów wobec niemieckich narracji muzealnych, opowiadających o Prusach Wschodnich, z których na terenie Polski pozostały ich południowe części, czyli Warmia i Mazury; o Prusach Zachodnich – czyli dawnych Prusach Królewskich; o Pomorzu, które dla Polaków jest Zachodnie, a dla Niemców Tylne; wreszcie o Górnym i Dolnym Śląsku. Muzea zwane wschodnioniemieckimi

docierające do szerokiej publiczności w Europie, stanowią nieodłączny i komplementarny składnik wspólnego krajobrazu muzealnego tych terenów. Przeszły przemianę od miejsc integrujących osoby przesiedlone i pielęgnujących pamięć o utraconej ojczyźnie, do nowoczesnych placówek służących misji ukazania kultury niemieckiej jako elementu wielonarodowej i wieloetnicznej kultury europejskiej. Ponieważ kształtują narrację o wspólnej historii ziem stanowiących obecnie jedną trzecią obszaru Polski, tym bardziej powinny cieszyć się zainteresowaniem polskich muzealników[44]. Powinny też zachęcić do refleksji nad losem dziedzictwa kulturowego Kresowian, którzy zasiedlili Ziemie Północne i Zachodnie, lecz ich dziedzictwo nie stało się przedmiotem trwałej polityki i troski państwa polskiego w odniesieniu do stałego wsparcia kresowych inicjatyw muzealnych. W przyszłości wróży to dramatyczną nierównowagę w prezentacji europejskiej publiczności muzealnej dziedzictwa „niemieckiego Wschodu" i dawnych Kresów Wschodnich Rzeczpospolitej.

Streszczenie: Artykuł omawia tzw. muzea wschodnioniemieckie oraz ich funkcjonowanie w świetle dokumentu przyjętego w 2016 r. przez Bundestag. Dokument dotyczył dalszego rozwoju działań przy realizacji paragrafu 96. Ustawy o wypędzonych z 1953 r., zwanego potocznie paragrafem kulturowym. Pojęcie „niemieckiego Wschodu" odnosi się do historycznych terenów osadnictwa niemieckiego przed 1945 r., których dziedzictwo jest tematem pracy placówek muzealnych, instytucji naukowych i upowszechniających kulturę we współczesnych Niemczech. W przeglądzie omówiono bliżej muzea wschodnioniemieckie, których obszarem zainteresowania są m.in. tereny obecnie należące do Polski: Krajowe Muzeum Prus Wschodnich (Ostpreußisches Landesmuseum) w Lüneburgu, Krajowe Muzeum Prus Zachodnich (Westpreußisches Landesmuseum) w Warendorfie, Krajowe Muzeum Pomorskie (Pommersches Landesmuseum) w Gryfii, Muzeum Śląskie (Schlesisches Museum) w Görlitz.

Słowa kluczowe: „niemiecki Wschód", muzea wschodnioniemieckie, paragraf 96. Ustawy o wypędzonych (1953), Ziemie Odzyskane.

Przypisy

[1] W niniejszym tekście stosuję dokładne tłumaczenie usankcjonowanego w prawie niemieckim (*Bundesvertriebenengesetz* z 1953 r.) terminu *Vertriebene*, czyli „wypędzeni". Kategoria prawna Niemców wypędzonych obejmuje trzy kategorie migrantów, czyli: uchodźców (uciekających w 1944/1945 r. przed frontem i Armią Czerwoną), wypędzonych w latach 1945-1947 (wskutek ustaleń aliantów i władz polskich czy czechosłowackich) i przesiedleńców (tych, którzy decydowali się na wyjazd kilka lat po zakończeniu działań wojennych). Ten termin jest ważny również dlatego, że pokazuje z jaką konsekwencją władze RFN forsowały pojęcie nacechowane politycznie i emocjonalnie, z pewnością oddające traumę opuszczenia ojczyzny przez Niemców, podczas kiedy w Polsce Kresowian wypędzonych z ich ojczyzn nazywano „repatriantami". Obecnie niektórzy Kresowianie wzorem niemieckich wypędzonych postulują użycie tego określenia także w stosunku do nich, akcentując przymusowość i nieodwołalność wysiedlenia z Kresów.

[2] *W odniesieniu do teraźniejszości można chyba stwierdzić, że dawny* niemiecki Wschód *jako kategoria polityczna zniknął niemal całkowicie z pamięci zbiorowej młodszych pokoleń Niemców. Dziś* niemieckim Wschodem *określa się potocznie przede wszystkim dawną NRD* (...) – Ch. Kleßmann, *„Niemiecki Wschód", w: „Niemiecki Wschód". Wyobrażenia-misja-dziedzictwo*, Ch. Kleßmann (wybór, wstęp, oprac.), I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny (tłum.), Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 9.

[3] (...) *pod formułą dawnych terenów niemieckich (ehemals deutsche Gebiete) rozumiane są dawne prowincje Rzeszy Niemieckiej położone na wschód od Odry i Nysy, a mianowicie Prusy Wschodnie i Zachodnie, Pomorze i Śląsk, jak również historyczne obszary osadnictwa niemieckiego w Europie Środkowo-Wschodniej* – z referatu radcy ministerialnego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Niemiec, J. Martens, *Museumspolitik für das Erbe ehemals deutscher Gebiete*, (tłum. własne), w: „Museumskunde" 1993, 58 (2/3), s. 123.

[4] E. Mühle, *„Utracony niemiecki Wschód" w pamięci kulturowej nowo powstałej Republiki Federalnej Niemiec*, Z. Mazur, M. Wagińska-Marzec (tłum.), w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Z. Mazur (red.), Instytut Zachodni, „Ziemie Zachodnie. Studia i materiały" 2000, nr 22, s. 712.

[5] Pełnomocnik Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów (2016): *Rozwój koncepcji badania, zachowania, prezentacji i upowszechniania kultury i historii Niemców w Europie Wschodniej zgodnie z par. 96 Federalnej ustawy o wypędzonych (BVFG)*. Informacja Rządu Federalnego. Załącznik do pisma Pełnomocnik Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów z 24 lutego 2016 r. Niemiecki Bundestag (Druk nr 18/7730), dostępne na stronie internetowej http://dipbt.bundestag.de/dip21/btd/18/077/1807730.pdf, Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP (tłum.). „Muzea wschodnioniemieckie" omówione są w punkcie 3. pt. *Placówki wspierane instytucjonalnie przez BKM oraz pomoc w realizacji projektów*.

[6] BKM – skrót od Bundesbeauftragte für Kultur und Medien.

[7] Kulturparagraph – potoczne określenie § 96. BVFG.

[8] *Gesetz über die Angelegenheiten der Vertriebenen und Flüchtlinge*, Bonn 1992, s. 40, tłumaczenie za: B. Ociepka, *Dziedzictwo wypędzonych*, w: *Wspólne dziedzictwo?* ..., s. 720-721, www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/bvfg/gesamt.pdf

[9] Poza 10 mln Niemców ze Wschodu w strefie zachodniej (angielsko-amerykańskiej Bizonii – późniejszej RFN) także 4 mln uchodźców znalazło się w granicach strefy radzieckiej, późniejszej socjalistycznej NRD. Tam jednak nie mieli prawa do zabrania publicznego głosu o utracie ojczyzny. W tym kontekście sytuacja polskich Kresowian była podobna do sytuacji niemieckich wypędzonych w NRD – ich powojenny los, ze względu na interesy Związku Sowieckiego, stanowił temat tabu.

[10] Cyfrowa dokumentacja zbiorów izb ojczyźnianych, przeprowadzona w latach 2008-2012, obejmuje 590 placówek z terenu Niemiec, por. Bundesinstitut für

Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa [BKGE]: *Dokumentation der Heimatsammlungen in Deutschland*, dostępne na stronie internetowej, http://www.bkge.de/Heimatsammlungen/ [dostęp 15.03.2018].

[11] Monografia na temat polityki państwa i działalności różnego typu izb i muzeów wschodnioniemieckich – C. Eisler, *Verwaltete Erinnerung - symbolische Politik. Die Heimatsammlungen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler*, De Gruyter Oldenbourg, München 2015.

[12] W koncepcji BKM nie jest ona jednak kolejnym tzw. muzeum wschodnioniemieckim, lecz instytucją nadrzędną, stąd też planowana koncepcja wystawy nie będzie przedmiotem niniejszego przeglądu, por. S. Czerney, *Flucht, Vertreibung, Versöhnung – zwischen nationaler und europäischer Historiographie*, w: „Inter Finitimos. Jahrbuch zur deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte" 2012, nr 10, s. 149-158.

[13] Jako stare landy określa się potocznie kraje związkowe Niemiec Zachodnich, jako nowe landy – dawnej NRD. Muzea zwane wschodnioniemieckimi w tzw. nowych landach mogły powstać, ze względu na sytuację polityczną, dopiero po zjednoczeniu Niemiec.

[14] Strona domowa, www.dzm-museum.de

[15] Strona domowa, www.ostpreussisches-landesmuseum.de

[16] Strona domowa, www.pommersches-landesmuseum.de

[17] Strona domowa, www.schlesisches-museum.de

[18] Strona domowa, www.westpreussisches-landesmuseum.de

[19] Strona domowa, www.kunstforum.net

[20] W dalszej części artykułu skracam nazwy muzeów.

[21] Strona domowa, www.siebenbuergisches-museum.de

[22] Zakładka muzeum, www.hausschlesien.de/kulturbildung/museum

[23] Strona domowa, www.kulturzentrum-ostpreussen.de

[24] Strona fundacji, www.sudetendeutsche-stiftung.de; postępy budowy można śledzić w kamerze internetowej, baudoku.1000eyes.de/cam/probat/ACCC8E297DAC/

[25] Strona domowa, www.russlanddeutsche.de

[26] Strona domowa, www.sfvv.de

[27] Wg Plenarprotokoll 18/168. Deutscher Bundestag. Stenografischer Bericht 168. Sitzung. Berlin, Freitag, den 29 April 2016, s. 16580.

[28] Raport 2009/2010 dostępny na stronie, http://www.ostdeutsche-museen.de/html/bericht_p_96_bvfg.html [dostęp: 15.03.2018].

[29] Na podstawie: *Geschichte des Museums*, http://www.ostpreussisches-landesmuseum.de/ueberuns/geschichte.html [dostęp: 15.03.2018].

[30] *W połowie lat osiemdziesiątych rząd niemiecki zakładał, iż każdy region byłych Niemiec Wschodnich i południowych terenów zamieszkiwanych przez Niemców powinien mieć swoje muzeum wspierane przez federację*. – B. Ociepka, *Dziedzictwo wypędzonych*…, s. 726.

[31] Por. krytyka zamkniętej obecnie wystawy jako *programowo nacjonalistycznej*, w: U. Müller, *Flucht ins Museum? Flucht im Museum? Das Ostpreußische Landesmuseum Lüneburg zwischen Mythos, Erinnerung, Geschichte und Gegenwart,* w: *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, K. Dröge, D. Hoffmann (red.), Verlag (trans.), Bielefeld 2010, s. 249-260.

[32] Por. A. Kossert, *Tradycje „stron ojczystych" w Republice Federalnej. Fenomen Prus Wschodnich,* w: *Wspólne dziedzictwo?* …, s. 763-788.

[33] Na temat sposobów przedstawiania niemieckich wypędzonych w kulturze popularnej, por. E. Fendl, *In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung,* w: *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*, E. Fendl (red.), Waxmann (Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts, t. 12), Münster 2011, s. 45-70.

[34] Charakterystyka wystawy stałej w: M. Sacha, *Fantomowe dziedzictwo? O muzealnej reprezentacji dziedzictwa niemieckiego Wschodu oraz polskich Kresów*, „Rocznik Antropologii Historii" 2016, nr 9, rozdz. *Muzea wschodnioniemieckie jako (re)prezentacja utraconego Heimatu – przykład Muzeum Prus Zachodnich*, s. 155-159.

[35] Por. westpreussisches-landesmuseum.de/pl/wystawy/ekspozycja-stala/ [dostęp: 19.03.2018].

[36] M. Kittel, *Wypędzenie z pamięci? Dawny niemiecki Wschód i „nowa polityka wschodnia" w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, w: *„Niemiecki Wschód" …,* s. 329.

[37] Integracja milionów wypędzonych ze Wschodu napotykała częstokroć na niezrozumienie, opór i uprzedzenia ze strony miejscowych Niemców. W tym kontekście izby ojczyźniane i placówki muzealne zakładane przez ziomkostwa odegrały ważną rolę w przyswajaniu dziedzictwa kulturowego dawnych Niemiec Wschodnich jako nieodłącznego elementu całościowo widzianej niemieckiej kultury i historii, por. M. Kittel, *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Berlin-Boston 2007; A. Kossert, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, Siedler Verlag, München 2008.

[38] *Städtisches Museum Stettin,* 1913-1945.

[39] Por. www.pommersches-landesmuseum.de

[40] Por. www.pommersches-landesmuseum.de/pl/muzeum/fundacja/nowe-muzeum-w-basenie-morza-baltyckiego.html

[41] Por. T. Ślepowroński, *Pamięć o przeszłości Pomorza w obecnie prezentowanej wystawie historycznej Muzeum Pomorza (Pommersches Landesmuseum) w Greifswaldzie / Gryfii*, w: *XIII Konferencja Kaszubsko-Pomorska. Kulturowe konteksty pamięci Pomorzan*, C. Obracht-Prondzyński (red.), Słupsk-Gdańsk 2016, s. 255-267.

[42] Por. M. Bauer, *Schlesien im Museum. Kultur und Geschichte Schlesiens in deutschen und polnischen Museen nach dem Zweiten Weltkrieg*, w: „Inter Finitimos. Jahrbuch zur deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte" 2012, nr 10, s. 53-69.

[43] www.schlesisches-museum.de/index.php?id=1294 [dostęp: 22.03.2018].

[44] Rozumieją to muzea lokalne na Ziemiach Zachodnich, por. przykład współpracy między polskimi i niemieckimi wypędzonymi w Środzie Śląskiej, *Vertreibungen / Wypędzenia 1939-1949. Deutsche und polnische Vertriebenen-Schicksale / Losy polskich i niemieckich wypędzonych*, Z. Aleksy, F. Heidtmann (red.), Rinteln / Środa Śląska 2004.

Bibliografia

Bauer M., *Schlesien im Museum. Kultur und Geschichte Schlesiens in deutschen und polnischen Museen nach dem Zweiten Weltkrieg*, w: „Inter Finitimos. Jahrbuch zur deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte" 2012, nr 10, s. 53-69.

Czerney S., *Flucht, Vertreibung, Versöhnung – zwischen nationaler und europäischer Historiographie*, w: „Inter Finitimos. Jahrbuch zur deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte" 2012, nr 10, s. 149-158.

Eisler C., *Verwaltete Erinnerung – symbolische Politik. Die Heimatsammlungen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler*, De Gruyter Oldenbourg, München 2015.

Fendl E., *In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung,* w: *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*, E. Fendl (red.), Münster 2011, Waxmann (Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts, t. 12), s. 45-70.

Kittel M., *Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961-1982)*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Berlin-Boston 2007.

Kittel M., *Wypędzenie z pamięci? Dawny niemiecki Wschód i „nowa polityka wschodnia" w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, w: *„Niemiecki Wschód". Wyobrażenia-misja-dziedzictwo*, Ch. Kleßmann (wybór, wstęp, oprac.), I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny (tłum.), Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 319-332.

Kleßmann Ch., *„Niemiecki Wschód"*, w: *„Niemiecki Wschód". Wyobrażenia-misja-dziedzictwo*, Ch. Kleßmann (wybór, wstęp, oprac.), I. Drozdowska-Broering, J. Kałążny (tłum.), Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 7-39.

Kossert A., *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, Siedler Verlag, München 2008.

Kossert A., *Tradycje „stron ojczystych" w Republice Federalnej. Fenomen Prus Wschodnich,* w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Z. Mazur (red.), Instytut Zachodni, „Ziemie Zachodnie. Studia i materiały" 2000, nr 22, s. 763-788.

Martens J., *Museumspolitik für das Erbe ehemals deutscher Gebiete*, w: „Museumskunde" 1993, 58 (2/3), s. 123-130.

Mühle E., *„Utracony niemiecki Wschód" w pamięci kulturowej nowo powstałej Republiki Federalnej Niemiec*, Z. Mazur, M. Wagińska-Marzec (tłum.), w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Z. Mazur (red.), Instytut Zachodni, „Ziemie Zachodnie. Studia i materiały" 2000, nr 22, s. 671-714.

Müller U., *Flucht ins Museum? Flucht im Museum? Das Ostpreußische Landesmuseum Lüneburg zwischen Mythos, Erinnerung, Geschichte und Gegenwart,* w: *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, K. Dröge, D. Hoffmann (red.), Verlag (trans.), Bielefeld 2010, s. 249-260.

Ociepka B., *Dziedzictwo wypędzonych*, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Z. Mazur (red.), Instytut Zachodni, „Ziemie Zachodnie. Studia i materiały" 2000, nr 22, s. 715-736.

Sacha M., *Fantomowe dziedzictwo? O muzealnej reprezentacji dziedzictwa niemieckiego Wschodu oraz polskich Kresów*, w: „Rocznik Antropologii Historii" 2016, nr 9, s. 147-170; dostępne na stronie internetowej http://rah.pth.net.pl/uploads/2016_Dziedzictwo/Sacha.pdf

Ślepowroński T., *Pamięć o przeszłości Pomorza w obecnie prezentowanej wystawie historycznej Muzeum Pomorza (Pommersches Landesmuseum) w Greifswaldzie / Gryfii*, w: *XIII Konferencja Kaszubsko-Pomorska. Kulturowe konteksty pamięci Pomorzan*, C. Obracht-Prondzyński (red.), Słupsk-Gdańsk 2016, s. 255-267.

Vertreibungen / Wypędzenia 1939-1949. Deutsche und polnische Vertriebenen-Schicksale / Losy polskich i niemieckich wypędzonych, Z. Aleksy, F. Heidtmann (red.), Rinteln / Środa Śląska 2004.

dr Magdalena Izabella Sacha

Filolog, historyk literatury i kultury; (1998–2000) wolontariuszka w Miejscu Pamięci Buchenwald w Turyngii, (2001–2009) prowadziła Muzeum Regionalne w Krokowej, filię Krajowego Muzeum Prus Zachodnich w Münster, (od 2004) adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego; współkuratorka wystawy „Luter w Gdyni? Losy ewangelików w Gdyni i okolicach" w Muzeum Miasta Gdyni (2017) z okazji 500-lecia Reformacji; członkini Rady Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu; e-mail: magdalena.sacha@ug.edu.pl

Word count: 3 630; **Tables:** -; **Figures:** 9; **References:** 44
Received: 04.2018; **Reviewed:** 04.2018; **Accepted:** 05.2018; **Published:** 05.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.0741

Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Sacha M.I.; MUZEA UTRACONEGO „NIEMIECKIEGO WSCHODU". WARUNKI DZIAŁANIA I EWOLUCJA WYSTAW W KONTEKŚCIE POLSKO-NIEMIECKIM. Muz., 2018(59): 68-78
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 48-53
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2018
data recenzji – 03.2018
data akceptacji – 04.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.0331

PRAWNA OCHRONA DÓBR KULTURY W HISZPAŃSKICH MUZEACH PAŃSTWOWYCH

LEGAL PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE PROPERTIES IN SPANISH STATE MUSEUMS

Anna Ławicka
Uniwersytet Gdański

Abstract: Property of cultural interest is a pearl in the crown of the Spanish Historical Heritage, covered by the highest level of protection granted on the basis of both state-wide and autonomous law. State museums are institutions that not only take under their wing the most valuable properties, but they also constitute, as a whole, the property of cultural interest. This article aims to describe the legal structure of the historical heritage protection in Spain, define the place of the museum in this system, the tasks imposed on museums, as well as issues pertaining to their management.

Keywords: law, museum, Spain, protection of historical heritage, property of cultural interest.

Przedmowa

Hiszpania to państwo składające się z 17 wspólnot autonomicznych i dwóch miast posiadających statusy autonomiczne, znajdujących się w Afryce. Zdecentralizowany system polityczny nie ogranicza wspólnotom ich samodzielności. Trzeba zauważyć, że mieszkańcy poszczególnych regionów posiadają głębokie poczucie odrębności, wynikające przede wszystkim z burzliwej historii nawarstwiających się w tym kraju kultur i narodowości. Zaczynając od przybywających na wyspę ludów iberyjskich, dalej Celtów, kolonii greckich, kartagińskich oraz fenickich, finalnie podbitych przez Rzymian, sprowadzonych przez Hadriana Żydów, wojujących plemion barbarzyńskich, następnie panowania muzułmanów, aż do przyłączenia Asturii, Kastylii i Katalonii do państwa Franków. Można sobie zatem wyobrazić, jak ogromną i różnorodną spuściznę pozostawiły po sobie w tym rejonie wymienione ludy. Z bogactwem hiszpańskiego dziedzictwa historycznego możemy zapoznać się odwiedzając muzea. Hiszpania oferuje do zwiedzania ponad 1000 muzeów i ponad 400 kolekcji. Dziedzictwo objęto ochroną prawną, którą stanowi ponad 300 aktów prawnych[1], zarówno ogólnopaństwowych jak i autonomicznych.

Prawo to ma swoją podstawę w ustawie zasadniczej. Hiszpańska Konstytucja (La Constitución Española)[2] w art. 44. i 46. zobowiązuje władze publiczne do promowania dostępu do kultury i badań naukowych, a także gwarantowania zachowania i wspierania działań mających na celu wzbogacanie dziedzictwa historycznego, kulturalnego i artystycznego wszystkich ludów Hiszpanii, niezależnie od statusu prawnego i przynależności dóbr, które je stanowią. Ponadto obowiązkiem państwa jest sankcjonowanie ewentualnych ataków na wymienione dobra. Hiszpańskie prawo zapewnia wszystkim obywatelom dostęp do kultury i dziedzictwa oraz wprowadza szerokie pojęcie dziedzictwa, obejmujące dobra stanowiące zarówno własność publiczną jak i prywatną, które powinny być jednakowo chronione.

Spośród wymienionej uprzednio liczby aktów legislacyjnych aż 84 dotyczy uregulowania prawnego muzeów. Ministerstwo Edukacji, Kultury i Sportu opublikowało w formie elektronicznej (za pomocą organu o nazwie Subdirección General de Museos Estatales Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) *Kodeks Muzeów* (*Código de Museos*)[3] stanowiący zbiór wszystkich aktów prawnych dotyczących muzeów, wydanych na terenie Hiszpanii. Podzielono je na 8 kategorii: przepisy ogólnokrajowe, zarządzanie kolekcjami, normy dotyczące muzeów narodowych, dostęp do informacji i badań, własność intelektualna, pamięć historyczna i restytucja, zarządzanie ekonomiczno-administracyjne oraz akty prawne wspólnot autonomicznych. Każda wspólnota autonomiczna posiada przynajmniej jedną ustawę dotyczącą dziedzictwa historycznego bądź kulturowego, a także większość z nich posiada oddzielną ustawę obejmującą sferę muzealnictwa. Łącznie wspólnoty uchwaliły 29 aktów prawnych związanych z instytucją muzeum.

Tabela 1. Muzea i kolekcje w Hiszpanii

KATEGORIA	MUZEA	KOLEKCJE
Sztuki piękne	166	61
Archeologia	158	41
Sztuka współczesna	90	31
Rzemiosło artystyczne	19	8
Casa museo	69	19
Nauka i technika	46	12
Nauki przyrodnicze i historia naturalna	45	16
De sitio	33	16
Wyspecjalizowane	116	56
Etnografia i antropologia	167	103
Ogólne	105	32
Historyczne	94	26
Tekstylia i odzież	2	-
Inne	12	9
RAZEM	1122	430

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu Hiszpanii

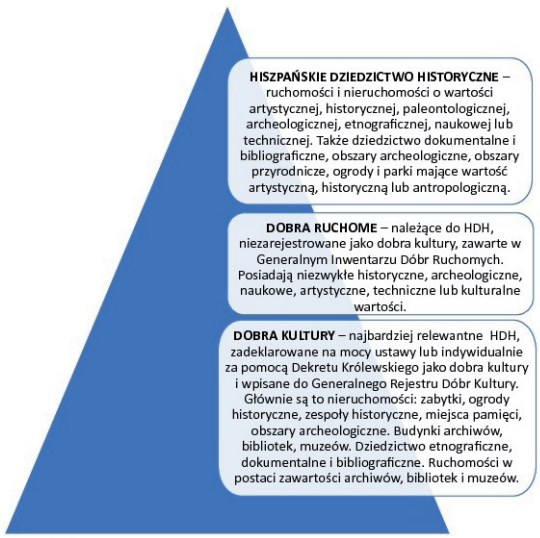
Prawo ogólnopaństwowe

Najważniejszym ogólnopaństwowym aktem prawnym w zakresie ochrony dziedzictwa historycznego w Państwie Hiszpańskim jest Ustawa o hiszpańskim dziedzictwie historycznym z 1985 r. (Ley del Patrimonio Histórico Español[4], zwana dalej u.h.d.h.). Ustawa ta jest kluczową również w kwestii regulacji instytucji muzeum. Kolejnym ważnym aktem legislacyjnym jest Dekret Królewski 620/1987 z dnia 10 kwietnia, którym przyjęto Rozporządzenie o muzeach państwowych i systemie muzeów hiszpańskich (Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Espanol de Museos[5]). W Hiszpanii muzea są to – zgodnie z art. 59.3. u.h.d.h. – *instytucje o charakterze trwałym, które nabywają, zachowują, badają, przekazują i eksponują, dla celów naukowych, edukacyjnych i oglądania (contemplación), zbiory i kolekcje o wartości historycznej, artystycznej, naukowej i technicznej lub o jakimkolwiek innym charakterze kulturalnym*. Wymieniona definicja jest kompatybilna z normą Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM).

W Państwie Hiszpańskim pierwsze przepisy normatywne dotyczące muzeum, wyraźnie odnoszące się do dziedzictwa, sięgają pierwszej dekady XX wieku. Od 1933 r. muzea są konsekwentnie traktowane jako instytucje w służbie ochrony dziedzictwa, podobnie jak archiwa i biblioteki. Od 1985 r. u.h.d.h. nie tylko uznaje muzeum za dziedzictwo samo w sobie, ale w przypadku państwowych muzeów są one uważane za dobra kultury, pozostające pod ochroną szczególnego reżimu, którym ustawa obejmuje najbardziej wyjątkowe i znaczące dziedzictwo (art. 60.1.). Należy zatem wyjaśnić co wchodzi w skład hiszpańskiego dziedzictwa historycznego. Stanowi go zespół obiektów ruchomych i nieruchomych o charakterze artystycznym, historycznym, paleontologicznym, archeologicznym, dokumentalnym, literackim, naukowym czy technicznym. Są to budynki, obiekty ruchome o różnym charakterze, a także: miejsca wykopalisk archeologicznych, ogrody, parki o wartości artystycznej, historycznej, antropologicznej. Wymienione są tu te same wartości co przy definicji muzeum.

Sformułowanie *o jakimkolwiek innym charakterze kulturalnym*, którym kończy się definicja muzeum, niejako naprawia brak odwołania tego prawa ochrony do np. wartości etnologicznych. Dziedzictwo paleontologiczne i naturalne zostało zapomniane w pojmowaniu zakresu muzeum w u.h.d.h., jednakże później uwzględniły je w swoich definicjach niektóre wspólnoty autonomiczne. Dwa lata po ogłoszeniu u.h.d.h. Rozporządzenie o muzeach państwowych i systemie muzeów hiszpańskich powtórzyło tę samą definicję muzeum. Innymi słowy, obecne regulacje państwowe, zarówno w materii dziedzictwa, jak i muzeów, jasno określają kolekcje lub zbiory muzealne jako integralne dobra dziedzictwa historycznego, a zatem również podlegają przepisom szczególnym u.h.d.h. i ustanowionemu tam prawnemu reżimowi[6]. Podstawowy schemat obejmuje trzy poziomy ochrony, które uszeregowane rosnąco przedstawiają się w następujący sposób:

1. Hiszpańskie Dziedzictwo Historyczne (HDH);
2. Generalny Inwentarz Dóbr Ruchomych (Inventario General de Bienes Muebles*)*;
3. Generalny Rejestr Dóbr Kultury (Registro General de Bienes de Interés Cultural).



Opracowanie własne

Pod pojęciem dobra kultury kryje się maksymalny poziom ochrony przyznawany przez u.h.d.h. Dobra kultury ustanowione przez prawo jako takie, to budynki wyznaczone dla archiwów, bibliotek i muzeów państwowych, jak również dobra ruchome w nich przechowywane. Dobra kultury ustanowione indywidualnie Dekretem Królewskim wymagają uprzedniego otwarcia procedury administracyjnej. Obiekt uznany za dobro kultury musi zostać ujęty w Rejestrze, w którym zawarta jest jego historia i cechy szczególne. W związku z tym, że dobrem kultury mogą być zarówno dobra publiczne, jak i prywatne, ich właściciele są zobowiązani do ułatwiania inspekcji, zezwalania na dostęp publiczny i bezpłatny przez 4 dni w miesiącu lub ich zdeponowania i wystawienia w odpowiednim ośrodku maksymalnie przez 5 miesięcy co 2 lata (art. 13.2.). Jakikolwiek atak na te dobra, jak grabież lub naruszenie ustalonych przepisów, jest karany (art. 65. i 69.), a eksport zabroniony (art. 29. i 65.1.).

Ochrona przyznana dobrom kultury przez u.h.d.h. obejmuje ponadto kwestie ich importu, kryteriów i metod nabywania przez Państwo Hiszpańskie, prawa pierwokupu, ulg podatkowych, narodowych planów informacyjnych, przywrócenia dziedzictwa, promocji i podnoszenia świadomości o dziedzictwie, różnego typu ograniczeń mających na celu zachowanie dziedzictwa. Przykładem takiego ograniczenia jest, znajdujący się w art. 19.3., zakaz umieszczania reklam handlowych oraz wszelkiego rodzaju kabli, anten i widocznych przewodów w ogrodach historycznych, strefach archeologicznych oraz na fasadach i dachach zabytków. Każda konstrukcja, która zmienia charakter nieruchomości, do których odnosi się ten artykuł, lub zmienia ich wygląd, jest również zabroniona. Co więcej w tym samym artykule w odniesieniu do zabytków i ogrodów historycznych stanowi się, że umieszczenie w nich lub ich otoczeniu jakiegokolwiek rodzaju znaków lub symboli wymaga uprzedniej zgody właściwych organów odpowiedzialnych za egzekwowanie tego prawa. Można by pomyśleć, że takie postanowienie jest sprzeczne z kategorycznym zakazem ustanowionym przez ust. 3. tego samego przepisu, jednak dotyczy on umiejscowienia szyldów, znaków lub symboli o wyraźnym celu reklamowym, propagandowym lub ujawnienia poszczególnych produktów oraz marek. Z kolei wspomniany ust. 2. odnosi się do użycia tych samych elementów, ale nie w celach reklamowych, tylko informacyjnych, np. znaków drogowych lub plakatów dotyczących danego zabytku[7].

Następnie należy wymienić kwestie kontroli sprawowanej przez administrację państwową, która może m.in. sprawdzać stan dobra kultury w każdym czasie – jak wspomniano właściciel musi je udostępnić do badań lub wypożyczyć na czasowe wystawy. Dobra kultury muszą być chronione, utrzymywane i zachowywane przez właścicieli, czasem też posiadaczy (art. 36.1.). W ustawie pojawia się m.in. zakaz używania ruchomych dóbr kultury, jeśli groziłoby to narażeniem na ryzyko ich zachowania (art. 36.2.), administracja państwowa może zapobiegać zniszczeniu dobra kultury i zawiesić każdy typ prac budowlanych lub innych działań na nim przeprowadzanych (art. 37.1.), istnieje także możliwość wywłaszczenia nieruchomości będącej dobrem kultury, co do której istnieje ryzyko zniszczenia, pogorszenia lub użytkowania niezgodnego z jej wartościami, dotyczy to też budynków utrudniających oglądanie nieruchomości stanowiących dobra kultury (art. 37.3.). W ustawie zawarte są sankcje za wykroczenia administracyjne (kara grzywny, obowiązek naprawienia szkód i przywrócenie dobra do stanu pierwotnego) przyznawane za naruszenie jej przepisów (art. 76.). Dodatkowo nakłada na władze publiczne obowiązek dążenia przy użyciu wszystkich metod technicznych do zachowania, poprawienia i wzmacniania dóbr kultury (art. 39.1.).

Rozdział II ustawy obejmuje 8 artykułów *stricte* związanych z muzeami, archiwami i bibliotekami. Co do powstawania muzeów ustawa przewiduje, ze administracja państwowa może, po konsultacjach z odpowiednią wspólnotą autonomiczną, tworzyć wszelkie muzea, które uważa za właściwe, gdy potrzeby kulturowe i społeczne sprawiają, że jest to konieczne, niezależnie od inicjatywy innych organizacji, instytucji lub osób prywatnych (art. 61.1.). Państwowe muzea są ustanawiane poprzez Dekrety Królewskie (art. 61.2.).

Ustawa wymienia podstawowe zadania stawiane przed administracją państwową, która po pierwsze – promuje komunikację i koordynację wszystkich państwowych muzeów istniejących na terytorium Hiszpanii. W tym celu może gromadzić wszelkie informacje, które uważa za stosowne i może kontrolować funkcjonowanie muzeum oraz podejmować działania w celu poprawy realizacji ich celów w podanych terminach (art. 61.3.). Po drugie – administracja państwowa gwarantuje wszystkim obywatelom hiszpańskim dostęp do muzeów państwowych, bez uszczerbku dla jakichkolwiek ograniczeń, które mogą zostać ustanowione w celu zachowania posiadanego mienia lub funkcji samej instytucji (art. 62.).

Budynki, w których znajdują się państwowe muzea, jak również wszelkie budynki lub grunty, na których mają być utworzone muzea, mogą zostać uznane za publiczne w celu ich wywłaszczenia. Prawo to może zostać rozszerzone na wszystkie sąsiednie budynki lub grunty, jeżeli jest to wymagane ze względów bezpieczeństwa dla prawidłowego zachowania budynków lub mienia, które zawierają (art. 64.).

Ustawa zawiera też przepis, który mówi, że państwowe muzea mogą przyjmować depozyty dóbr będących własnością prywatną lub należących do innych administracji publicznych zgodnie z oficjalnymi przepisami (art. 63.1.). Muzea nie mogą sprzedawać lub w inny sposób dysponować dobrami kultury ze swoich kolekcji. Pozostaje im deponowanie

niektórych obiektów w innych miejscach lub wypożyczanie (krótko lub długoterminowe). Trzeba zauważyć, że publiczne muzea nie są właścicielami swoich kolekcji. Zgodnie z art. 6.1. Rozporządzenia o muzeach państwowych i systemie muzeów hiszpańskich państwowe zbiory muzealne stanowią element hiszpańskiego dziedzictwa historycznego, należą zatem do administracji państwowej i jej autonomicznych organizacji przypisanych do Państwowych Muzeów. Ponadto muzea mogą posiadać w depozycie prywatne obiekty dla swoich wystaw, jednak zgodnie z ogólną zasadą muszą uzyskać na to zezwolenie. Ruchomych dóbr kultury dotyczy specjalna regulacja, zgodnie z którą organy administracji publicznej mogą przenosić ich własność tylko pomiędzy sobą, a nie na osoby trzecie (art. 28.2.). Oznacza to, że nie mogą być sprzedawane, przy czym rząd może dokonać wymiany z innym państwem na dobro kultury, o przynajmniej takiej samej wartości lub znaczeniu historycznym (art. 34.). Specjalna kategoria dóbr kultury to Narodowe Dziedzictwo (Patrimonio Nacional*)* należące do Królewskiej Korony i uregulowane przez Ustawę z 1982 r. Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional[8]. Własność dzieł sztuki należących do tej kategorii jest niezbywalna. Dobro kultury, które jest darowizną od osoby prywatnej, po przeniesieniu własności na muzeum, podziela prawny reżim pozostałej części kolekcji, w której zostało umieszczone.

Zgodnie z art. 2. Rozporządzenia o muzeach państwowych i systemie muzeów hiszpańskich funkcjami muzeum są:

- konserwacja, katalogowanie, restaurowanie i eksponowanie uporządkowanych zbiorów;
- badania w zakresie posiadanych kolekcji lub ich specjalności;
- organizacja czasowych wystaw naukowych i informacyjnych zgodnie z naturą muzeum;
- przygotowywanie i publikacja katalogów i monografii ich zbiorów;
- rozwój działalności dydaktycznej dotyczącej ich zawartości;
- wszelkie inne funkcje, które zgodnie z ich statutowymi normami, lub zgodnie z przepisami prawnymi lub reglamentacyjnymi, zostały im powierzone.

Własność i zarządzanie muzeami

Muzea stanowiące własność publiczną zarządzane są przez: administrację państwową, administracje wspólnot autonomicznych lub administracje lokalne. W celach koordynacji ich polityki publiczne muzea (oraz niektóre prywatne) są zintegrowane w Hiszpańskim Systemie Muzeów (art. 26.–27. Dekretu Królewskiego 111/1986), natomiast dla innych muzeów ustanawia się prawo regionalne.

Możemy wyróżnić muzea:

1. Państwowe:
a) bezpośrednio zarządzane przez Ministerstwo Kultury i jego autonomiczne organy,
b) których zarządzanie przeniesiono na wspólnoty autonomiczne,
c) zarządzane przez poszczególne ministerstwa,
d) zarządzane przez poszczególne organy publiczne, akademie królewskie.
2. Prywatne:
a) należące do fundacji, korporacji etc.
b) kościelne:
   - diecezjalne,
   - katedralne,
   - parafialne i klasztorne.

Muzea państwowe

Należą do nich muzea narodowe, organizacje autonomiczne (np. Muzeum Narodowe Prado) oraz niektóre specjalistyczne muzea tematyczne. Władza w zakresie zarządzania muzeami będącymi własnością państwa sprawowana jest przez Ministerstwo Edukacji, Kultury i Sportu za sprawą:

- Urzędu Muzeów Państwowych (Subdirección General de Museos Estatales), który jest jednostką administracyjną, wchodzącą w skład Generalnej Dyrekcji Sztuk Pięknych, Dóbr Kultury, Archiwów i Bibliotek (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas), promującą i koordynującą działania związane z muzeami na poziomie krajowym. Urząd zarządza 16 muzeami i prowadzi działania w 64 placówkach – zgodnie z porozumieniami zawartymi ze wspólnotami autonomicznymi – polegające na inwestycjach w infrastrukturę, wydawaniu zezwoleń na przemieszczanie zasobów i prowadzeniu doradztwa technicznego, z uwagi na fakt bycia właścicielem owych budynków i kolekcji. Dodatkowymi funkcjami Urzędu są: doradztwo w kwestii muzeów państwowych prowadzonych przez inne ministerstwa, koordynacja hiszpańskiego systemu muzeów, współpraca z innymi administracjami, podmiotami publicznymi lub prywatnymi w sprawach związanych z muzeum, wzmacnianie pozycji muzeum w świadomości społeczeństwa i współpraca międzynarodowa na poziomie komunikacji i wymiany z instytucjami muzealnymi na całym świecie.

Tabela 2. Muzea w Hiszpanii – podział wg kategorii własności i zarządzania

		MUZEA	KOLEKCJE
własność	Państwowe	813	250
	Prywatne	285	176
	Mieszane/wspólne	24	6
zarządzanie	Państwowe	791	251
	Prywatne	309	171
	Mieszane/wspólne	22	10

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu Hiszpanii

- Wyższej Rady ds. Muzeów (Junta Superior de Museos), będącej starszym organem konsultacyjnym ogólnokrajowej administracji państwowej w zakresie muzeów.
- Hiszpańskiego Systemu Muzeów (Sistema Español de Museos), stanowiącego instrument współpracy i koordynacji pomiędzy muzeami przydzielonymi do Ministerstwa Kultury, muzeami, które podlegają innym ministerstwom oraz muzeami, które zawarły odpowiednie porozumienia, jak np. poszczególne muzea prywatne (w tym kościelne) posiadające istotne zbiory[9]. Powołano go do życia Dekretem Królewskim 620/1987 z dnia 10 kwietnia.

W roku 2009 została utworzona Sieć Hiszpańskich Muzeów (Red de Museos de Espana) w celu koordynacji muzeów zarządzanych i będących własnością państwa, współpracy między administracjami publicznymi w zakresie muzeów, jak również promocji, zwiększenia efektywności i skuteczności w zarządzaniu tymi muzeami i instytucjami będącymi ich częścią. Z ponad 1000 hiszpańskich muzeów, do sieci włączonych jest 139. Ministerstwo Edukacji, Kultury i Sportu jest zarządcą 83 muzeów stanowiących kategorię muzeów narodowych:

- 16 z nich podlega Generalnej Dyrekcji Sztuk Pięknych, Dóbr Kultury, Archiwów i Bibliotek, czyli w całości i wyłącznie są zarządzane przez Ministerstwo.
- 64 muzea są zarządzane przez wspólnoty autonomiczne (w drodze porozumień). Art. 148. Konstytucji pozwala wspólnotom autonomicznym przejąć uprawnienia w kwestiach: muzeów, bibliotek i ogrodów zimowych, które są interesujące dla danej wspólnoty. Natomiast zgodnie z art. 149. rząd ma wyłączne kompetencje w następujących sprawach: muzeów państwowych, bibliotek państwowych i archiwów państwowych, bez uszczerbku dla ich zarządzania przez wspólnoty autonomiczne. Artykuły te stanowią podstawę prawną, na mocy której Statuty Autonomii przejęły kompetencje w materii, która została przekazana im za pośrednictwem odpowiednich dekretów transferowych, co doprowadziło do decentralizacji w świecie muzeów i ważnej reorganizacji administracyjnej. Poza artykułem z definicją muzeum w u.h.d.h., pozostałe normy są bardzo ogólne i dotyczą tylko muzeów państwowych w zakresie ich tworzenia, koordynacji i komunikacji między nimi. Natomiast w ramach uregulowań ogólnopaństwowych i po zatwierdzeniu statutu, w każdej z wspólnot autonomicznych opracowano szczegółowe ustawodawstwo w zakresie muzeów, w celu uregulowania funkcjonowania i tworzenia muzeów, które nie są własnością państwa. Ustawy te są do siebie bardzo podobne[10].
- 3 muzea uważane są za szczególne i podlegają Departamentowi Kultury (la Secretaría de Estado de Cultura):

– Muzeum Narodowe Prado funkcjonujące jako specjalna jednostka publiczna (Organismo Público Especial)[11] posiada osobowość prawną i pełną zdolność do czynności prawnych, publicznych i prywatnych, dla realizacji swoich celów. Prezesem muzeum jest Minister Edukacji, Kultury i Sportu, który odpowiada za jego kuratelę, przyjmowanie ogólnych planów działania i wstępnych projektów budżetowych. Organami tego muzeum są: Prezes Narodowego Muzeum Prado, Mecenas Królewski oraz Dyrektor Muzeum[12].

– Muzeum Narodowe Centrum Sztuki Królowej Zofii przyjęło status Autonomicznej Instytucji (Organismo Autónomo) w państwie. Mimo że podlega publicznej kontroli, posiada więcej uprawnień i samodzielności niż inne publiczne muzea (zob. Dekret Królewski 1432/1985). Podobnie jak Prado ma ono osobowość prawną i zdolność do nabywania, jednakże nie do sprzedaży lub wymiany dzieł sztuki ze swoich kolekcji. Aby usunąć jakąkolwiek pracę spośród posiadanych muzealiów wymagane jest zezwolenie od ministra kultury. W każdym przypadku instytucje autonomiczne są zależne od ministerstwa, które ponosi odpowiedzialność za ich kierowanie strategiczne, ocenę oraz kontrolę rezultatów działania[13]. Organami zarządzającymi tym muzeum są: Przewodniczący Muzeum (będący osobą oddelegowaną na te stanowisko z Ministerstwa Kultury), Mecenas Królewski oraz Dyrektor Muzeum.

– Muzeum Teatru Narodowego zarządzane jest wyłącznie przez Narodowy Instytut Sztuk Scenicznych i Muzyki (INAEM).

- 56 muzeów należy do innych ministerstw, niezależnych organów, królewskich akademii itp.

***

Dziś hiszpańskie muzea państwowe są przykładem jedności w różnorodności. Zarządzanie muzeami opiera się na relacji pomiędzy administracjami zarówno państwowymi, jak i autonomicznymi. Aby zrozumieć prawo muzeów potrzeba dwóch poziomów wiedzy na temat ustawodawstwa: z jednej strony – tej bezpośrednio związanej z muzeami i ogólną koncepcją prawa hiszpańskiego dziedzictwa historycznego, z drugiej – wiedzy prawnej, zdecydowanie bardziej praktycznej. Hiszpański system prawny w dziedzinie muzeów pokazuje, że:

- muzeum jest dziś instytucją dziedzictwa historycznego i służy koncepcji dziedzictwa kulturowego;
- wszystkie kolekcje muzealne są uważane za integralne dobra dziedzictwa historycznego, niezależnie od ich natury lub typologii;
- niektóre nieruchomości i kolekcje muzealne są uważane za dobra kultury na mocy ustawy, a zatem uznane za dziedzictwo ważne i podlegające szczególnemu reżimowi prawnemu;
- najważniejsze muzea dla całego kraju objęto specjalną ochroną i przyznano im również szczególny statut i kompetencje, co ma miejsce w przypadku Muzeum Narodowego Prado, czy też Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii;
- dobra kultury znajdujące się w muzeach muszą przede wszystkim być zachowywane, co stanowi priorytet.

Streszczenie: Dobra kultury stanowią perłę w koronie Hiszpańskiego Dziedzictwa Historycznego, objętą najwyższym poziomem ochrony przyznawanym na gruncie prawa zarówno ogólnopaństwowego, jak i autonomicznego. Muzea państwowe stanowią instytucje nie tylko obejmujące pod swoimi skrzydłami najbardziej znaczące dziedzictwo kulturowe, ale same niejako całościowo są dobrem kultury. Artykuł ma na celu przybliżenie struktury prawa ochrony dziedzictwa historycznego w Hiszpanii, określenie miejsca muzeum w tym systemie, zadań stawianych przed muzeami, a także kwestii zarządzania nimi.

Słowa kluczowe: prawo, muzeum, Hiszpania, ochrona dziedzictwa historycznego, dobro kultury.

Przypisy

[1] Zgodnie z danymi uzyskanymi z wyszukiwarki *Oficjalnego Dziennika Państwa* (*Boletin Oficial del Estado*) https://www.boe.es/legislacion/legislacion.php [dostęp: 20.02.2018].

[2] La Constitución Española de 1978, B.O.E: 311, 29/12/1978.

[3] https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=177_Codigo_de_Museos__&modo=1 [dostęp: 20.02.2018].

[4] Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE núm. 155, de 29 de junio de 1985.

[5] Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, BOE núm. 114, de 13/05/1987.

[6] M. Morente del Monte, *Museo y patrimonio. Del objęto a la planificacion estrategica*, Revista museos.es, nr 3/2007, s. 21.

[7] C.B. Rodriguez, *La colocación de elementos visibles en los monumentos y conjuntos históricos: un aspecto clave en la conservación*, Sevilla 2001, s. 37.

[8] Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional, BOE» núm. 148, de 22 de junio de 1982, páginas 16948 a 16950.

[9] http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/informacion-general.html [dostęp: 20.02.2018]

[10] F.H. Hernandez, *Manual de la museologia*, Madrid 1998, s. 76-78.

[11] http://www.e-torredebabel.com/leyes/legislacion-cultural/estatuto-museo-nacional-prado-2004.htm [dostęp: 5.02.2018].

[12] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-21539 [dostęp: 5.02.2018].

[13] Real Decreto 188/2013, de 15 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bibliografia

AKTY PRAWNE

La Constitución Española de 1978, BOE núm. 311, 29/12/1978.

Ley 23/1982, de 16 de junio, reguladora del Patrimonio Nacional, BOE núm. 148 de 22 de junio de 1982.

Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimono Histórico Español, BOE núm. 155 de 26 de junio de 1985.

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, BOE núm. 114 de 13/05/1987.

Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado, BOE núm. 283, 26/11/2003.

Real Decreto 188/2013, de 15 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, BOE núm. 83 de 6 de abril de 2013.

LITERATURA

Hernandez F.H., *Manual de la museologia*, Madrid 1998.

Soriano M.V., *National Report on topic 1. Freedom of museums to sell, trade or otherwise disponse of objects of art in their collections*, w: "International Art Trade and Law", Briat M., Freedberg J.A. (ed.), New York 1991.

Rodriguez C.B., *La colocación de elementos visibles en los monumentos y conjuntos históricos: un aspecto clave en la conservación*, Sevilla 2001.

Morente del Monte M., *Museo y patrimonio. Del objęto a la planificacion estrategica*, Revista museos.es, nr 3/2007.

STRONY INTERNETOWE

https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=177_Codigo_de_Museos__&modo=1

http://www.e-torredebabel.com/leyes/legislacion-cultural/estatuto-museo-nacional-prado-2004.htm

https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-21539

http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/informacion-general.html

Anna Ławicka

Prawnik, rysownik, doktorantka na Uniwersytecie Gdańskim, uprzednio studiowała nauki polityczne i dziennikarstwo; przedmiotem jej szczególnego zainteresowania jest prawo ochrony dóbr kultury na terenie Hiszpanii; e-mail: anna-lawicka@wp.pl

Word count: 3 471; **Tables:** 2; **Figures:** 1; **References:** 13

Received: 03.2018; **Reviewed:** 03.2018; **Accepted:** 04.2018; **Published:** 05.2018

DOI: 10.5604/01.3001.0012.0331

Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

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

Cite this article as: Ławicka A.; PRAWNA OCHRONA DÓBR KULTURY W HISZPAŃSKICH MUZEACH PAŃSTWOWYCH. Muz., 2018(59): 48-53

Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 19-72
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 01.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI:10.5604/01.3001.0011.7190

NOWA SIEDZIBA MUZEUM SZTUKI AMERYKAŃSKIEJ WHITNEY W NOWYM JORKU

NEW BUILDING OF THE WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART IN NEW YORK

Anna Jasińska
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Artur Jasiński
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Abstract: On the 1st of May 2015, in Meatpacking District of West Manhattan, the new building of the Whitney Museum of American Art was opened. It is the fourth location of this well-known New York museum, which was established in 1930, by Gertrude Vanderbilt Whitney. The Whitney possesses the world's largest collection of American art and focuses on exhibiting living artists. Spectacular, industrial in character architecture signed by Renzo Piano has met with mixed reactions. The building is functional and well connected with the post-industrial site, however, not appreciated by everyone. Similar situation happened forty years ago, when Centre of Georges Pompidou, designed by Renzo Piano and Richard Rogers, pioneers of high-tech architecture, was widely criticised. Only popularity, high attendance and commercial success of famous Paris facility changed that negative opinion. Is the New Whitney following the same path – time will tell.

Keywords: Gertrude Vanderbilt Whitney (1875–1942), Renzo Piano, museum architecture.

Gertrude Vanderbilt Whitney – artystka i kolekcjonerka

Gertrude Vanderbilt urodziła się 9 stycznia 1875 r. jako prawnuczka Corneliusa Vanderbilta (1794–1877), magnata przemysłowego o przydomku „The Commodore", który umierając był najbogatszym człowiekiem w Ameryce. Dorastała w Nowym Jorku, w rodzinnym pałacu przy Piątej Alei, a letnie wakacje spędzała w Newport, we wspaniałej klasycystycznej rezydencji „The Breakers", ulokowanej nad wybrzeżem Oceanu Atlantyckiego. Otrzymała solidne wykształcenie, posiadła biegłą znajomość języków francuskiego i niemieckiego, a podróżując z rodzicami poznała europejskie miasta, ich muzea i opery. Szczególnie przypadła jej do gustu atmosfera artystycznego Paryża.

W 1896 r. w wieku 21 lat wyszła za mąż za Harry'ego P. Whitney'a, prawnika, potomka bogatej rodziny

1. Gertrude Vanderbilt Whitney, 17 listopada 1931, http://whitney.org/About/History

1. Gertrude Vanderbilt Whitney, November 17, 1931, http://whitney.org/About/History

przedsiębiorców. Ich związek nie był udany. W 1903 r. po przyjściu na świat trzeciego dziecka małżeństwo się rozpadło. Harry wiódł intensywne życie przedstawiciela amerykańskiej socjety: był zapalonym sportsmenem i hodowcą koni. Opuszczona Gertrude także postanowiła znaleźć sobie jakieś zajęcie – zainteresowania pchnęły ją w stronę sztuki. Zapisała się do klasy prowadzonej przez Jamesa Earla Frasera w nowojorskiej Art Students League, a następnie wyjechała do Paryża, gdzie podjęła naukę w studio Andrew O'Connora, jej prace rzeźbiarskie zostały tam zauważone przez samego Augusta Rodina[1]. Odtąd dzieliła swoje życie na trzy nurty: rodzinny, towarzyski i artystyczny. Nie było to łatwe, gdyż jej osoba budziła skrajne namiętności: rodzinę szokował fakt, że trudzi się pracą fizyczną i o zgrozo – obcuje na co dzień z golizną; artyści zarzucali jej, że będąc dziedziczką fortuny odbiera im zlecenia; reporterzy szyderczo donosili *biedna bogata dziewczyna i jej sztuka: Pani Harry Payne Whitney chce być rzeźbiarką, nie przymierając głodem w pracowni na strychu* [2].

Od 1905 r. Whitney skupiła się na monumentalnym rzeźbiarstwie, sztuka przyniosła jej upragniony efekt terapeutyczny i pozwoliła zapomnieć o nieudanym małżeństwie. W roku 1910 zaczęła wystawiać już pod własnym nazwiskiem i odnosić coraz większe sukcesy artystyczne. Jej rzeźba *Paganisme Immortel* została przyjęta na wystawę w National Academy of Design, rok później na salonie w Paryżu pokazany został *Spanish Peasant*, a w 1915 r. rzeźba *Aztec Fountain* zdobyła brązowy medal na wystawie w San Francisco. Zaprojektowane przez nią monumenty i pomniki powstały w wielu miastach amerykańskich, a także w Kanadzie,

2. Robert Henri, *Gertrude Vanderbilt Whitney*, 1916, Whitney Museum of American Art, Wikimedia.commons

2. Robert Henri, *Gertrude Vanderbilt Whitney*, 1916, Whitney Museum of American Art, Wikimedia.commons

Hiszpanii i Francji. W ślad za karierą artystyczną przyszło bogate życie towarzyskie: sprzyjały temu sensualność jej rzeźb, aura tajemniczości otaczająca samotną kobietę i swobodna atmosfera nowojorskiej bohemy.

W 1907 r. Whitney przeniosła się do Greenwich Village na Manhattanie, gdzie urządziła swoją pracownię rzeźbiarską przy MacDougal Alley. W 1914 r. dokupiła przylegającą doń kamienicę przy 8 West Eighth Street i otworzyła tam galerię sztuki współczesnej. W budynku położonym w sąsiedztwie, przy 147 West 4th Street założyła Whitney Studio Club – od 1918 r. oferowano tam przestrzeń wystawową oraz schronienie, a także pomoc materialną amerykańskim artystom dotkniętym przez trudne, wojenne czasy. W klubie organizowano wystawy, dyskusje, wykłady i koncerty muzyczne. W miarę rosnących potrzeb rozbudowywano jego siedzibę zajmując kolejne kamienice: 10 i 12 West Eighth Street. Klub został rozwiązany w 1928 r., liczył wówczas 400 członków. Spełnił swoją rolę, w jego miejsce powołane zostały Whitney Studio Galleries, które potem zostały przekształcone w Whitney Museum.

W 1929 r. Gertrude Whitney posiadała kolekcję współczesnej sztuki amerykańskiej liczącą ponad 500 dzieł, głównie grafik i obrazów autorstwa jej znajomych i przyjaciół: Edwarda Hoppera, George'a Bellowsa, Mauricego Brazil Prendergasta, Johna Sloana i innych. Zdecydowała wtedy przekazać ją w darowiźnie nowojorskiemu Metropolitan Museum of Art, wraz z kwotą 5 mln dolarów przeznaczoną na budowę nowego skrzydła tego muzeum. Jednak ówczesny dyrektor Metropolitan Edward Robinson ofertę odrzucił twierdząc, że kolekcja nie posiada odpowiedniej dla jego muzeum wartości. W odpowiedzi Whitney postanowiła założyć własne muzeum, jego misją miało stać się kolekcjonowanie współczesnej sztuki amerykańskiej i udzielanie pomocy żyjącym artystom. Decyzji pomógł fakt, że po śmierci męża w 1930 r. odziedziczyła część jego fortuny, co pozwoliło jej stać się mecenasem sztuki wielkiego formatu.

Gertrude Vanderbilt Whitney zmarła 18 kwietnia 1942 r. jako uznana postać nowojorskiego świata artystycznego. Stała się wzorem nowoczesnej amerykańskiej kobiety, silnej i podziwianej heroiny, która – podobnie jak Mary Pickford[3] czy Amelia Earhart[4] – osiągnęła wielki, niekonwencjonalny sukces. Kobieca przedsiębiorczość, dawniej uciskana, zdobyła uznanie i sympatię stając się symbolem nowych czasów, międzywojennej ery jazzu. W dziejach amerykańskiego kolekcjonerstwa Gertrude Vanderbilt miała już wybitną poprzedniczkę w osobie Isabelli Stewart Gardner, jednak w przeciwieństwie do większości kolekcjonerów wielbiących i gromadzących arcydzieła starych mistrzów, Whitney postawiła na sztukę nową, otwierając przed nią wnętrza muzealne, aktywnie wspierając artystów, przekształcając przy tym tradycyjną rolę kolekcjonera w mecenasa i twórcę kultury. To ona rozpoczęła dyskusję na temat znaczenia sztuki amerykańskiej i zdarła z niej odium sztuki prowincjonalnej. To dzięki niej muzea w Ameryce, które dawniej sakralizowały starą sztukę europejską, są teraz szeroko otwarte na współczesnych artystów amerykańskich. Jej idee były kontynuowane przez kolejne pokolenia kobiet z jej najbliższej rodziny: córkę – Florę Whitney Miller i wnuczkę – Florę Miller Biddle, które pełniły kierownicze funkcje we władzach Whitney Museum of American Art. Obecnie w Radzie Nadzorczej tego muzeum zasiada jej prawnuczka Fiona Donovan[5].

Trzy nowojorskie siedziby Whitney Museum

The Whitney Museum of American Art zostało otwarte 17 listopada 1931 roku. Aplauz zgromadzonych 4000 gości wywołał wówczas list prezydenta Hoovera, gratulujący nowemu muzeum osiągnięć na polu *krzewienia narodowego poczucia piękna i amerykańskiej dumy z własnej kultury*[6]. Siłę oddziaływania tego muzeum wzmacniały osobowości dwóch zarządzających nim kobiet. Gertrude Whitney umiała w genialny sposób ściągać uwagę prasy, a także wykorzystywać swoją pozycję społeczną i towarzyską aby przyciągać najwybitniejszych artystów i najhojniejszych sponsorów. Ówczesna dyrektor muzeum Juliana Force miała z kolei wybitne talenty organizatorskie, była pierwszą impresario sztuki amerykańskiej działającą na wielką skalę.

W 1932 r. budynki przy West Eighth Street zostały przebudowane według projektu biura architektonicznego Noel & Miller. W miejsce trzech kamieniczek powstał wówczas, tynkowany w kolorze łososiowego różu, budynek zachowany w tej formie do dziś[7]. Jego najbardziej charakterystyczną cechą był portal wejściowy wykuty w białym marmurze i zwieńczony płaskorzeźbą metalowego orła symbolizującego Amerykę, autorstwa Karla Free[8]. Muzeum Whitney odegrało kluczową rolę nie tylko w promocji sztuki amerykańskiej, ale i w zrozumieniu jej znaczenia dla kształtowania amerykańskiej dumy i tożsamości narodowej. Jest to fakt bardzo istotny tym bardziej, że były to czasy zwątpienia i biedy Wielkiego Kryzysu.

Po śmierci fundatorki muzeum nadal prężnie się rozwijało. W 1954 r. jego siedziba została przeniesiona na Środkowy Manhattan, do budynku położonego obok Museum of Modern Art przy West 54th Street. Pięciokondygnacyjny gmach nowego Whitney Museum został wzniesiony na działce podarowanej przez MoMA. Oba muzea były formalnie niezależne, łączył je jedynie istniejący po dziś dzień ogrodowy dziedziniec zaprojektowany przez Philipa Johnsona[9], na którym prezentowane są arcydzieła współczesnej rzeźby. Modernistyczny w wyrazie budynek Muzeum Whitney, z wielkim metalowym orłem na fasadzie, został zaprojektowany przez tych samych autorów, którzy byli odpowiedzialni za projekt pierwszej siedziby w Greenwich Village: architekta Augustego L. Noela i projektanta wnętrz Brucego Buttfielda. Jego nowoczesne wnętrza wzbudziły sensację: sufity były wykonane z tafli mlecznego szkła, kryjącego nowoczesną instalację oświetleniową; wsparte na kółkach ściany działowe galerii malarstwa były całkowicie mobilne; a podłogę – co w budynkach muzealnych było wówczas czymś całkowicie nowym – wykonano z drewnianych parkietów, zabarwionych w odcieniach niebieskim i zielonym. Wnętrza sprawiały przez to wrażenie nieco orientalne, były porównywane do domu japońskiego[10].

W 1963 r., zaledwie po 8 latach funkcjonowania obok MoMA, zarząd fundacji kierującej Whitney Museum podjął decyzję o kolejnych przenosinach. Była ona motywowana zarówno koniecznością posiadania większego budynku, jak i chęcią wyzwolenia się spod dominacji usytuowanego w sąsiedztwie Museum of Modern Art. Wybór padł na narożną działkę w bogatej dzielnicy Upper East Side na środkowym Manhattanie, u zbiegu Madison Avenue i 75. ulicy. Lokalizacja ta znajdowała się nieopodal słynnej Museum Mile, gdzie na kilometrowym odcinku Piątej Alei znajdują się siedziby m.in. Metropolitan Museum of Art, Guggenheim

3. Wnętrza Whitney Studio Club, 10 West 8 Street, ok. 1928, Whitney Museum of American Art, http://whitney.org/image_columns/0069/4068/93_24_2_sheelerc_resized_1140.jpg?1436981733

3. Interior of the Whitney Studio Club, 10 West 8 Street, circa 1928, Whitney Museum of American Art, http://whitney.org/image_columns/0069/4068/93_24_2_sheelerc_resized_1140.jpg?1436981733

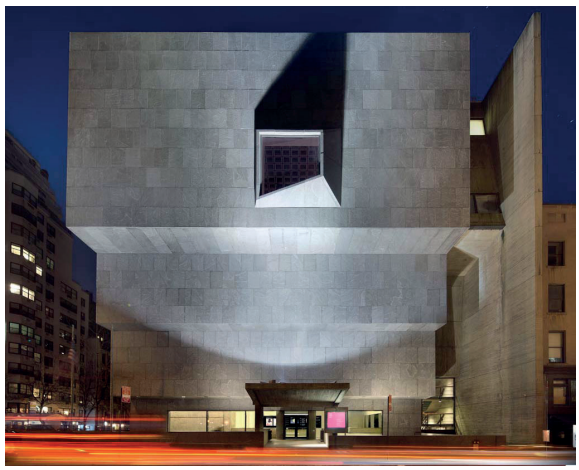
4. Druga siedziba Whitney Museum przy West 54th Street, http://designobserver.com/media/images/whitney2a.JPG

4. Second building of the Whitney Museum, West 54th Street, http://designobserver.com/media/images/whitney2a.JPG

Museum i Frick Collection. Do złożenia propozycji projektu nowego gmachu zostali zaproszeni czterej wybitni architekci: Marcel Breuer, Philip Johnson, Louis Kahn i Ieoh Ming Pei. W tym nieformalnym konkursie wygrała koncepcja autorstwa Marcela Breuera.

Marcel Breuer (1902–1981), urodzony na Węgrzech absolwent słynnego Bauhausu, przybył do Stanów Zjednoczonych w 1937 r. na zaproszenia Waltera Gropiusa i objął pozycję wykładowcy w Harvard Graduate School of Design. Projekt Muzeum Whitney jest jego życiowym dokonaniem. Stworzył nową typologię formy architektonicznej: odwrócony ziggurat, który piętrzy się dramatycznie nad Madison Avenue. Formę odwróconej, spiralnej piramidy posiada także, stworzone kilkanaście lat wcześniej przez Franka Lloyda Wrighta, sąsiednie Muzeum Guggenheima. Jednak w przeciwieństwie do jego lekkiej, białej wstęgi kanciasta i masywna bryła Muzeum Whitney obłożona została płytami ciemnego granitu. Fasadę wieńczy jedno „cyklopowe" okno, otwierające przestrzeń najwyższej galerii na sylwetę Nowego Jorku – miasto prezentowane jest w nim jako dzieło sztuki. Budynek od ulicy oddziela fosa, prowadzi do niego betonowa kładka, którą można porównać do zwodzonego mostu. Intencją, która kierowała architektem, była chęć symbolicznego oderwania muzeum sztuki od ulicznej komercji i wielkomiejskiego zgiełku.

Budynek nie jest dziełem czystego modernizmu, przeciwnie, powstał już w krytycznej do niego opozycji, jako antyteza przemysłowej estetyki Bauhausu. Został stworzony na fali brutalizmu w architekturze – epoki *béton brut* zapoczątkowanej dziełami Le Courbusiera. Być może Breuer korzystał już z doświadczeń minimalistycznej rzeźby, pojawiającej się w latach 60. XX wieku. Piramidalną kamienną bryłę od sąsiadującej zabudowy mieszkalnej oddzielają pionowe, graniczne ściany wylane z betonu. Surowy beton pojawia się także we wnętrzach, których najbardziej charakterystycznym elementem są kasetonowe stropy i ściany o młotkowanej fakturze. Imponuje architektura hallu wejściowego, z rzeźbiarską kładką przerzuconą ponad fosą zagłębioną o jedną kondygnację poniżej poziomu ulicy i prześwietlającymi wnętrze wielkimi taflami szkła – obiekt zdaje się lewitować w przestrzeni. Podobnie, jak w drugiej siedzibie Muzeum Whitney i tu ściany działowe są ruchome, a podłogi pokryte parkietami z drewna. Uwagę zwiedzających przyciągało oryginalne oświetlenie, szczególnie rytm kilkuset okrągłych, białych lamp zawieszonych nad hallem wejściowym. Obiekt budził wielkie emocje, urągał popularnemu gustowi. Ada Louise Huxtable, krytyk „The New York Timesa", określiła go nawet jako *najbardziej nielubiany budynek w Nowym Jorku*, jednak przyznawała, że budynek ma klasę, że *podnosi praktyczny budynek muzeum do rangi architektonicznego dzieła sztuki*[11]. Artyści go uwielbiali i z biegiem czasu – kiedy jego forma wrosła w krajobraz



5. Trzecia siedziba Whitney Museum przy Madison Avenue na Manhattanie, obecnie The Met Breuer Museum, Metropolitan Museum of Art, https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/03/The-Met-Breuer-facade-Madison-Avenue.jpg

5. Third building of the Whitney Museum by Madison Avenue, now the Met Breuer Museum, Metropolitan Museum of Art, https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2016/03/The-Met-Breuer-facade-Madison-Avenue.jpg

6. Nowy budynek Whitney Museum położony nad brzegiem rzeki Hudson, w tle wieżowce Dolnego Manhattanu

6. New building of the Whitney Museum on the banks of the Hudson River, in the background the Lower Manhattan skyscrapers

7. Gmach Whitney Museum widziany od wschodu, wzdłuż ulicy Gansevoort

7. New building of the Whitney Museum seen from the east, along Gansevoort Street

Madison Avenue – stał się jednym z najbardziej znanych dzieł współczesnej architektury w Nowym Jorku.

Muzeum rozwijało się nadal, jego zbiory stale rosły. Zmieniały się także wymagania jakie stawiano budynkom muzealnym, wzbogacanym coraz częściej o nowe funkcje: galerie wystaw czasowych, audytoria, sale klubowe i dydaktyczne, restauracje, kawiarnie i sklepy muzealne. Przez 20 lat władze fundacji zarządzającej Muzeum Whitney podejmowały próby powiększenia – kosztem sąsiedniej zabudowy – siedziby przy Madison Avenue. Koncepcje rozbudowy zlecano między innymi Michealowi Gravesowi (1985), Remowi Koolhaasowi (2001) i Renzo Piano (2004). Na przeszkodzie ich realizacji stanęła miejska komisja ochrony zabytków (New York Landmark Commission) sprzeciwiająca się stanowczo wyburzeniu, uznanych za zabytkowe, sąsiednich budynków. Przeciwna idei rozbudowy Whitney Museum była także wpływowa społeczność mieszkańców Upper East Side, dzielnicy najbogatszych nowojorczyków.

Nowy budynek Whitney Museum

Kolejny przełom nastąpił w 2006 roku. Władze fundacji zarządzającej Muzeum Whitney podjęły wówczas decyzję o konieczności budowy nowej siedziby. Rozpoczęto poszukiwania odpowiedniej działki. Zwrócono się o pomoc do władz miasta, które zaproponowały lokalizację przy ulicy Gansevoort, tuż przy wejściu do otwartego właśnie parku High Line. Założono go na nieczynnym wiadukcie kolejowym, który biegnie kilkukilometrową trasą przez modne, prężnie rozwijające się, poprzemysłowe dzielnice zachodniego Manhattanu: od Meatpacking, poprzez Chelsea aż do Hudson Yards. Chelsea stała się w międzyczasie światowym centrum sztuki nowoczesnej, ulokowało się tu ponad 200 prywatnych galerii, które przeniosły się w to miejsce na przełomie XX i XXI w. uciekając przed coraz wyższymi czynszami w poddanej gentryfikacji dzielnicy SoHo. Atutem Chelsea była obecność wielkich garaży i innych, niskich budynków przemysłowych, łatwych do adaptacji na cele wystawiennicze. Najbogatszych marszandów stać było aby je wykupić, adaptować do swoich potrzeb i bezpiecznie zakorzenić się tu na stałe[12]. Na południe od Meatpacking rozciąga się inna słynna nowojorska dzielnica, popularna wśród artystów uniwersytecka Greenwich Village.

Narożna działka o powierzchni około 3300 m² umożliwiała realizację założonego programu, to jest blisko dwukrotnego powiększenia przestrzeni wystawienniczej, wzniesienia audytorium i skupienia wszystkich kuratorów i pracowników muzeum pod jednym dachem w budynku o powierzchni blisko 20 000 m². Renzo Piano tak opisuje swoje dzieło: *Projekt nowego muzeum wywodzi się z analizy potrzeb muzeum, jak i z uwarunkowań tej niezwykłej lokalizacji. Chcieliśmy w nim zarówno czerpać z witalności okolicy, jak i ją wzbogacić. Najważniejszym gestem architektonicznym jest tu podcięcie bryły przed głównym wejściem, które zamieniło przestrzeń przed budynkiem w zadaszony, miejski plac. Z tego miejsca spotkań, u progu High Line, patrząc przez budynek na wskroś widać będzie rzekę Hudson. Spotykać się będą woda, park, poprzemysłowa zabudowa i ekscytująca mieszanka ludzi, zgromadzona tu, aby doświadczać wrażeń, jakie daje obcowanie z dziełami sztuki*[13].

Budynek projektowany był „od środka", jego forma wynika z decyzji o charakterze funkcjonalnym: muzeum miało być transparentne, otwarte, egalitarne. W przeciwieństwie do Breuera, który swój budynek muzealny otoczył fosą, Piano chciał aby przed nim powstał tętniący życiem plac. Temu celowi służy dyspozycja funkcjonalna – cały parter nowego gmachu muzeum zajmują funkcje ogólnodostępne, w tym przeszklony hall wejściowy z otwartą dla publiczności galerią wystawową prezentującą część stałych muzealnych zbiorów, księgarnią i restauracją. Ponad parterem ulokowano audytorium i pomieszczenia administracyjne. Galerie są spiętrzone na najwyższych kondygnacjach budynku i zostały otoczone biurami kuratorów. Największa i najwyższa z nich, zlokalizowana na ostatniej kondygnacji, doświetlona jest od góry północnym światłem i oferuje blisko 2000 m² pozbawionej kolumn, otwartej przestrzeni.

W kompozycji architektonicznej, czego zresztą nie kryje Piano[14], istnieje kilka odniesień do budynku Breuera – odnaleźć tu można charakterystyczne piętrzenie się formy, są też 4 wielkie windy i centralna klatka schodowa stanowiące trzon komunikacyjny muzeum, są ruchome ściany działowe i drewniane podłogi. Jednak istnieją zasadnicze różnice: budynek Piano jest lekki i bogato przeszklony, co umożliwia wiele wglądów zarówno w krajobraz miasta, jak i w biura kuratorów otaczające galerie. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest zawieszona nad parkiem High Line kaskada tarasów, połączonych

8. Widok na wejście główne, po prawej widoczny początek parku High Line

8. Main entrance to the museum, on the right the High Line Park

9. Bryła muzeum od strony północnej, na pierwszym planie „znak miejsca" – hurtownia mięsa Gansevoort Market

9. New building of the Whitney Museum seen from the north, in the foreground the meat wholesale Gansevoort Market

10. Zewnętrzne schody i tarasy muzealne są często wybierane przez publiczność jako główna droga przemieszczania się pomiędzy poszczególnymi kondygnacjami muzeum

10. Outer staircases and terraces are used by the public as the main way of communication between museum galleries

11. Doświetlona światłem dziennym galeria na najwyższej kondygnacji

11. Daylighted gallery at the highest level of the museum building

12. Lekcja muzealna przed portretem Gertrude Vanderbilt Whitney

12. Museum class in front of the portrait of Gertrude Vanderbilt Whitney

13. George Bellows, *Dempsey and Fripo,* 1924, Whitney Museum of American Art, http://collection.whitney.org/object/214

13. George Bellows, *Dempsey and Fripo*, 1924, Whitney Museum of American Art, http://collection.whitney.org/object/214

14. Edward Hopper, *South Carolina Morning,* 1955, Whitney Museum of American Art, http://collection.whitney.org/object/789

14. Edward Hopper, *South Carolina Morning*, 1955, Whitney Museum of American Art, http://collection.whitney.org/object/789

(Fot. 1 – E. Steichen; 3 – Ch. Sheeler; 5 – E. Lederman; 6-12 – A. Jasiński)

zewnętrznymi schodami. Z jednej strony tworzą one czytelną aluzję do sąsiedniej zabudowy pełnej metalowych daszków i zewnętrznych, przeciwpożarowych klatek schodowych, z drugiej kreują fascynującą przestrzeń galerii rzeźby wystawianej pod gołym niebem, oferującej spektakularne widoki na Manhattan i Staten Island. Widać stąd jak na dłoni sylwety nowych wieżowców World Trade Center, widać też życie uliczne i ruch budowlany panujący w sąsiedztwie nowego muzeum. W pogodne dni większość zwiedzających przemieszcza się właśnie tą drogą pomiędzy trzema kondygnacjami muzealnych galerii.

Architektura Whitney Museum jest zróżnicowana – budynek, pokryty elewacją wykonaną z metalowych paneli[15] o jasnym, bladoniebieskim odcieniu, z każdej strony prezentuje się inaczej. Od wschodu jest ażurowy, nadwiesza się tarasami ponad zadrzewioną estakadą High Line. Od północy jawi się niczym fabryka pocięta kominami, rurami i pasami wąskich okien, zwieńczona maszynerią ustawioną na dachu. Z tej strony otaczają go hurtownie mięsa, które zostały utrzymane przez nowojorskie władze jako relikt pierwotnej funkcji tego obszaru, w halach o zagwarantowanych na lata niskich

czynszach. Od zachodu, od strony rzeki Hudson, obiekt przypomina załadowany kontenerami statek, od południa zaś wypiętrza się ponad placem wejściowym wielkim, przeszklonym hallem. Dostrzec można tu także pewne podobieństwa ze słynnym Centrum Pompidou, w obu wypadkach przed frontem budynku powstał publiczny plac – swoista scena miejska – a architektura ma ekspresyjny charakter, kojarzący się bardziej z budynkiem przemysłowym niż z muzeum.

Znawczyni przedmiotu Victoria Newhouse twierdzi, że Renzo Piano posiadł dar tworzenia bezpretensjonalnych budynków muzealnych, w których eleganckie i dobrze oświetlone galerie wystawowe nie konkurują z eksponowanymi w nich dziełami sztuki. Ta architektura pozbawiona jest gwiazdorskiego sznytu, zrównoważony jest w niej pierwiastek *sacrum* i *profanum.* Newhouse zauważa, że paryskie dzieło autorstwa Piano i Rogersa było pierwszym na świecie budynkiem muzealnym, który zrywał z tradycją mistyfikacji kultury, a sposób postrzegania i funkcjonowania współczesnego muzeum zmienił z formy ufortyfikowanej i zamkniętej świątyni sztuki, ku otwartemu i zapraszającemu miejscu, które oferuje publiczności możliwość spotkania, interakcji i rozrywki[16]. Tak też się dzieje w nowej siedzibie Whitney.

Kolekcja stała Whitney Museum liczy obecnie około 22 000 eksponatów, autorstwa ponad 3000 najwybitniejszych twórców amerykańskich, w tym nie mający sobie równych zespół 3155 obrazów i rysunków Edwarda Hoppera. Zbiory nadal zasilane są licznymi zakupami i darowiznami. Do arcydzieł znajdujących się w zasobie muzeum należą dzieła Jaspera Johnsa, Georgii O'Keeffe, Willema de Kooninga i Marka Rothko, grafiki i filmy Andy'ego Warhola, rzeźby Alexandra Caldera, Evy Hesse i Jeffa Koonsa. Strategia Muzeum Whitney koncentruje się na promocji twórczości żyjących artystów amerykańskich i jest realizowana poprzez cykliczne biennale, które stanowi najbardziej miarodajny przegląd dokonań amerykańskiej sztuki współczesnej, rotacyjną wystawę stałą, wystawy monograficzne, prezentacje, wydawnictwa i akcje stypendialne. W gmachu muzeum dla badaczy dostępna jest także, licząca 50 000 wolumenów, biblioteka i obszerne archiwa, dokumentujące cały okres działalności muzeum.

Otwarcie nowego gmachu Muzeum Whitney wzmocniło pozycję artystyczną zachodniej części Manhattanu – wraz z wystawą sztuki nowoczesnej na wolnym powietrzu, jaką w międzyczasie stał się park High Line[17] i bogatą ofertą setek komercyjnych galerii działających w Chelsea, powstał tu najbardziej liczący się na świecie ośrodek sztuki współczesnej, promujący głównie sztukę amerykańską. Wielkomiejskie atrakcje przyciągają w te okolice kreatywne firmy, nieopodal w starym budynku władz portowych swoją nowojorską siedzibę utworzył koncern Google, *vis-a-vis* Muzeum Whitney amerykańską pracownię ma Renzo Piano, a wzdłuż High Line, jak grzyby po deszczu, wyrastają nowe, spektakularne budynki projektowane przez światowej sławy architektów: Franka Gehry'ego, Jeana Nouvela, Shigeru Bana.

Manhattan, który kilkanaście lat temu, 11 września 2001 r., padł ofiarą największego w dziejach ludzkości ataku terrorystycznego, w wyniku którego w ruinach World Trade Center zostało pogrzebanych blisko 3000 ludzi, podniósł się, odbudował i wzmocnił. Jest teraz postrzegany nie tylko jako globalna atrakcja turystyczna, centrum biznesu i kipiący życiem ośrodek metropolitalny, ale także jako bardzo popularne miejsce do mieszkania. Zwracają uwagę nowe apartamentowe budynki wysokościowe o spektakularnej architekturze. Nadbrzeża portowe zamieniane są na parki i promenady, miasto pocięte zostało siecią ścieżek rowerowych. Kwitnie wielkomiejskie życie, rozkwita też sztuka, szczególnie współczesna, w której nowojorczycy są tak rozmiłowani. Nawet konserwatywne Metropolitan Museum of Art, które lata temu odrzuciło ofertę przejęcia zbiorów Gertrude Vanderbilt Whitney, teraz wynajęło od Whitney Museum budynek Breuera przy Madison Avenue, kosztem 15 mln dolarów dokonało jego pieczołowitej odnowy[18] i pod nowym logo – THE MET BREUER – prezentuje w nim wystawy czasowe sztuki współczesnej. Tym samym Muzeum Whitney stało się swoistym inkubatorem sztuki – we wszystkich jego dotychczasowych siedzibach mieszczą się teraz instytucje muzealne i artystyczne, wzbogacające kulturalną ofertę Nowego Jorku.

Strzeszczenie: 1 maja 2015 r., w zaułku zachodniego Manhattanu zwanym Meatpacking, otwarta została nowa siedziba Whitney Museum of American Art. Jest to już czwarta lokalizacja tego znanego nowojorskiego muzeum, założonego w 1930 r. przez rzeźbiarkę Gertrude Vanderbilt Whitney. Muzeum posiada największą na świecie kolekcję amerykańskiej sztuki współczesnej. Jego działalność koncentruje się na promocji twórczości artystów żyjących. Oryginalna, industrialna w wyrazie architektura, autorstwa pracowni Renzo Piano, wzbudziła mieszane uczucia. Pomimo, że budynek jest funkcjonalny i znakomicie powiązany z miejscowym poprzemysłowym kontekstem, nie wszystkim przypadł do gustu. Podobna sytuacja miała już miejsce 40 lat temu w Paryżu, kiedy krytykowano nowatorskie Centrum Pompidou, wspólne dzieło architektów Renzo Piano i Richarda Rogersa, pionierów stylu współczesnej architektury nazwanego *high-tech*. Dopiero wielka popularność i sukces frekwencyjny słynnej paryskiej „rafinerii" spowodował zmianę ocen tego obiektu. Czy tak się też stanie w wypadku nowej siedziby Muzeum Whitney w Nowym Jorku – czas pokaże.

Słowa kluczowe: Gertrude Vanderbilt Whitney (1875–1942), Renzo Piano, architektura muzeów.

Przypisy

[1] K.D. McCarthy, *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830-1930,* The University of Chicago Press, Chicago and London 1991, s. 221.

[2] *Ibidem*.

[3] Mary Pickford, wł. Gladys Marie Smith (1892-1979), amerykańska aktorka, gwiazda kina niemego, współzałożycielka studio filmowego United Artists.

[4] Amelia Mary Earhart (1897-1937?), amerykańska pilotka, dziennikarka i poetka, pierwsza kobieta, która samotnie przeleciała nad Atlantykiem.
[5] F. Miller Biddle, *The Whitney Women and the Museum They Made,* Arcade Publishing, New York 2012.
[6] K.D. McCarthy, *Women's Culture*..., s. 238.
[7] W gmachu pierwszego Muzeum Whitney w lipcu 2015 r. otwarte zostało New York Studio of Drawing, Painting and Sculpture, z pieczołowicie odrestaurowanym portalem i tynkowaną w kolorze łososiowym elewacją, za: D. Dunlap, *Trace of the Whitney Museum Birthplace Reappears in the Village,* "The New York Times" 1.08.2015.
[8] Ch. Gray, *New York Streetscapes, Tales of Manhattan's Significant Buildings and Landmarks,* Harry N. Abrams, New York 2003.
[9] Obecnie w budynku zajmowanym w latach 1954-1966 przez Whitney Museum mieści się dydaktyczne skrzydło Museum of Modern Art.
[10] S. Knox, *Whitney Museum Reopening Today,* "The New York Times" 26.10.1956; odczyt: 22.11.2016.
[11] Cyt. za: M. Kimmelman, *A New Whitney,* "The New York Times" 19.04.2015.
[12] D. Halle, E. Tiso, *New York's New Edge. Contemporary Art, the High Line, and Urban Megaprojects on the Far West Side,* The University of Chicago Press, Chicago-London 2016, s. 21.
[13] Cyt. za: http://whitney.org/About/NewBuilding [dostęp: 22.11.2016].
[14] R. Piano, *Whitney Museum of American Art,* Fondazione Renzo Piano, Genova 2015, s. 188.
[15] Początkowo budynek miał mieć elewacje wykonane z kamienia, od koncepcji tej odstąpiono ze względu na ciężar i wysokie koszty; za: R. Piano, *ibidem*, s. 190.
[16] V. Newhouse, *Balancing Sacred and Profane,* w: *Renzo Piano Museums,* The Monacelli Press, New York 2007.
[17] W 2009 r. zarząd parku High Line rozpoczął program *High Line Art,* w ramach którego wzdłuż parku prezentowane są dzieła sztuki. W 2013 r. rozpoczęto kolejny program, tzw. *Korytarz Sztuki* (*Arts Corridor)*, za: D. Halle, E. Tiso, *New York's New Edge*..., s. 175.
[18] Autorem projektu renowacji i konserwacji budynku było nowojorskie biuro Beyer Blinder Balle. Prace projektowe rozpoczęto w 2014 r., budynek został otwarty dla publiczności w marcu roku 2016.

Bibliografia

Bergdoll B., *Marcel Breuer. Bauhaus Tradition, Brutalist Invention,* Metropolitan Museum of Art, New York 2016.

Dunlap D.W., *Trace of the Whitney Museum Birthplace Reappears in the Village,* "The New York Times" 1.08.2015, https://www.nytimes.com/2015/08/01/nyregion/original-whitney-museum-briefly-opens-for-public-viewing.html?mcubz=0

Gray Ch., *New York Streetscapes, Tales of Manhattan's Significant Buildings and Landmarks*, Harry N. Abrams, New York 2003.

Halle D., Tiso E., *New York's New Edge. Contemporary Art, the High Line, and Urban Megaprojects on the Far West Side,* The University of Chicago Press, Chicago-London 2016.

Kimmelman M., *A New Whitney,* "The New York Times" 19.04.2015, https://www.nytimes.com/interactive/2015/04/19/arts/artsspecial/new-whitney-museum.html?mcubz=0

Knox S., *Whitney Museum Reopening Today,* "The New York Times" 26.10.1956.

McCarthy K.D., *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830-1930,* The University of Chicago Press, Chicago and London 1991.

Miller Biddle F., *The Whitney Women and The Museum They Made. A Family Memoir,* Arcade Publishing, New York 2012.

Newhouse V., *Balancing Sacred and Profane,* w: *Renzo Piano Museums,* The Monacelli Press, New York 2007.

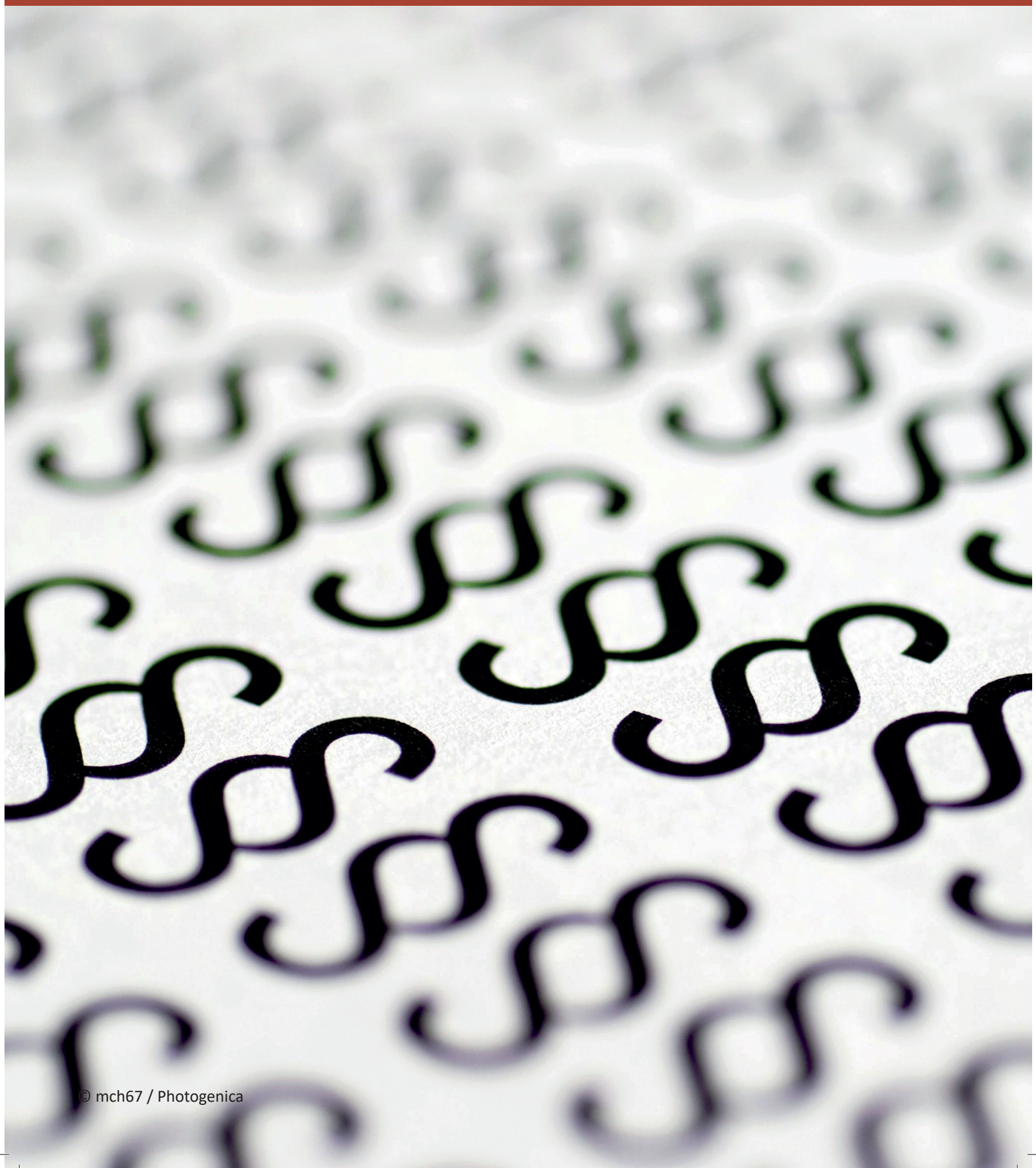
Piano R., *Whitney Museum of American Art,* Fondazione Renzo Piano, Genova 2015.

dr Anna Jasińska
Historyk sztuki, kustosz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się kolekcją malarstwa w zbiorach Collegium Maius; główne pole zainteresowań to zbiór portretów profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, od XVI w. do czasów współczesnych, tworzący jedyną tego typu galerię portretową w Polsce.

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM Artur Jasiński
Profesor na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego; praktykujący architekt, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy, laureat nagród i wyróżnień w ponad 20 konkursach architektonicznych, autor wielu budynków użyteczności publicznej; główne zainteresowania naukowe i publikacje dotyczą wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę, architekturę i praktykę zawodową architekta.

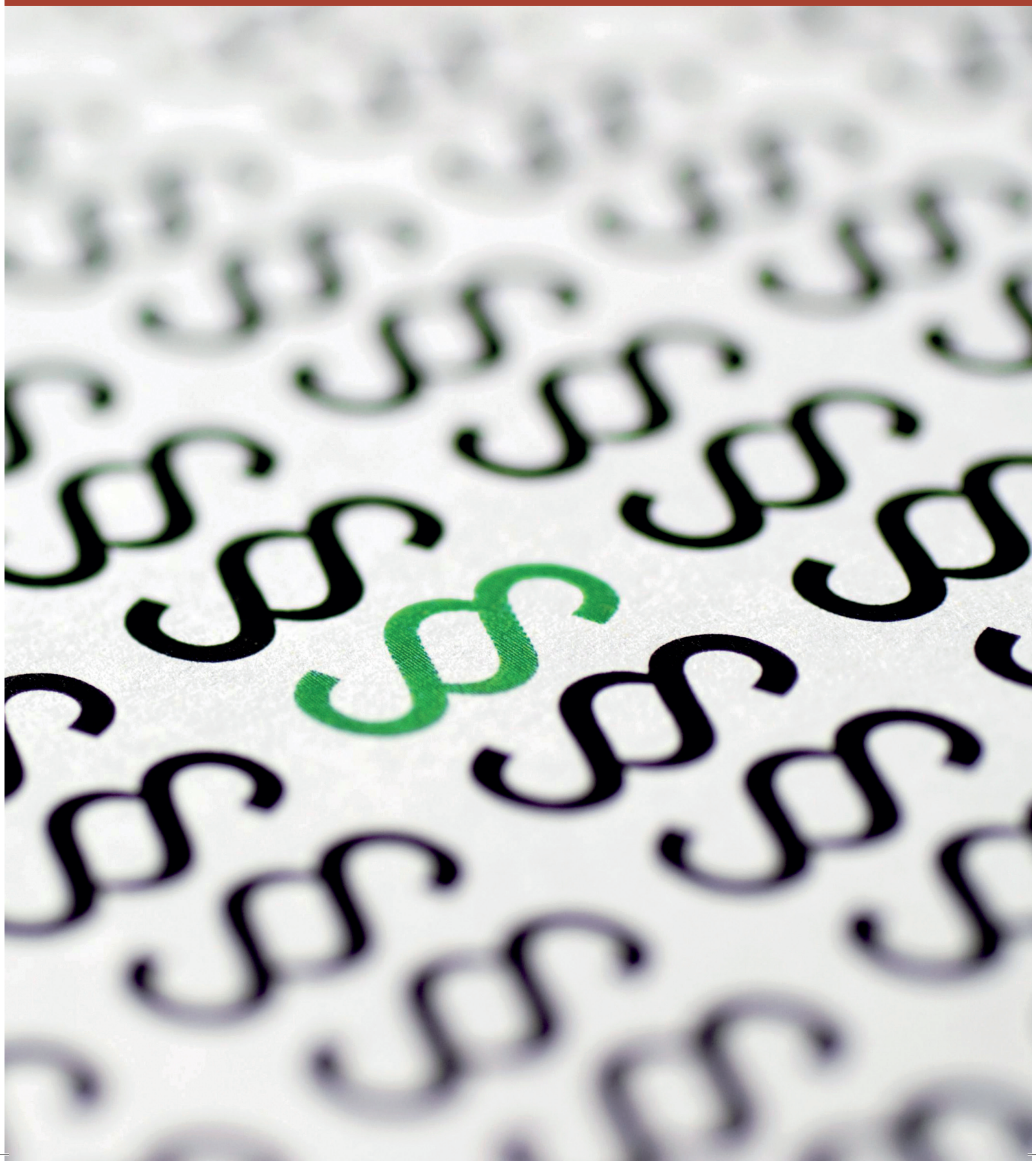
Word count: 4 020; **Tables:** –; **Figures:** 14; **References:** 18
Received: 01.2018; **Reviewed:** 01.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 03.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7190

Copyright ©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Jasińska A., Jasiński A.; NOWA SIEDZIBA MUZEUM SZTUKI AMERYKAŃSKIEJ WHITNEY W NOWYM JORKU. Muz., 2018(59): 19-27
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809



© mch67 / Photogenica

PRAWO W MUZEACH
law in museums



Muz., 2018(59): 34-38
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2018
data recenzji – 02.2018
data akceptacji – 02.2018
DOI:10.5604/01.3001.0011.7614

NOWELIZACJE USTAWY O MUZEACH

AMENDMENTS TO THE ACT ON MUSEUMS

Rafał Golat
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Abstract: The Act of 21 November 1996 on museums, which has been in force for over 20 years (Journal of Laws of 2017, item 972, as amended), has been amended dozen or more times. Seven of these amendments entered into force in the last two years (2016–2017). They were to a large extent of adjustment character, and concerned *inter alia* the competence requirements for museum professionals (Journal of Laws of 2017, item 60), removals of museum exhibits from museum inventory (Journal of Laws of 2016, item 1330, and of 2017, item 1086) and the Council of Museums being replaced by the Council of Museums and Memorial Sites (Journal of Laws of 2016, item 749). Amendments concerning the admission charges in museums were of systemic character (Journal of Laws of 2017, item 132) as well as the restitution amendments introduced in Article 57 of the Act of 25 May 2017 on restitution of the national cultural goods, including a new penal provision added to the Act on museums (Art. 34.a in a new chapter 5.a – Journal of Laws of 2017, item 1086).

Apart from amendments described in this article, others ought to be mentioned – related to an informative aspect. In this context, the amendments to the Act on museums being in force since 16 June 2016, provided for in Article 29 of the Act of 25 February 2016 on the re-use of public sector information (Journal of Laws of 2016, item 352, as amended) are of great significance. References to this Act can be found in section 4 of Art. 25 and section 4 of Art. 25.a of the Act on museums, added by this amendment, which regulate introducing and charging fees for museum exhibits being prepared and made accessible for different from usual purposes, and for permitting to use their images. Article 31.a of the Act on museums added by this amendment has been repealed by the Art. 34 of the Act of 10 June 2016 on delegating customer services to employees (Journal of Laws of 2017, item 132). The latter Act added Article 30.a of the Act on museums, related in its contents to this regulation. It states that the access to information for safeguarding museum exhibits is limited for the sake of protection from fire, theft and other type of danger which could bring damage or loss of the museum collection.

Keywords: secondary vocational education, basic vocational education, removals from inventory, extension of regulation, restitution of national cultural goods, concessions and exemptions from charging fees in state museums, Council of Museums and Memorial Sites.

W latach 2016–2017 Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2017 r. poz. 972. ze zm.) była kilkakrotnie nowelizowana. Większość tych nowelizacji uwzględnia powyższy tekst jednolity (zostały one opublikowane w Dz.U. z 2016 r. poz. 352., 749., 868. i 1330. oraz w Dz.U. z 2017 r. poz. 60. i 132.). Jedna nowelizacja opublikowana została później, tzn. w Dz.U. z 2017 r. poz. 1086.

Nowelizacje te były wynikiem innych przekształceń systemowych, wymagających odpowiedniej zmiany przepisów o muzeach, polegającej albo na wprowadzeniu zupełnie nowych regulacji ustawowych, wykazujących związek z działalnością muzeów, albo unormowań zmieniających obowiązujące już ustawy, w zakresie istotnym także dla muzeów.

Kwalifikacje muzealnicze – zmiana dostosowawcza

Z uwagi na to, że w zmianach dotyczących systemu oświatowego, przewidzianych w Ustawie z dnia 14 grudnia 2016 r. Prawo oświatowe (Dz.U. z 2016 r. poz. 59. ze zm.), przewidziane zostały nowe typy szkół oraz nowe poziomy wykształcenia (trzyletnia branżowa szkoła I stopnia i dwuletnia branżowa szkoła II stopnia oraz odpowiednio – wykształcenie zasadnicze branżowe i średnie branżowe – por. art. 18. ust. 1. pkt 2. lit. c) i e) oraz art. 20. ust. 2. i 3. powyższej ustawy), w Ustawie o muzeach wprowadzone zostały, z mocą od 1 września 2017 r., stosowne zmiany dostosowujące przepisy określające wymogi kwalifikacyjne dotyczące pracowników muzeów.

Zmiany w tym zakresie są istotne dla pracowników zatrudnianych na trzech stanowiskach w muzeach, a mianowicie: starszego renowatora, renowatora oraz renowatora przyuczonego. Wymóg posiadania przez osoby zatrudniane na powyższych stanowiskach wykształcenia średniego został uzupełniony alternatywnym wymogiem posiadania wykształcenia średniego branżowego, czyli wykształcenia w rozumieniu art. 20. ust. 3. Prawa oświatowego. Poza tym dodatkowo, w przypadku stanowiska renowatora przyuczonego, wymóg posiadania wykształcenia zasadniczego zawodowego został uzupełniony alternatywnym wymogiem posiadania wykształcenia zasadniczego branżowego, czyli wykształcenia w rozumieniu art. 20. ust. 2. Prawa oświatowego (por. art. 32.c ust. 8.–10. Ustawy o muzeach w brzmieniu nadanym przez art. 22. Ustawy z dnia 14 grudnia 2016 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo oświatowe – Dz.U. z 2017 r. poz. 60. ze zm.).

Zmiany dotyczące skreśleń z inwentarza

W latach 2016–2017 dwukrotnie zmieniany był art. 24. Ustawy o muzeach, regulujący zasady skreślania muzealiów z inwentarza. W aspekcie normatywnym zmiany te polegały na znaczącym rozbudowaniu tego artykułu poprzez dodanie, w ramach obu dotyczących go nowelizacji, w sumie aż pięciu jego nowych ustępów.

Ust. 3.–5. art. 24. Ustawy o muzeach dodane zostały z mocą od 25 listopada 2016 r. przez Ustawę z dnia 10 lipca 2015 r. o zmianie Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz Ustawy o muzeach (Dz.U. z 2016 r. poz. 1330. – por. art. 2. tej ustawy). Były to zatem zmiany związane z nowelizacją przepisów dotyczących zabytków, które w przypadku ich przechowywania przez muzea muszą być odpowiednio ewidencjonowane, zgodnie z przepisami Rozporządzenia Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. Nr 202., poz. 2073.).

Zgodnie z art. 24. ust. 1. Ustawy o muzeach, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, na wniosek dyrektora muzeum państwowego lub samorządowego, wydaje pozwolenie na skreślenie z inwentarza, w razie zmiany statusu prawnego muzealium lub błędu w zapisie inwentarzowym.

Przed wejściem w życie powyższej nowelizacji brak było regulacji, przewidującej wpisanie do rejestru zabytków muzealium, skreślanego z inwentarza, np. w związku z jego sprzedażą przez muzeum samorządowe innemu podmiotowi. Obecnie podstawę w tym zakresie stanowi ust. 3. art. 24. Ustawy o muzeach, który przewiduje, że w przypadku muzealium będącego zabytkiem, pozwolenie na skreślenie z inwentarza może być wydane z zastrzeżeniem warunku wpisania go do rejestru zabytków, przy czym skreślenia dokonuje się z chwilą wpisania muzealium do rejestru zabytków.

W celu zachowania spójności systemowej jednocześnie przewidziano, w dodanym w tej samej dacie ust. 4. art. 24. Ustawy o muzeach, że w przypadku, o którym mowa w ust. 3. nie stosuje się przepisu art. 11. Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2017 r. poz. 2187.). Wprowadzenie tego wyłączenia było o tyle konieczne, iż zgodnie z art. 11. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, do rejestru nie wpisuje się m.in. zabytku wpisanego do inwentarza muzeum. Gdyby zatem wyjątek taki nie został od tej zasady przewidziany, dochodziłoby do sprzeczności między regulacją Ustawy o muzeach, dopuszczającą uzależnianie skreślenia muzealium z inwentarza od uprzedniego wpisania go do rejestru zabytków, a zakazem z art. 11. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, który co do zasady wyklucza wpisanie do rejestru zabytku, dopóki figuruje on w muzealnym inwentarzu, czyli dopóki z inwentarza tego nie zostanie skreślony.

Biorąc pod uwagę to, że decyzja o wpisaniu zabytku do rejestru podlega, podobnie jak inne decyzje, weryfikacji poprzez możliwość jej zaskarżenia, w dodanym również z mocą obowiązującą od 25 listopada 2016 r. ust. 5. art. 24. Ustawy o muzeach sprecyzowano, iż w przypadku wzruszenia decyzji o wpisaniu do rejestru zabytków muzealium skreślonego z inwentarza na podstawie pozwolenia, o którym mowa w ust. 3. tego artykułu, skreślenie z inwentarza uważa się za niedokonane.

Powyższe zmiany, polegające na dodaniu ust. 3.–5. w art. 24. Ustawy o muzeach, są o tyle istotne w kontekście zwiększenia ochrony zabytków skreślanych z inwentarzy muzealnych, że do zabytków tych, dzięki ich wpisaniu do rejestru zabytków, znajdują zastosowanie przepisy Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, odnoszone wyłącznie do zabytków wpisanych do rejestru. Przykładem tego jest art. 36. ust. 1. powyższej ustawy, określający zakres pozwoleń wojewódzkiego konserwatora zabytków, obejmujący m.in. trwałe przeniesienie zabytku ruchomego wpisanego do rejestru, z naruszeniem ustalonego tradycją wystroju wnętrza, w którym zabytek ten się znajduje (por. pkt 7. tego przepisu).

Z kolei jeżeli chodzi o ust. 6. i 7. art. 24. Ustawy o muzeach, to zostały one dodane, z mocą obowiązującą od dnia 20 czerwca 2017 r., przez nowelizację Ustawy o muzeach, przewidzianą w art. 57. Ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz.U. z 2017 r. poz. 1086.). Przepisy te stanowią odpowiednio, że:

1) w przypadku wydania na podstawie art. 39. ust. 1. lub art. 43. ust. 1. Ustawy o restytucji narodowych dóbr kultury pozwolenia na stały wywóz za granicę rzeczy wpisanej do inwentarza muzealiów muzeum będącego instytucją kultury, skreśla się ją z inwentarza z dniem, w którym wywóz stał się dopuszczalny (art. 24. ust. 6. Ustawy o muzeach),

2) w przypadku wydania wyroku nakazującego zwrot na terytorium państwa Unii Europejskiej rzeczy wpisanej do inwentarza muzealiów muzeum będącego instytucją kultury, stanowiącej zagraniczne narodowe dobro kultury, o którym mowa w art. 18. ust. 1. Ustawy o restytucji narodowych dóbr kultury, skreśla się ją z inwentarza z dniem, w którym wyrok stał się prawomocny (art. 24. ust. 7. Ustawy o muzeach).

Zrozumienie istoty powyższych zmian wymaga szerszego omówienia regulacji restytucji narodowych dóbr kultury.

Zmiany dotyczące aspektu restytucyjnego

Wskazana powyżej Ustawa o restytucji narodowych dóbr kultury, zwana dalej Ustawą restytucyjną, wdrożyła dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/60/UE z 15 maja 2014 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego, zmieniającą Rozporządzenie (UE) nr 1024/2012 (Dz.U.UE.L.2014.159.1 ze zm.).

W myśl art. 2. pkt 1. Ustawy restytucyjnej dobrem kultury jest zabytek w rozumieniu art. 3. pkt 1. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, rzecz ruchoma niebędąca zabytkiem, a także ich części składowe lub zespoły, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na ich wartość artystyczną, historyczną lub naukową, lub ze względu na ich znaczenie dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego.

Choć kontekst muzealny nie został w powyższej definicji wyeksponowany, nie ulega wątpliwości, że jako dobra kultury w powyższym rozumieniu mogą być kwalifikowane także muzealia. Świadczy o tym ustawowe określenie dobra kultury wyprowadzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Jest nim w szczególności dobro kultury, którego wywóz nastąpił z naruszeniem obowiązujących w Rzeczypospolitej Polskiej przepisów regulujących wywóz za granicę rzeczy będących w rozumieniu tych przepisów m.in. muzealiami, niezależnie od czasu, kiedy wywóz nastąpił (art. 2. pkt 3. lit. b) Ustawy restytucyjnej).

Szczególną kategorią pojęciową jest narodowe dobro kultury RP. Pojęcie to obejmuje m.in. rzecz niebędącą zabytkiem, o ile jest wpisana do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury w rozumieniu art. 10. ust. 2. Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej – Dz.U. z 2017 r. poz. 862. (por. art. 2. pkt 4. lit. d) Ustawy restytucyjnej).

Zmiany w Ustawie o muzeach, przewidziane w Ustawie restytucyjnej, poza zasygnalizowanymi powyżej zmianami odnośnie skreśleń z inwentarza, dotyczą ograniczeń w wywozie za granicę muzealiów. Zmiany w tym zakresie, wynikające z art. 57. Ustawy restytucyjnej, polegają na dodaniu w Ustawie o muzeach dwóch artykułów: art. 29.a i art. 34.a (drugi z tych artykułów jest jedynym artykułem nowego rozdz. 5.a Ustawy o muzeach, któremu nadano tytuł „Przepis karny" – por. uwagi dalej). Oba te przepisy, jeżeli chodzi o ich aspekt przedmiotowy, dotyczą muzealiów, które nie stanowią zabytków w rozumieniu art. 3. pkt 1. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, wpisanych do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury.

Z drugiej strony, kontekstem normatywnym dla dodanych przez Ustawę restytucyjną dwóch powyższych artykułów Ustawy o muzeach, są przepisy Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Istotą regulacji zawartej w art. 29.a Ustawy o muzeach są bowiem uwarunkowania wywozu za granicę wskazanych w tym artykule muzealiów.

Muzealia te co do zasady nie mogą być wywożone na stałe za granicę, z wyjątkiem przypadków określonych w art. 26. i art. 42. Ustawy restytucyjnej, gdy wywóz odbywa się w wykonaniu prawomocnego wyroku nakazującego zwrot zagranicznego narodowego dobra kultury, o którym mowa w art. 18. ust. 1. tej ustawy, na terytorium państwa Unii Europejskiej albo na podstawie pozwoleń, o których mowa w art. 39. ust. 1. lub art. 43. ust. 1. tej ustawy (art. 29.a ust. 1. Ustawy o muzeach).

Jeżeli chodzi natomiast o czasowy wywóz za granicę powyższych muzealiów, to wymaga on uzyskania stosownego pozwolenia, np. jednorazowego pozwolenia na czasowy wywóz muzealium za granicę, przy czym do pozwoleń tych stosuje się odpowiednio przepisy art. 53.–57. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (art. 29.a ust. 2.–4. Ustawy o muzeach).

Na podstawie art. 29.a ust. 4. Ustawy o muzeach wydane zostało, obowiązujące od dnia 6 września 2017 r., Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwoleń na czasowy wywóz za granicę muzealiów, które nie stanowią zabytków oraz są wpisane do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury (Dz.U. z 2017 r. poz. 1693.).

Z kolei art. 34.a Ustawy o muzeach jest przepisem karnym. Przewiduje on odpowiedzialność karną za wywóz bez pozwolenia za granicę muzealium, które nie stanowi zabytku w rozumieniu art. 3. pkt 1. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, wpisanego do inwentarza muzealiów w muzeum będącym instytucją kultury lub za brak sprowadzenia do kraju tego rodzaju muzealium, po jego wywiezieniu za granicę, w okresie ważności pozwolenia.

Restytucyjny aspekt zbiorów publicznych

Znaczną część Ustawy restytucyjnej stanowią przepisy o charakterze proceduralnym, regulujące postępowania w sprawie zwrotu narodowych dóbr kultury, wyprowadzonych z naruszeniem prawa w obrębie Unii Europejskiej, tzn. odpowiednio z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej do innego państwa unijnego albo z jego terytorium do Polski, ale także postępowanie w sprawie zwrotu z terytorium RP dóbr kultury przemieszczonych z terytorium państw obcych (rozdz. 2.–4. Ustawy restytucyjnej).

Niezależnie od uwarunkowań związanych z postępowaniami restytucyjnymi, podkreślenia wymaga zawarta w art. 2. pkt 6. Ustawy restytucyjnej definicja zbiorów publicznych. W myśl tej definicji zbiory publiczne to ogół zabytków i innych dóbr kultury stanowiących własność wyszczególnionych w powyższym przepisie podmiotów, wśród których wskazane zostały m.in. jednostki sektora finansów publicznych. Z uwagi na to, że – jak to wyżej zasygnalizowano – muzealia mieszczą się w zakresie pojęciowym dobra kultury w rozumieniu omawianej ustawy, muzea zaś, będące instytucjami kultury, mają bez wątpienia status jednostek sektora finansów publicznych, nie ulega wątpliwości, że muzealia stanowiące własność tych muzeów są zbiorami publicznymi w powyższym rozumieniu.

Konstatacja ta jest istotna, gdyż w rozdz. 5. Ustawy restytucyjnej zostały przewidziane szczególne zasady, dotyczące narodowych dóbr kultury RP należących do zbiorów publicznych, czyli m.in. niebędących zabytkami rzeczy, o ile są wpisane do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury (por. uwagi wyżej).

Zasady te w dużym stopniu przewidują szczególne uwarunkowania, dotyczące obrotu narodowymi dobrami kultury RP należącymi do zbiorów publicznych, określając w szczególności, że: 1) czynności prawnej obejmującej przeniesienie własności lub obciążenie tego rodzaju dobra dokonuje

się w formie pisemnej z datą pewną, 2) własność tego rodzaju dobra nie może być nabyta od osoby nieuprawnionej do rozporządzania nim ani przez zasiedzenie, 3) roszczenie o wydanie tego rodzaju dobra przysługujące podmiotom, o których mowa w art. 2. pkt 6. Ustawy restytucyjnej, czyli m.in. jednostkom sektora finansów publicznych, nie ulega przedawnieniu (art. 45.–47. Ustawy restytucyjnej).

Zmiany dotyczące opłat za wstęp do muzeów

21 kwietnia 2017 r. weszły w życie zmiany w Ustawie o muzeach, przewidziane w art. 2. Ustawy z dnia 15 grudnia 2016 r. o zmianie Ustawy o uprawnieniach do ulgowych przejazdów środkami publicznego transportu zbiorowego oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. z 2017 r. poz. 132.). Zmiany w tym zakresie dotyczą art. 10. Ustawy o muzeach, czyli problematyki odpłatności za wstęp do muzeów.

Nowelizacja ta miała charakter systemowy, polegający na istotnym rozbudowaniu powyższego artykułu, co związane było z unormowaniem w jego treści odpowiedniej zakresowo części regulacji, zawartej we wcześniejszym stanie prawnym w nieobowiązującym już Rozporządzeniu Rady Ministrów z dnia 10 czerwca 2008 r. w sprawie określenia grup osób, którym przysługuje ulga w opłacie lub zwolnienie z opłaty za wstęp do muzeów państwowych, oraz rodzajów dokumentów potwierdzających ich uprawnienia (Dz.U. Nr 160., poz. 994.).

Powyższa nowelizacja dodała mianowicie w art. 10. Ustawy o muzeach dwa nowe ustępy, 3.a i 3.b, określające odpowiednio kategorie osób, którym przysługuje ulga w opłacie za wstęp do muzeów państwowych (ust. 3.a) oraz kategorie osób, którym przysługuje zwolnienie z opłaty za wstęp do tych muzeów (ust. 3.b). Z uwagi na to konieczne było odpowiednie przeredagowanie art. 10. ust. 1. Ustawy o muzeach, poprzez powołanie w nim nowych przepisów. Ustęp ten stanowi obecnie, że wstęp do muzeów jest odpłatny, z wyjątkiem ust. 3.b, oraz nieodpłatny, gdy właściwy podmiot, o którym mowa w art. 5. ust. 1. tak postanowi.

W związku z tą zmianą systemową zaistniała potrzeba równoczesnego dostosowania brzmienia art. 10. ust. 4. Ustawy o muzeach, zawierającego podstawę do wydania stosownego rozporządzenia wykonawczego, oraz wydania na tej podstawie nowego rozporządzenia, którym jest obowiązujące od 2 sierpnia 2017 r. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 20 lipca 2017 r. w sprawie rodzajów dokumentów potwierdzających uprawnienia do ulgi w opłacie albo zwolnienia z opłaty za wstęp do muzeów państwowych (Dz.U. z 2017 r. poz. 1471.). Zakres regulacji tego rozporządzenia został odpowiednio ograniczony w porównaniu z poprzednim rozporządzeniem z 2008 roku.

Z kolei 1 sierpnia 2016 r. weszło w życie Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 1 sierpnia 2016 r. w sprawie wykazu państwowych muzeów martyrologicznych, do których wstęp jest bezpłatny (Dz.U. z 2016 r. poz. 1158.). Podobnie jak wcześniejsze rozporządzenie w tym zakresie, czyli Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 9 maja 2008 r. w sprawie wykazu państwowych muzeów martyrologicznych, do których wstęp jest bezpłatny (Dz.U. Nr 90., poz. 550.), obecnie obowiązujące rozporządzenie wylicza w załączniku trzy muzea, czyli: 1) Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, 2) Państwowe Muzeum na Majdanku w Lublinie i 3) Muzeum Stutthof w Sztutowie.

Potrzeba wydania nowego rozporządzenia w tym zakresie spowodowana była zmianą podstawy jego wydania, czyli art. 10. ust. 5. Ustawy o muzeach, zmienionego z mocą od 1 sierpnia 2016 r. przez art. 4. pkt 5. Ustawy z dnia 29 kwietnia 2016 r. o zmianie Ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. z 2016 r. poz. 749.).

Rada do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej

Również pozostałe zmiany w Ustawie o muzeach, przewidziane w art. 4. powyższej nowelizacji z dnia 29 kwietnia 2016 r., które zaczęły obowiązywać 1 sierpnia 2016 r., miały zasadniczo charakter dostosowawczy. Na mocy tej nowelizacji zniesiona została m.in. Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa oraz utraciła moc Ustawa z dnia 21 stycznia 1988 r. o Radzie Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa – Dz.U. poz. 2., z 1996 r. poz. 496. ze zm. (por. art. 10. i art. 21. powyższej nowelizacji).

Zniesienie powyższej Rady wymagało odpowiedniej zmiany lub uchylenia tych przepisów Ustawy o muzeach, w których Rada ta była wcześniej wskazywana.

Po pierwsze uchylone zostały art. 18. ust. 2. i art. 23. ust. 3. Ustawy o muzeach, przewidujące wymóg opiniowania przez nieistniejącą już Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa odpowiednio: przekazywania przez właściwe organy powierzania w bezpośrednio im podległych muzeach rejestrowanych swoich uprawnień radzie powierniczej (uchylony art. 18. ust. 2. Ustawy o muzeach), jak również dokonywania przez muzea państwowe i samorządowe zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów (uchylony art. 23. ust. 3. Ustawy o muzeach).

Powyższe dwa uchylone przepisy Ustawy o muzeach stały się zbędne z uwagi na to, że w powyższych zakresach, zgodnie odpowiednio z art. 16., art. 17. i art. 23. ust. 2. Ustawy o muzeach, wymagana jest opinia Rady do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, określanej w tych przepisach jako Rada do Spraw Muzeów, czyli pod skróconą nazwą, wskazaną w art. 5.a ust. 2. Ustawy o muzeach.

Uchylone zostały poza tym dwa inne przepisy Ustawy o muzeach, w których powołana była Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, czyli art. 6. ust. 5. i art. 11. ust. 5. pkt 5. Ustawy o muzeach. Pierwszy z tych przepisów przewidywał kompetencję powyższej Rady, dotyczącą uzgadniania statutów muzeów w zakresie jej właściwości. Natomiast uchylony art. 11. ust. 5. pkt 5. był podstawą wskazywania przez Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa kandydatów do rad muzeów w muzach prowadzących działalność w zakresie właściwości Rady.

Zniesienie Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa wymagało odpowiedniej zmiany dostosowawczej odnośnie do działającego przy ministrze właściwym do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego organu opiniodawczo-doradczego, w zakresie jego nazwy, kompetencji oraz składu. Organem tym jest obecnie Rada do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, odpowiednik wcześniejszej Rady do Spraw Muzeów, powoływana w przepisach Ustawy o muzeach zasadniczo pod tą skróconą nazwą.

W tym terminologicznym kontekście art. 5.a ust. 2. Ustawy o muzeach, zmieniony przez powyższą nowelizację z dnia 29 kwietnia 2016 r. stanowi, że połączenie, o którym mowa w ust. 1. tego artykułu, czyli połączenie muzeum z innymi instytucjami

kultury działającymi na podstawie przepisów o organizowaniu działalności kulturalnej, może nastąpić po pozytywnym zaopiniowaniu przez Radę do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, zwaną dalej Radą do Spraw Muzeów.

Odpowiedniej zmianie poddane zostały też ust. 1. i 2. art. 7. Ustawy o muzeach, określające, w jakich sprawach Rada do Spraw Muzeów jest właściwa oraz przez kogo wskazywani są (wybierani) jej członkowie. Według aktualnego brzmienia art. 7. ust. 1. Ustawy o muzeach Rada do Spraw Muzeów jest organem opiniodawczo-doradczym nie tylko w sprawach zarządzania, finansowania oraz polityki kulturalnej w zakresie muzealnictwa, ale także w zakresie spraw związanych z miejscami pamięci narodowej, w tym pomnikami zagłady. Natomiast art. 7. ust. 2. Ustawy o muzeach zmieniony został przez dookreślenie, że 3 z 10 członków Rady wskazanych przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, reprezentuje muzea martyrologiczne.

Zmiany w tym zakresie nastąpiły też na poziomie aktu wykonawczego, poprzez wydanie przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rozporządzenia z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie szczegółowego zakresu działania Rady do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, sposobu powoływania jej członków oraz Przewodniczącego (Dz.U. z 2017 r. poz. 494.), które poprzedzone było analogicznym rozporządzeniem z dnia 9 maja 2008 r. (Dz.U. z 2008 r. poz. 530.).

Powyższa nowelizacja z 29 kwietnia 2016 r. dodała ponadto w Ustawie o muzeach art. 6.a, przewidujący, że minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego koordynuje i realizuje politykę państwa w zakresie działalności muzeów oraz w zakresie miejsc pamięci narodowej, w tym pomników zagłady oraz grobów i cmentarzy wojennych, w szczególności przez m.in. tworzenie muzeów, sprawowanie nadzoru nad muzeami i dokonywanie kontroli ich działalności oraz opiniowanie stanu opieki nad pomnikami zagłady oraz muzeami walk i martyrologii (por. ust. 1. pkt 1., 2. i 6. powyższego artykułu).

Streszczenie: Obowiązująca od ponad 20 lat Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2017 r. poz. 972. ze zm.) była już kilkanaście razy zmieniana. Aż 7 tych nowelizacji weszło w życie w okresie ostatnich 2 lat (2016 –2017). Nowelizacje te, w dużym stopniu o charakterze dostosowawczym, dotyczyły m.in. wymogów kwalifikacji pracowników muzeów (Dz.U. z 2017 r. poz. 60.), skreśleń muzealiów z inwentarza (Dz.U. z 2016 r. poz. 1330. i z 2017 r. poz. 1086.) i Rady do Spraw Muzeów, zastąpionej Radą do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej (Dz.U. z 2016 r. poz. 749.).

Systemowy charakter miały zmiany dotyczące odpłatności za wstęp do muzeów (Dz.U. z 2017 r. poz. 132.) oraz zmiany o charakterze restytucyjnym, przewidziane w art. 57. Ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury, w tym dodanie do Ustawy o muzeach nowego przepisu karnego (art. 34.a w nowym rozdz. 5.a – Dz.U. z 2017 r. poz. 1086.).

Poza zmianami omówionymi w niniejszym artykule zasygnalizowania wymagają nowelizacje dotyczące aspektu informacyjnego. Kluczowe znaczenie w tym kontekście mają obowiązujące od 16 czerwca 2016 r. zmiany Ustawy o muzeach, przewidziane w art. 29. Ustawy z dnia 25 lutego 2016 r. o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego (Dz.U z 2016 r. poz. 352. ze zm.). Odesłania do tej ustawy zawierają dodane na mocy tej nowelizacji ust. 4. w art. 25. i ust. 4. w art. 25.a Ustawy o muzeach, które to artykuły regulują ustalanie i pobieranie opłat odpowiednio za przygotowywanie i udostępnianie zbiorów do celów innych, niż zwiedzanie oraz za udostępnianie wizerunków muzealiów. Dodany przez tę nowelizację art. 31.a Ustawy o muzeach został uchylony przez art. 34. Ustawy z dnia 10 czerwca 2016 r. o delegowaniu pracowników w ramach świadczenia usług (Dz.U. z 2017 r. poz. 132.), która dodała jednocześnie odpowiadający treścią temu przepisowi art. 30.a Ustawy o muzeach. Stanowi on, że dostęp do informacji służących zapewnieniu bezpieczeństwa muzealiom ze względu na ochronę przed zagrożeniem pożarowym, kradzieżą i innego rodzaju niebezpieczeństwem, które grozi zniszczeniem lub utratą zbiorów, podlega ograniczeniu.

Słowa kluczowe: wykształcenie średnie branżowe i zasadnicze branżowe, skreślenia z inwentarza, rozbudowa regulacji, restytucja narodowych dóbr kultury, zwolnienia i ulgi za wstęp do muzeów państwowych, Rada do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej.

Rafał Golat
Radca prawny, zatrudniony w Biurze Dyrektora Generalnego MKiDN; autor licznych publikacji prasowych i książkowych na tematy związane z prawem kultury, własności intelektualnej, cywilnym, gospodarczym i podatkowym.

Word count: 4 217; **Tables:** –; **Figures:** -; **References:** -
Received: 01.2018; **Reviewed:** 02.2018; **Accepted:** 02.2018; **Published:** 04.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0011.7614
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Golat r.; NOWELIZACJE USTAWY O MUZEACH. Muz., 2018(59): 34-38
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 157-162
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 05.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.2305

WYSOKI POZIOM, CZYLI JAKI? O POTRZEBIE WPROWADZENIA SCHEMATU AKREDYTACYJNEGO DLA MUZEÓW W POLSCE

HIGH STANDARD MEANS WHAT STANDARD? THE NEED OF INTRODUCING AN ACCREDITATION SCHEME FOR POLISH MUSEUMS

Alicja de Rosset
Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie

Abstract: In the Act on Museums, Chapter 3, the National Register of Museums is pointed out as an official list to be entered by those institutions which represent both a high standard of their cultural activity and a great importance of their collections. The relevant Ordinance – in accordance with the Act – is to specify the manner in which the Register should be run, the application form for candidates, the mode and conditions of entering it, and the control procedures. However, the Ordinance reveals neither the requirements museums should meet nor the criteria of their assessment; only the application form contains the range of issues which are to be analysed. It is a bit like taking part in a contest without the general terms. The categories used for the evaluation are known from the application form, but there is no reference to any goals, the museums should strive for, or criteria that serve for their either positive or negative final assessment. Even though the members of an evaluation committee are distinguished specialists, who undoubtedly are able to assess the standard of museum performance, an assessment without criteria will always be purely subjective and immeasurable. In countries like e.g. the United Kingdom there are accreditation systems which allow to have the high standard of museum performance certified. The accreditation schemes that are officially in use specify the requirements for museums in a clear manner, leaving no doubt which constituent is being assessed and what criterion is used for it. It also has a positive impact on unification of management in museums, and indicates the direction they should take for improving the quality of their performance. These standards refer both to the strategic issues in relation to the management of the museum as an organisation and its collection, and to the experience it offers to their visitors.

Keywords: management of museums, high standard of performance, importance of collections, National Register of Museums, British accreditation scheme, Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom, Arts Council England.

Zasady funkcjonowania muzeów w Polsce

Ogólne cele jakim służą muzea i ich zadania zostały określone i zapisane w Ustawie o muzeach[1]. Zgodnie z jej art. 1. muzea gromadzą i trwale chronią dobra naturalnego i kulturalnego dziedzictwa (zarówno materialnego jak i niematerialnego), informują o wartościach i treściach z nimi związanych, upowszechniają je, kształtują wrażliwość poznawczą i estetyczną oraz udostępniają same zbiory. Cele te realizują przez wiele działań wymienionych w art. 2., takich jak katalogowanie i naukowe opracowywanie zbiorów, przechowywanie gromadzonych zabytków w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, zabezpieczenie i konserwację, urządzanie wystaw, działalność edukacyjną i upowszechniającą itp. Dla uszczegółowienia wymagań dotyczących części zadań powstały rozporządzenia mające precyzować sposób funkcjonowania muzeów. W kwestii samego zarządzania zbiorami dotyczą one m.in. zakresu i trybu zabezpieczenia zbiorów przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym zniszczeniem lub utratą zbiorów[2], zakresu, form i sposobów ewidencjonowania obiektów muzealnych[3], trybu dokumentacji w razie ich przenoszenia poza siedzibę muzeum[4], a także spraw związanych z uzyskiwaniem zezwolenia na czasowy wywóz obiektów zagranicę[5] oraz związanych z objęciem ochroną prawną rzeczy ruchomych wypożyczanych z zagranicy na wystawę czasową (tzw. immunitet muzealny)[6]. Ustawa reguluje również niektóre zagadnienia związane z zarządzaniem kadrami, takie jak warunki konieczne do zajmowania poszczególnych stanowisk w muzeum[7]. Przepisy prawne zarysowują jednak w większości jedynie ogólne ramy funkcjonowania muzeów i w dużej mierze są niewystarczające (a często też zbyt niejednoznaczne), aby uznać je za wyznacznik standardów funkcjonowania muzeum. Szczególnie w przypadku uregulowań dotyczących ewidencjonowania zbiorów i ich przemieszczania, rozporządzenia są skrajnie lakoniczne i nie dostarczają wytycznych pozwalających na kompleksowe zarządzanie zbiorami i ich dokumentacją. Muzea zazwyczaj działają zgodnie ze swoimi wieloletnimi praktykami, opartymi niejednokrotnie na zniesionych już przepisach – często bazują na tzw. książce z niebieskim paskiem, czyli zestawieniu aktów prawnych wraz z omówieniem z roku 1967 lub w wydaniu rozszerzonym z 1970[8]. Z kolei muzea o niezbyt długiej historii, nie mając własnych doświadczeń czerpią z, nie zawsze dobrych, praktyk innych muzeów lub próbują rozwiązywać problemy we własnym zakresie, prędzej czy później zderzając się z brakiem jednoznaczności i sprzecznościami w przepisach. W efekcie nie możemy mówić o wspólnym schemacie funkcjonowania muzeów i jednolitym, ustandaryzowanym wzorcu działania dla muzeów.

Wymogi Państwowego Rejestru Muzeów

Państwowy Rejestr Muzeów (dalej Rejestr) ustanowiony został w celu potwierdzenia wysokiego poziomu merytorycznej działalności i znaczenia zbiorów w instytucjach muzealnych w Polsce[9]. Wpis do Rejestru uzależniony jest w szczególności od znaczenia zbiorów, zatrudniania zespołu wykwalifikowanych pracowników, odpowiednich dla zbiorów pomieszczeń i stałego źródła finansowania[10]. Zgodnie z Ustawą o muzeach – muzeum rejestrowane korzysta ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa[11]. Ustawa daje muzeom rejestrowanym prawo do pierwszeństwa zakupu od podmiotów prowadzących działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży zabytków[12] oraz prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na aukcji[13]. Obecnie w Rejestrze znajduje się 127 instytucji, które uzyskały szczególny status Muzeum Rejestrowanego[14].

Rozporządzenie Ministra KiDN w sprawie sposobu prowadzenia Państwowego Rejestru Muzeów (dalej Rozporządzenie) ma, zgodnie z Ustawą o muzeach określać sposób jego prowadzenia, wzór wniosku o wpis, warunki i tryb dokonywania wpisów oraz okoliczności kontroli[15]. Zgodnie z Rozporządzeniem, muzea wpisywane są do Rejestru na wniosek organizatora muzeum, decyzją ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, po uzyskaniu opinii dziesięcioosobowej komisji kwalifikacyjnej powołanej przez ministra spośród wybitnych specjalistów z zakresu muzealnictwa i nauk pokrewnych[16]. Wzór wniosku o wpisanie do Rejestru określony został w Rozporządzeniu, muzeum dołącza do niego takie dokumenty, jak odpis aktu o utworzeniu muzeum, statutu i regulaminu organizacyjnego, ostatnie sprawozdanie finansowe itp.

Rozporządzenie nie wskazuje wymagań, jakie muzeum musi spełnić ani kryteriów oceny wniosków. Ogólnie przestrzegane mają być założenia zawarte w Ustawie o muzeach, jednak nie jest wskazany poziom jakościowy niezbędny, aby muzeum zostało zakwalifikowane do wpisu do Rejestru. Tego, jakie kategorie są oceniane można dowiedzieć się na podstawie informacji, które muzeum musi podać w wypełnianym wniosku – jest tam jednak jedynie zakres zagadnień, które poddawane są analizie komisji. Zawarte w formularzu pytania zbierają w większości dane typowo sprawozdawcze, takie jak liczba wydawnictw, wystaw, muzealiów itp., częściowo wymagane są szersze informacje opisowe (np. charakterystyka wystaw), jednak w dość niewielkim stopniu pytania odnoszą się do zarządzania instytucją – procedur, polityk czy strategii działania. W przypadku niektórych zagadnień trudno stwierdzić, na ile informacja związana jest z wysokim poziomem działalności, jak choćby w przypadku zapytania o posiadanie pracowni fotograficznej albo zlecanie tego typu dokumentacji poza muzeum – zależne jest to od rodzaju instytucji, liczby zbiorów, warunków lokalowych oraz uzasadnienia ekonomicznego i niekoniecznie związane musi być z dobrą lub złą jakością działania samej instytucji. Poza zapytaniem o zasady gromadzenia zbiorów, które mogą dawać pewne wyobrażenie o przyszłym rozwoju kolekcji, we wniosku w ogóle nie są uwzględnione pytania związane z planami czy strategiami przyszłych działań instytucji.

Powyższa sytuacja powoduje, że instytucje, które aspirują do pozycji muzeum rejestrowanego nie otrzymują informacji, czego się od nich oczekuje oraz w jaki sposób i na jakiej podstawie zostanie dokonana ocena. Rozporządzenie skupia się na technicznym aspekcie procesu wpisywania do rejestru i ewentualnego wykreślania z niego, lecz nie tylko nie podaje wymogów i warunków jakim ma sprostać muzeum, ale także nie precyzuje kryteriów oceny dokonywanej przez komisję kwalifikacyjną. Choć w skład takiej komisji wchodzą osoby będące wybitnymi specjalistami, które bez wątpienia są w stanie ocenić – na podstawie swojego doświadczenia

i zawartych we wniosku informacji – poziom muzeum, to jednak ocena pozbawiona jednolitych kryteriów staje się czysto subiektywna i niemierzalna.

System akredytacji a muzea

Systemy akredytacji funkcjonują w wielu dziedzinach. Ich celem jest poświadczenie, że dana organizacja wypełnia swoje zadania na wysokim, spełniającym określone standardy, poziomie. Za przykład można podać ocenę jakości kształcenia na wyższych uczelniach dokonywaną przez Polską Komisję Akredytacyjną[17], od oceny której zależy czy dana uczelnia uzyska prawo do prowadzenia określonego kierunku studiów, czy nie. Co istotne, ocena ta jest projakościowa i podlega okresowej weryfikacji.

W krajach takich, jak Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej czy USA funkcjonują ustandaryzowane systemy akredytacji dla muzeów. Obowiązujące w związku z nimi schematy w jasny sposób określają wymagania, jakie musi spełniać muzeum akredytowane, nie pozostawiając wątpliwości co do tego, jaki element jego działalności jest oceniany i według jakiego kryterium. Ponadto, kryteria zawarte w schematach akredytacyjnych dają jasne informacje dotyczące tego, jak wzorcowe muzeum powinno funkcjonować, co pozytywnie wpływa na ujednolicenie zarządzania muzeami i wyznacza instytucjom kierunek, w którym powinny dążyć w celu podwyższenia jakości. Tego typu standardy odnoszą się zarówno do zagadnień strategicznych, związanych z zarządzaniem muzeum jako organizacją, zbiorami muzealnymi, jak i do proponowanej przez placówkę oferty dla publiczności.

Schemat Akredytacji dla Muzeów i Galerii Zjednoczonego Królestwa

Pierwsza wersja Schematu Rejestracyjnego dla muzeów w Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej powstała już w 1988 r. celem wspierania muzeów we wdrażaniu standardów i identyfikacji obszarów rozwoju. Znamienna jest pierwotna nazwa schematu – miał to być właśnie rejestr muzeów o potwierdzonym wysokim poziomie. W roku 2004 zmieniono nazwę schematu na „Akredytacyjny", aby lepiej oddać jego cel, którym jest nie tyle wyłonienie wąskiej, ekskluzywnej zarejestrowanej grupy instytucji, co powszechne podniesienie poziomu funkcjonowania muzeów.

W 2011 r. wydano zaktualizowaną, uznaną za brytyjski standard, wersję Schematu Akredytacji dla Muzeów i Galerii Zjednoczonego Królestwa[18]. Za wsparcie i rozwój standardu, a także przyznawanie akredytacji odpowiada Arts Council England[19] we współpracy z rządem Walii, Museums Galleries Scotland i Northern Ireland Museums Council.

Standard uwzględnia zróżnicowane typy, rozmiary i zakresy działalności muzeów, w związku z czym muzea duże i bogate nie są mierzone tą samą miarą co małe, o ograniczonym budżecie, dzięki czemu te drugie nie są wykluczone z możliwości uzyskania akredytacji. Główny nacisk kładziony jest na zwiększanie świadomości na temat standardów zawodowych i zachęcanie muzeów do rozwoju opartego na efektywnym planowaniu, odpowiedzialnym zarządzaniu zbiorami i uwzględnianiu potrzeb społecznych. Dodatkowo w 2014 r. schemat został uzupełniony o szczegółowe poradniki dotyczące poszczególnych grup kryteriów wspierające osiągnięcie standardu[20]. Wspomagają one przejście procesu akredytacji zarówno od strony technicznej – wyjaśniają w jaki sposób muzeum powinno przygotować aplikację i jak przebiega sam proces akredytacyjny, jak i merytorycznej – odnoszą się wprost do wymogów akredytacyjnych z uwzględnieniem wymagań wobec różnych typów muzeów. Ponadto Arts Council sukcesywnie publikuje na swojej stronie dodatkowe dokumenty wspierające muzea w osiąganiu akredytacji, takie jak zestawienia źródeł – poradników, podręczników, przepisów, standardów zgodnych z wymaganiami akredytacyjnymi, porady inspektorów oceniających muzea, czy wzory stosowanej polityki[21]. Istotne jest to, że tworząc Schemat nie opracowywano wymagań od podstaw, a korzystano z funkcjonujących już rozwiązań – np. w przypadku wielu zagadnień z zakresu zarządzania zbiorami wymagane jest wprost stosowanie standardu SPECTRUM[22].

Głównym elementem programu akredytacyjnego jest dokument zawierający zestawienie wymagań koniecznych dla akredytacji podzielonych na trzy kategorie: **Kondycja organizacyjna** (Organisational health), **Kolekcje** (Collections) oraz **Użytkownicy i ich doświadczenia** (Users and their experiences). Każda z kategorii zawiera wiele szczegółowo opisanych wymagań, które odpowiadają punktom zawartym we wniosku aplikacyjnym do akredytacji. Pierwsza z nich ma za zadanie wykazać dotychczasową, ale też przede wszystkim przyszłą stabilność instytucji, zarówno w zakresie finansowym, jak i organizacyjnym. Druga ma zapewnić o stabilności w utrzymaniu kolekcji w zakresie polityki gromadzenia zbiorów, ich zabezpieczenia, konserwacji i prawidłowego dokumentowania. Trzecia wskazuje na ile oferta muzeum nakierowana jest na służenie społeczeństwu przez wysoką jakość usług (obejmujących zarówno działalność wystawienniczą, edukacyjną, jak i towarzyszące udogodnienia, które mają skupiać się na potrzebach użytkowników).

Istotne jest, że główny nacisk kładziony jest nie tyle na informacje sprawozdawcze, takie jak liczba zorganizowanych wystaw czy zewidencjonowanych zbiorów, ale na zagadnienia strategiczne, takie jak np. opracowanie polityk i planów funkcjonowania, ewaluacja dotychczasowych działań – np. czy muzeum analizuje, w jakim stopniu dociera ze swoimi wystawami do zwiedzających i czy wyciąga z tego wnioski w swoich planach działań. W zakresie ewidencji zbiorów – polski wniosek o wpis do Rejestru zawiera pytanie o liczbę niewystarczająco udokumentowanych zbiorów (problem występujący praktycznie we wszystkich muzeach o dłuższej historii), podczas gdy brytyjski schemat akredytacyjny skupia się na wymaganiu posiadania spisanych polityk, planów i procedur w zakresie uzupełniania niewystarczającej dokumentacji.

Sam proces akredytacji jest wieloetapowy i obejmuje – po złożeniu wniosku – kilkakrotne wizyty inspektorów afiliowanych przy jednej z instytucji upoważnionych do przyznawania akredytacji. W sytuacji, w której muzeum nie spełnia wszystkich wymagań akredytacyjnych wniosek jest odrzucany, choć jeśli muzeum wykaże aktywność zmierzającą do osiągnięcia wyznaczonych standardów, może uzyskać Akredytację Tymczasową na okres 12 miesięcy. Okres ten może być przedłużony o kolejne 12 miesięcy, jeśli muzeum wykazuje wyraźne postępy, a przeciąganie się procesu wynika z sytuacji, na którą instytucja nie ma wpływu. Pełna

Akredytacja przyznawana jest na okres 3 lat, po którym instytucja zobowiązana jest wnioskować o kolejną ocenę pozwalającą utrzymać status muzeum akredytowanego.

Podobnie przedstawiają się systemy akredytacyjne w Irlandii i w Stanach Zjednoczonych. Irlandzki program akredytacyjny – wzorowany na brytyjskim odpowiedniku – wprowadzony został w 2014 r. przez Heritage Council w Irlandii[23]. Również tu podstawowy podział wymagań wobec muzeów podzielony jest na 3 kategorie: zarzadzanie ogółem (polityk, planów, gwarancji stabilności finansowej), zarządzanie zbiorami (zagadnienia z zakresu opieki nad zbiorami i ich dokumentacji) oraz usługi publiczne – przy czym ta trzecia grupa, bardziej szczegółowo niż brytyjski schemat, porusza zagadnienia polityk i planów związanych z wystawami i edukacją. W przypadku USA akredytacja jest częścią szeroko zakrojonego programu doskonalącego muzea The Continuum of Excelence prowadzonego przez American Alliance of Museums[24]. Akredytacja amerykańska przyznawana jest na 10 lat.

Znamienny dla przytoczonych systemów akredytacyjnych jest fakt, że skupiają się one nie na sprawozdaniu muzeum z osiągniętych wskaźników, ale na wykazaniu stabilności oraz przemyślanej misji i powiązanego z tym programu instytucji. O ile polski Rejestr wymaga przede wszystkim wykazania się dotychczasowymi działaniami, o tyle wspomniane zagraniczne programy oczekują przedstawienia informacji o tym, jakie muzeum jest i będzie w przyszłości.

Czy to miałoby sens w Polsce?

Można stwierdzić, że ogólne założenia polskiego rejestru muzeów i brytyjskiego systemu akredytacji są dość zbieżne – w obu przypadkach chodzi o potwierdzenie wysokiego poziomu funkcjonowania i pod uwagę brana jest odpowiednia kadra, siedziba i stabilne finansowanie instytucji. Jednak to, co w polskim Rejestrze stanowi całą wymaganą informację, w Schemacie Akredytacyjnym jest zaledwie wstępem do szczegółowego i wyczerpującego opisu wymagań jakościowych.

Łatwo zauważyć, że w zakresie danych analizowanych w procesie oceny muzeów, polski i brytyjski system różnią się przede wszystkim w kwestii podejścia do zagadnień zarządczych oraz związanych ze społecznymi oczekiwaniami wobec muzeów. Porównując pytania polskie i zagadnienia wskazane w omawianym systemie akredytacji, widać że w Polsce niewielki nacisk kładziony jest na wymagania dotyczące tworzenia polityk i strategii związanych z rozwojem muzeum. W Schemacie Akredytacji praktycznie cała sekcja dotycząca kolekcji polega na wykazaniu spójnych zasad zarządzania zbiorami (zaprezentowania polityk i planów w zakresie gromadzenia, opieki i dokumentowania zbiorów), co w polskim wniosku ograniczone jest do danych liczbowych na temat kolekcji, opisu i ogólnych zasad gromadzenia zbiorów. Co istotne – brytyjski standard nie uzależnia uzyskania akredytacji od szczególnego znaczenia posiadanych zbiorów, dzięki czemu nie wyklucza muzeów lokalnych, które nie mogą poszczycić się zbiorami na miarę muzeów narodowych, a bez wątpienia są instytucjami funkcjonującymi na wysokim poziomie[25]. W przypadku polskiego Rejestru znaczenie posiadanych zbiorów wskazywane jest w pierwszej kolejności, jednak i tu brakuje wyjaśnienia, jak i w jakim kontekście oceniane jest owo znaczenie (np. czy zbiory ważne jedynie w skali lokalnej mogą zostać uznane za zbiory o wystarczająco dużym znaczeniu?).

Zmiany przepisów w Polsce po transformacji doprowadziły do sytuacji, w której wiele aspektów funkcjonowania muzeów jest nieuregulowanych szczegółowo. Być może, w zamierzeniu twórców obecnie funkcjonujących regulacji, miało to dać muzeom więcej swobody w kształtowaniu swoich polityk działania, jednak rezultat jest taki, że w większości przypadków brakuje jakiegokolwiek standardu jako punktu odniesienia. W części przypadków ograniczenie szczegółowości doprowadziło do sprzeczności pomiędzy poszczególnymi przepisami. Ma to miejsce np. w przypadku zasad prowadzenia kontroli zgodności dokumentacji zbiorów ze stanem faktycznym – dawniej wskazywano obowiązujące metody inwentaryzacji, co wynikało wprost ze specyfiki zbiorów muzealnych wymagających innych metod, niż ewidencjonowane na zasadach ogólnych przedmioty inwentaryzowane w zwykłych przedsiębiorstwach[26]. Obecnie w żaden sposób nie wskazuje się, jak inwentaryzacja muzealna ma się do Ustawy o rachunkowości, z którą stoi w sprzeczności[27] i muzea od lat pozostawione są z tym problemem same sobie. Od dłuższego czasu pracownicy muzeów postulują wprowadzenie zmian w przepisach, które ujednoliciłyby sposób pracy i wyznaczyłyby pewien standard. Wydaje się jednak, że nie sposób uregulować rozporządzeniem każdego aspektu funkcjonowania muzeum i być może dobrym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie systemu akredytacyjnego, narzucającego oparte na dobrych praktykach standardy, poddawanego ciągłej ewaluacji i rozwojowi – z zasady bardziej elastycznego niż, nienadążające za zmianami na świecie, przepisy prawne. Punktem wyjścia dla takiego systemu może być właśnie Państwowy Rejestr Muzeów mający zawierać wzorcowe instytucje o najwyższym w kraju poziomie.

Można uznać, że cele brytyjskiego systemu akredytacji i polskiego Rejestru są nieco inne – Rejestr ma za zadanie wyłonić wąską, ekskluzywną grupę najlepszych muzeów, której dotyczą pewne szczególne przywileje (takie, jak prawo pierwszeństwa zakupu, czy szczególne wsparcie finansowe, które z powodów czysto ekonomicznych nie może objąć bardzo szerokiej grupy muzeów), a nie tylko być systemem poświadczania wysokiego poziomu działania dla bardzo licznej grupy instytucji[28]. Nawet jednak w sytuacji, w której muzea rejestrowane miałyby pozostać wąskim gronem najlepszych z najlepszych, nie zmienia to faktu, że aby dokonać oceny czy to wybitnego, czy dostatecznego poziomu profesjonalizmu muzeum, konieczne jest określenie kryteriów eliminujących subiektywizm opinii. Opracowanie schematu określającego wymagania, jakim sprostać muszą najlepsze muzea, takich właśnie kryteriów może dostarczyć.

***

Niniejszy artykuł nakreśla zaledwie zarys problemów wynikających z braku wyznaczonych standardów zarządzania w muzeach – podane przykłady w większości odniosły się jedynie do zagadnień związanych z zarządzaniem i dokumentacją zbiorów, a jest to tylko jeden z wielu aspektów funkcjonowania muzeów, w których brakuje standardów jakościowych. Jako przykład rozwiązania tego typu problemu zaprezentowano system akredytacyjny funkcjonujący

w Wielkiej Brytanii. Choć jest to państwo, w którym muzea funkcjonują w nieco innej rzeczywistości organizacyjnej i finansowej, wydaje się, że tego typu rozwiązanie łatwo byłoby przenieść na polski grunt, ze względu na jego skalowalność (osiągnięcie akredytacji nie jest uzależnione od tego, jak bogata jest instytucja i czy w związku z tym, np. nabywa cenne obiekty lub organizuje pełne rozmachu wystawy) i oparcie kryteriów oceny na jakości zarządzania instytucją.

Celem tego artykułu nie było podawanie w wątpliwość słuszności wpisania poszczególnych polskich muzeów do Rejestru, a jedynie wskazanie potrzeby standaryzacji wymagań wobec muzeów i stworzenia swego rodzaju „ramy kwalifikacji" pozwalającej na dokonanie obiektywnej i mierzalnej oceny jakości działania tych instytucji. Jak wspomniano wyżej – w Państwowym Rejestrze Muzeów znajduje się obecnie 127 instytucji z całego kraju. Są wśród nich muzea państwowe i samorządowe, duże i małe, dysponujące znacznymi, ale i skromnymi budżetami. Dla polskiego muzealnictwa korzystne byłoby, żeby stały się faktycznymi, dającymi się naśladować wzorami dla innych instytucji w swoich kategoriach. W dążeniu do tego niewątpliwie pomogłoby stworzenie – przejrzystego dla wszystkich muzeów w Polsce – standardu jakości charakteryzującego te najlepsze.

Streszczenie: W Ustawie o muzeach w rozdz. 3. mowa jest o Państwowym Rejestrze Muzeów, do którego wpisywane są instytucje o wysokim poziomie merytorycznej działalności i dużym znaczeniu zbiorów. Rozporządzenie w sprawie Rejestru ma – zgodnie z Ustawą – określać sposób jego prowadzenia, wzór wniosku o wpis, warunki i tryb dokonywania wpisów oraz okoliczności kontroli. Rozporządzenie nie wskazuje jednak wymagań wobec muzeów ani kryteriów ich oceny, a jedynie we wzorze wniosku podaje zakres zagadnień, jakie poddawane są analizie. Sytuacja przypomina nieco udział w konkursie bez regulaminu – na podstawie rubryk z formularza zgłoszeniowego znane są oceniane kategorie, nie ma jednak żadnego odniesienia do celów, do jakich muzeum ma dążyć, ani kryteriów, według których instytucja zostanie oceniona pozytywnie bądź negatywnie. Choć w skład komisji kwalifikacyjnej wchodzą osoby będące wybitnymi specjalistami, które bez wątpienia są w stanie ocenić poziom muzeum, to jednak ocena pozbawiona kryteriów staje się czysto subiektywna i niemierzalna. W krajach takich, jak np. Wielka Brytania istnieją systemy akredytacji pozwalające na staranie się o uzyskanie poświadczenia wysokiego poziomu działania muzeum. Obowiązujące w nich schematy akredytacji w jasny sposób określają wymagania, jakie musi spełniać muzeum, nie pozostawiając wątpliwości co do tego, jaki element jest oceniany i według jakiego kryterium. Wpływa to również pozytywnie na ujednolicenie zarządzania w muzeach i wyznacza instytucjom kierunek, w którym mają dążyć w celu podwyższenia jakości. Tego typu standardy odnoszą się zarówno do zagadnień strategicznych, związanych z zarządzaniem muzeum jako organizacją i zbiorami muzealnymi, jak i do muzealnej oferty dla publiczności.

Słowa kluczowe: zarządzanie muzeami, wysoki poziom działalności, znaczenie zbiorów, Państwowy Rejestr Muzeów, brytyjski schemat akredytacyjny, Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom, Arts Council England.

Przypisy

[1] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 1997 r. nr 5. poz. 24.), art. 1.-2., (dalej Ustawa o muzeach).

[2] Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 15 października 2003 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów w muzeach przed pożarami, kradzieżami i innymi niebezpieczeństwami grożącymi zniszczeniem lub utratą muzealiów oraz sposobów przygotowania zbiorów do ewakuacji w razie powstania zagrożenia (Dz.U. z 2003 r. nr 193. poz. 1892.).

[3] Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. z 2004 r. nr 202. poz. 2073.).

[4] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 maja 2008 r. w sprawie warunków, sposobu i trybu przenoszenia muzealiów (Dz.U. z 2008 r. nr 91. poz. 569.).

[5] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 16 sierpnia 2017 r. w sprawie pozwoleń na czasowy wywóz za granicę muzealiów, które nie stanowią zabytków oraz są wpisane do inwentarza muzealiów w muzeach będących instytucjami kultury (Dz.U. z 2017 r. poz. 1693.).

[6] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 października 2015 r. w sprawie wniosku o objęcie ochroną prawną rzeczy ruchomej o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, wypożyczanej z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (Dz.U. z 2015 r. poz. 1749.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 października 2015 r. w sprawie wzoru zawiadomienia o wwiezieniu na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej i wzoru zawiadomienia o wywiezieniu z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej rzeczy ruchomej o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, wypożyczanej z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, objętej ochroną prawną (Dz.U. z 2015 r. poz. 1769.); Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 października 2015 r. w sprawie wzoru karty ewidencyjnej rzeczy ruchomej o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, wypożyczanej z zagranicy na wystawę czasową organizowaną na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, objętej ochroną prawną (Dz.U. z 2015 r. poz. 1719.).

[7] Ustawa o muzeach, art. 32.-34.

[8] S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków" 1967, seria B, t. 20; opracowanie zaktualizowano o dodatkowe komentarze: S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów*, wyd. II poprawione i uzupełnione, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków" 1970, seria B, t. 28; z kolei w roku 1978 wydano suplement: W. Sieroszewski, A. Żółkiewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów. (Suplement do II wydania)*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków" 1978, seria B, t. 50.

[9] Ustawa o muzeach, art. 13. ust. 1.

[10] Ustawa o muzeach, art. 13. ust. 3.

[11] Ustawa o muzeach, art. 13. ust. 5.

[12] Ustawa o muzeach, art. 20. ust. 1.

[13] Ustawa o muzeach, art. 20. ust. 2.

[14] Stan na dzień 7 lutego 2018 – Państwowy Rejestr Muzeów liczy 127 instytucji (129 pozycji, z czego 2 zostały wykreślone, co było następstwem likwidacji muzeów).

[15] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie sposobu prowadzenia Państwowego Rejestru Muzeów, wzoru wniosku o wpis do Rejestru, warunków i trybu dokonywania wpisów oraz okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia czy muzeum spełnia nadal warunki wpisu do Rejestru (Dz.U. z 2008 r. nr 91. poz. 567.), (dalej Rozporządzenie).

[16] Rozporządzenie, par. 3. ust. 2.

[17] http://www.pka.edu.pl/ [dostęp: 10.05.2018]

[18] *Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom: Accreditation Scheme*, October 2011, https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_standard.pdf [dostęp: 3.07.2018].

[19] Arts Council England jest działającą z ramienia brytyjskiego Ministerstwa Cyfryzacji, Kultury, Mediów i Sportu (Department for Digital, Culture, Media and Sport – DCMS) instytucją wspierającą muzea, biblioteki i szeroko pojętą kulturę i sztukę, https://www.artscouncil.org.uk [dostęp: 3.05.2018].

[20] *Accreditation guidance. An introduction*, June 2014; *Accreditation guidance. Section one: Organisatinal health*, June 2014; *Accreditation guidance. Section two: Collections*, June 2014; *Accreditation guidance. Section three: Users and their experience*, June 2014; do pobrania ze strony Art Council, https://www.artscouncil.org.uk/accreditation-scheme/about-accreditation [dostęp: 30.04.2018].

[21] https://www.artscouncil.org.uk/accreditation-scheme/support-and-advice#section-2 [dostęp: 30.04.218].

[22] SPECTRUM to zyskujący coraz większą popularność na świecie brytyjski standard zarządzania zbiorami obejmujący 21 procedur pozwalających na kompleksowe zarządzanie obiektami znajdującymi się w muzeum (zarówno własnymi, jak i cudzymi) począwszy od ich przyjęcia do muzeum po ewentualne zbycie lub zwrot. Standard zawiera również zestawienie jednostek informacji służących zarówno do opisu samych zbiorów, jak i procesów związanych z zarządzaniem nimi. Niekomercyjne wykorzystanie standardu jest bezpłatne. W wersji polskiej dostępne jest wydanie SPECTRUM 4.0, do pobrania ze strony internetowej NIMOZ, https://nimoz.pl/baza-wiedzy/zarzadzanie-zbiorami/spectrum [dostęp 26.06.2018].

[23] *Museum Standards Programme for Ireland. Standards and guidelines*, An Chomhairle Oidhreachta/The Heritage Council, https://www.heritagecouncil.ie/content/files/museusms_standards_programme_standards_guidelines_1mb.pdf [dostęp: 3.07.2018].

[24] https://www.aam-us.org/programs/accreditation-excellence-programs/ [dostęp: 2.05.2018].

[25] W *Accreditaction guidance. An introduction* znajduje się tabela różnicująca wymagania zależnie od typu i skali muzeum, i tak np. od regionalnych muzeów operujących budżetem poniżej 100 000 GBP wymagana jest dużo mniej rozbudowana oferta edukacyjna, niż od muzeów uniwersyteckich o budżecie przekraczającym 250 000 GBP. Z kolei muzea narodowe, jako finansowane bezpośrednio przez rząd i mające znaczenie ogólnonarodowe, muszą odpowiedzieć na dodatkowe pytania i wykazać się usługami na poziomie standardowo wymaganym od organizacji narodowych, dodatkowo zobowiązane są do eksperckiego wspierania innych muzeów.

[26] Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dn. 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów (Dz.U. nr 17. poz. 101. par. 13.); S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne…*, 1970, s. 116.

[27] Od lat w muzeach trwa dyskusja dotycząca tego, które przepisy są nadrzędne, co ile lat powinna być prowadzona inwentaryzacja zbiorów, w jakiej formie, a także czy w ogóle oba typy inwentaryzacji można traktować jako tę samą kontrolę.

[28] W Wielkiej Brytanii na 2500 muzeów niemal 1800 jest akredytowanych, co stanowi ok. 70 % muzeów. W Polsce muzea rejestrowane stanowią niespełna 17% instytucji wymienionych w ministerialnym wykazie muzeów.

Alicja de Rosset
Absolwentka Ochrony Dóbr Kultury na UMK w Toruniu; (2007–2013) zatrudniona w Muzeum Zamkowym w Malborku, m.in. w Dziale Głównego Inwentaryzatora; obecnie główny specjalista w Dziale Digitalizacji NIMOZ; specjalizuje się w zagadnieniach związanych z ewidencją, metadanymi opisowymi, komputerowymi systemami ewidencyjnymi i zarządzaniem zbiorami, (od 2016) trener Standardu Zarzadzania Zbiorami SPECTRUM 4.0, (od 2014) członek zespołów sterujących w programach Kultura+ i Kultura Cyfrowa; e-mail: aderosset@nimoz.pl

Word count: 4 378; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 28
Received: 05.2018; **Reviewed:** 05.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2305
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: de Rosset A.; WYSOKI POZIOM, CZYLI JAKI? O POTRZEBIE WPROWADZENIA SCHEMATU AKREDYTACYJNEGO DLA MUZEÓW W POLSCE. Muz., 2018(59): 157-162
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 107-112
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 06.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1963

SPOSOBY POSTĘPOWANIA W PRZYPADKU KRADZIEŻY OBIEKTÓW ZE ZBIORÓW MUZEALNYCH

CONDUCT PROCEDURES IN CASE OF THEFT OF ARTEFACTS FROM MUSEUM COLLECTIONS

Adam Grajewski
Wydział Kryminalny, Biuro Kryminalne Komendy Głównej Policji

Abstract: Museum collections very often contain artefacts of a significant material value, which are also of great importance for the national heritage. Exhibits listed in a museum inventory belong to the capacious category of national goods, which means they are protected by law. Given the whole number of crimes against the cultural heritage, museums are certainly a group of institutions least likely to be threatened by it. However, we must not forget, that theft might happen anywhere; even the largest and perfectly safeguarded museum is not free from this type of danger. When a museum exhibit gets stolen, the following procedure shall be applied: closing all the entrances, informing the guards, checking the security devices, securing the crime scene and the whole area of an exhibition, limiting an access to the crime scene, informing the supervisors (directors), informing the police, checking all the rooms and the surrounding area, securing the monitoring system and documentation, having a police report filed, reporting the loss with the description for putting it in an official data base. It seems worthwhile to take measures to increase both knowledge and awareness of museum employees on a regular basis, as well as to analyse the patterns of conduct in reference to legal regulations and existing procedures.

Keywords: museum, collection, exhibit, theft, legal protection, procedures of conduct.

W obecnych czasach popyt na dzieła sztuki, zabytki oraz inne przedmioty kolekcjonerskie, w tym szeroko pojęte okazy geologiczne, gwałtownie wzrasta. Kradzież jakiegokolwiek obiektu będącego muzealium, a więc objętego prawną ochroną, nie powoduje utraty jego wartości, wręcz przeciwnie, wieloletnie jego przechowywanie może spowodować dalszy jej wzrost. Sytuacja ta została dostrzeżona m.in. przez grupy przestępcze, które znają i wykorzystują potrzeby rynku kolekcjonerskiego. W latach 90. XX w. mieliśmy falę włamań do obiektów sakralnych, muzeów i domów prywatnych, w trakcie których przedmiotem przestępstwa były głównie zabytki i dzieła sztuki. Sprawców nie odstraszyła ochrona obiektu, ani zamontowane systemy alarmowe. Większość tych kradzieży była doskonale zaplanowana, natomiast część utraconych przedmiotów, pomimo zaangażowania organów ścigania, nadal nie zostało odzyskanych. Między

innymi w 1993 r. z Muzeum w Górkach Wielkich skradziono 13 obrazów Juliusza i Wojciecha Kossaków. W 1996 r. w Muzeum Wsi Kieleckiej miała miejsce kradzież, w wyniku której muzeum utraciło blisko 90 eksponatów[1]. W 1991 r. ujawniono kradzież z włamaniem do Muzeum Ogrodnictwa przy Instytucie Warzywnictwa w Skierniewicach, w trakcie której zniknęło pięć obrazów[2]. W 2005 r. skradziono portret autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza z Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku w Podkowie Leśnej[3]. Przedstawione powyżej przykłady to tylko mały wycinek problematyki związanej z przestępstwami przeciwko szeroko rozumianemu Dziedzictwu Narodowemu. Z powodu różnych uwarunkowań i specyfiki zagadnienia trudno jest określić właściwą liczbę wszystkich zdarzeń. Obecnie bardzo często do kradzieży przedmiotów kolekcjonerskich dochodzi również podczas różnorodnych wystaw i giełd minerałów, numizmatów czy antyków, a także w trakcie imprez im towarzyszących. Wszystkie utracone przedmioty, po których pozostała dokumentacja opisowa przydatna do późniejszej identyfikacji, powinny zostać zarejestrowane w *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem*, dostępnym od lipca 2005 r. na stronie internetowej www.skradzionezabytki.pl. Działalność tej bazy reguluje art. 23. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (u.o.z.), który nakłada m.in. na dyrektorów muzeów będących instytucjami kultury obowiązek niezwłocznego przekazywania – w celu ujęcia w wykazie – informacji o zabytku skradzionym lub wywiezionym za granicę niezgodnie z prawem[4]. Trzeba zaznaczyć, że w 2015 r. weszła w życie Ustawa o rzeczach znalezionych (u.r.z.) wprowadzająca do Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, w rozdz. 2.a, *Krajowy rejestr utraconych dóbr kultury*. Art. 26. u.r.z. wprowadził również zmiany w art. 223. Kodeksu cywilnego (k.c.), dodając § 4. Po zmianach art. 223. § 4. k.c. stanowi, iż roszczenie właściciela rzeczy wpisanej do *Krajowego rejestru utraconych dóbr kultury* nie ulega przedawnieniu[5]. Nowa ustawa (u.r.z.) doprecyzowała sporną kwestię dotyczącą przedawnienia roszczeń w przypadku zabytków i dzieł sztuki. Zgodnie z nowelizacją Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, jakie po zmianach w 2015 r. wprowadziła Ustawa o rzeczach znalezionych, taka sytuacja może mieć miejsce, gdy rzecz stanowiąca dobro narodowe zostanie utracona. Ustawodawca wprost wskazuje, iż roszczenie takie nie ulega przedawnieniu gdy wskutek przestępstwa kradzieży (art. 278. Kodeksu karnego – k.k.), kradzieży z włamaniem (art. 279. k.k.), rozboju (art. 280. k.k.), kradzieży rozbójniczej (art. 281. k.k.), wymuszenia rozbójniczego (art. 282. k.k.), przywłaszczenia (art. 284. k.k.) kolekcja bądź pojedynczy element zbiorów, stanowiące według definicji prawnej muzealia, o których mowa w art. 21. Ustawy o muzeach (u.o.m.) zostaną utracone przez właściciela[6]. Warunkiem jest – zgodnie z art. 24.a u.o.z. – aby informacje dotyczące utraconego w wyniku przestępstwa obiektu, wraz z dokumentacją fotograficzną i opisem określającym indywidualne, pozwalające na identyfikację cechy, zostały po zdarzeniu wpisane do *Krajowego rejestru utraconych dóbr kultury* na wniosek policji, prokuratora, wojewódzkiego konserwatora zabytków, Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych, właściciela rzeczy, o której mowa w ust. 2., lub osoby kierującej jednostką organizacyjną, w zbiorach albo zasobach, której rzecz się znajdowała[7].

W odniesieniu do zapisów art. 3. u.o.m. ustawodawca wskazuje, iż muzea mogą być tworzone dla jednej lub wielu dziedzin działalności człowieka oraz tworów natury. Dotyczy to ogólnie pojętych dóbr kultury, co w praktyce stanowi katalog otwarty, ponieważ każdy eksponat muzealny bez względu na dziedzinę nauki lub sztuki, którą reprezentuje, podlega ochronie. Rozszerzając to o zapis art. 21. ust. 1. u.o.m. dowiadujemy się, że muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia – bez względu na to, czy stanowią kolekcje czy zbiór rzeczy – wpisane do inwentarza muzeum stanowią szeroko pojęte dobra narodowe, a co za tym idzie posiadają ochronę prawną[8]. Rejestracja utraconych przedmiotów w ww. bazach danych jest bardzo istotna, ułatwia ich odzyskanie nawet po wielu latach od kradzieży, także w przypadku ich nielegalnego wywozu poza granice naszego kraju.

Jednak zanim do tego dojdzie trzeba, niestety, stawić czoła całej sytuacji związanej z włamaniem do obiektu lub ujawnioną kradzieżą z ekspozycji w trakcie otwarcia placówki muzealnej. Należy w tym momencie zauważyć, że oprócz zbiorów ekspozycyjnych narażone na utratę bądź zniszczenia są również przedmioty zdeponowane w magazynie zbiorów, jak również te, które ze względu na wymogi konserwatorskie poddawane są zabiegom konserwacyjnym i znajdują się w pracowniach poza obiektem macierzystym. Głównym przedmiotem przestępstwa w placówkach muzealnych mogą być przede wszystkim obrazy, rzeźby, porcelana, srebra, starodruki, inkunabuły, stare mapy, ryciny, grafiki, broń, eksponaty paleontologiczne i geologiczne, botaniczne oraz inne zabytki ruchome w zależności od tematyki ekspozycji muzealnej i zgromadzonych w danym muzeum zbiorów. W skład kolekcji muzealnych wchodzą nierzadko przedmioty o dużej wartości materialnej, posiadające istotne wartości dla dziedzictwa narodowego. Na tle ogólnej przestępczości skierowanej przeciwko zabytkom muzea stanowią zdecydowanie najmniej zagrożoną grupę instytucji i obiektów. Pomimo tego należy pamiętać, że kradzieże mogą się zdarzyć w każdym, nawet największym i najlepiej strzeżonym muzeum[9].

Rozróżniamy kilka form zdarzeń, w których może dojść do kradzieży eksponatów muzealnych. Pierwszym może być kradzież z włamaniem do obiektu w czasie, gdy jest on nieczynny dla zwiedzających (art. 279. k.k.)[10].

Drugim przypadkiem jest kradzież eksponatu w trakcie godzin otwarcia placówki muzealnej, gdzie do zdarzenia może dojść w każdej chwili, niemalże na oczach obsługi nadzorującej prace obiektu (art. 278. k.k.). Sprawcy w celu osiągnięcia zamiaru kradzieży mogą wykorzystać różnego rodzaju sposoby na odwracanie uwagi, lub swoim zachowaniem uśpić czujność pracowników[11]. Znane są przypadki gdy sprawca wykorzystał zwyczaje pracowników i ich odstępstwa od regulaminowych procedur, związanych z chwilowym opuszczeniem sali ekspozycyjnej – np. pod koniec otwarcia ekspozycji – w celu przebrania się z ubrania służbowego. Często tego typu kradzieże ujawniane są dość szybko i ich sprawca może znajdować się jeszcze na terenie muzeum. Bardzo często przedmiot przestępstwa, po ujawnieniu jego braku, znajduje się na terenie budynku muzeum lub w jego pobliżu. Miały miejsce przypadki, w których po dokonaniu kradzieży sprawca wyrzucił przedmiot przez okno lub ukrył go na terenie placówki muzealnej. Oczywiście jest

to przede wszystkim uzależnione od gabarytów przedmiotu i rodzaju zabezpieczeń technicznych i osobowych siedziby muzeum, oraz układu jej pomieszczeń i ciągów komunikacyjnych. Łatwiej jest ukryć przedmiot niewielki, już bardziej skomplikowane wydaje się wyniesienie muzealium o nieco większych gabarytach, jednak należy pamiętać, że wielkość nie jest tu wyznacznikiem, ponieważ znane są kradzieże obiektów o większych wymiarach np. „stolika do parzenia kawy w typie tureckim" z ekspozycji stałej w Muzeum w Łęczycy lub obrazu Claude'a Moneta *Plaża* w *Pourville* z ekspozycji Muzeum Narodowego w Poznaniu[12]. W przypadku obrazu Moneta kradzież ujawniona została dopiero po dłuższym czasie; oprócz wykorzystania przez złodzieja złych przyzwyczajeń obsługi, zawiódł również sposób sprawdzania zawartości ekspozycji. Tak prozaiczne zadanie, jak liczenie i sprawdzenie stanu eksponatów nie było wykonane rzetelnie. Zgubna okazała się w tym przypadku rutyna. Wystawę sprawdzano jedynie pod względem liczbowym obiektów a nie jej zawartości, nie przyglądano się eksponatom. Stwierdzenie przez pracowników muzeum, że obraz został podmieniony na inny zauważono dopiero po kilku dniach, gdy kopia obrazu wysunęła się z wiszącej ramy[13]. Należy również zauważyć, że większe zagrożenie i sytuacje ułatwiające kradzież występują często w czasie i miejscu, które sprzyjają niekontrolowanemu przepływowi dużej liczby zwiedzających. Szczególnie narażone są wystawy plenerowe, ogrody pałacowe, restauracje i kawiarnie włączone w kompleksy muzealne. Czynnikiem otwierającym większy wachlarz możliwości dla potencjalnego sprawcy może być w takim wypadku zamieszanie podczas uroczystości towarzyszącej wystawie. Najbardziej niebezpieczne są masowe imprezy w pobliżu kompleksu muzealnego, takie jak koncerty lub festyny. Dużą trudność podczas takiego masowego spotkania towarzyszącego wystawie stanowi nadzór nad osobami zwiedzającymi obiekt, zwłaszcza że przygotowanie obiektu i miejsca imprezy najczęściej zleca się firmom zewnętrznym, co potęguje zamieszanie. Przy licznych grupach wycieczkowych, jednocześnie przebywających w muzeum, nawet znaczna liczba osób dozorujących nie daje gwarancji bezpieczeństwa zbiorów. Zachowanie zwiedzających w dużych grupach jest trudne do przewidzenia a otwartość ekspozycji ułatwia kradzież.

Trzecim przypadkiem jest tzw. kradzież pracownicza, która jest trudna do ujawnienia. Można spotkać się również z podmianą eksponatu na falsyfikat lub eksponat zniszczony o gorszym stanie zachowania. Często są to drobiazgi, takie jak drobne elementy kolekcji, elementy broni, pudełka czy przedmioty powszechnego użytku często niemożliwe do odkupienia. Ich utrata jest dla każdej muzealnej kolekcji problemem ponieważ uniemożliwia przekazanie wiedzy o przeszłości dla przyszłych pokoleń i nie pozwala na rzetelne zrekonstruowanie przedstawianego tematu wystawy. Jest to również sytuacja trudna do wykrycia i często informacje o kradzieży zostają ujawnione zbyt późno. Najczęściej do stwierdzenia braku eksponatu dochodzi przypadkowo, podczas wypożyczania zbiorów do innej palcówki muzealnej lub inwentaryzacji zbiorów magazynowych. W takim wypadku należy – po szczegółowym zbadaniu sprawy, zebraniu wszelkich informacji na temat okoliczności utraty – w przypadku uzasadnionego podejrzenia popełnienia przestępstwa, również podjąć decyzję o złożeniu zawiadomienia na policję lub do prokuratury.

W sytuacji gdy mamy do czynienia z kradzieżą z włamaniem do obiektu muzeum należy natychmiast zabezpieczyć miejsce włamania oraz powiadomić jednostkę policji o ujawnionym zdarzeniu. Przepisy polskiego postępowania karnego nakładają obowiązek zawiadomienia o popełnieniu przestępstwa ściganego z urzędu. Art. 304. § 1. k.p.k. stanowi, iż każdy kto dowiedział się o popełnieniu przestępstwa powinien powiadomić o tym organy ścigania[14]. Obowiązek ten ciąży nie tylko na pokrzywdzonym ale również na bezpośrednim świadku oraz każdej osobie dysponującej uprawdopodobnionymi informacjami na temat popełnionego przestępstwa. W przypadku zabytków ruchomych znajdujących się w rękach prywatnych obowiązek taki spoczywa na właścicielu lub posiadaczu zabytku. W przypadku zabytków należących do Skarbu Państwa, wpisanych do inwentarza muzealnego, obowiązek ten spoczywa na posiadaczu zabytku czyli pracowniku odpowiedzialnym za inwentarz muzealny. Obowiązek niezwłocznego powiadomienia policji o popełnionym przestępstwie nakłada również na dyrektora lub organizatora muzeum Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą, z dnia 2 września 2014 roku. § 20. ust. 1. Rozporządzenia stanowi, iż w przypadku stwierdzenia, że zbiory zostały utracone, uszkodzone lub zniszczone w wyniku przestępstwa, dyrektor muzeum zawiadamia niezwłocznie najbliższą jednostkę policji oraz organizatora muzeum. Celem tej regulacji jest podejmowanie jak najszybszych działań mających przeciwdziałać skutkom popełnionego przestępstwa[15]. Pracownik, który ujawnił miejsce włamania powinien dodatkowo powiadomić o tym fakcie ochronę obiektu i dyrekcję. Do przyjazdu funkcjonariuszy policji powinno się bezzwłocznie zabezpieczyć teren przyległy i obiekt w celu niedopuszczenia do niego osób postronnych, które mogłyby – poprzez niekontrolowaną ingerencję na miejscu zdarzenia – zatrzeć ślady lub w to miejsce nanieść ślady niezwiązane z działaniem sprawcy. Od osoby zawiadamiającej o przestępstwie to zawiadomienie ma obowiązek przyjąć funkcjonariusz policji w każdej najbliższej jednostce policji, sporządzając w związku z tym protokół przyjęcia ustnego zawiadomienia o przestępstwie. Sprawę ostatecznie będzie prowadziła jednostka policji, na terenie działania której popełniono przestępstwo. W związku z tym najlepiej złożyć zawiadomienie w jednostce, na terenie której zaistniało przestępstwo. Przyśpieszy to przeprowadzenie niezbędnych dodatkowych czynności. Zawiadomienie o przestępstwie złożone w jednostce policji niebędącej właściwą do prowadzenia sprawy, będzie niezwłocznie przekazane jednostce odpowiedniej ze względu na miejsce zaistnienia zdarzenia i tam będą wykonywane dalsze czynności w sprawie. Jednak najważniejsze są czynności wstępne czyli oględziny miejsca zdarzenia i badanie tego miejsca oraz terenu do niego przyległego. Właściwe zebranie śladów i dowodów przestępstwa może być bardzo istotnym elementem mogącym przyczynić się do odzyskania zabytku[16]. Podstawą prawną do wykonania oględzin jest art. 207. k.p.k. w §1. stwierdzający, że w razie potrzeby dokonuje się oględzin miejsca, osoby lub rzeczy[17]. Z zapisu tego wynika, że jest to czynność fakultatywna, o której decyduje prowadzący czynności. Każda taka czynność procesowa – w myśl art. 143. § 1. pkt 3. k.p.k. – wymaga spisania

protokołu[18]. Protokół ten jest podstawowym dokumentem odzwierciedlającym przebieg oględzin. Z oględzin, w miarę potrzeby, sporządza się odpowiednią dokumentację dodatkową w postaci szkiców i zdjęć oraz można tę czynność utrwalić za pomocą urządzenia rejestrującego obraz lub dźwięk (art. 147. § 1. k.p.k.). Ustawowo w takim przypadku – zgodnie z zapisem art. 308. k.p.k. – czynność konieczna dla zabezpieczenia dowodów i śladów przestępstwa, wykonywana w wypadku niecierpiącym zwłoki, zarezerwowana jest dla policji lub prokuratora[19]. Pomimo to wskazane jest aby wytypowani pracownicy obiektu, znający jego specyfikę, dokonali wstępnej penetracji terenu i pomieszczeń przyległych do obiektu pamiętając, aby bezwzględnie nie dotykać ani nie przemieszczać żadnych przedmiotów. O wszelkich zaobserwowanych zmianach świadczących o działaniu sprawcy należy natychmiast poinformować przybyłych na miejsce policjantów. Szczególnie trzeba się obchodzić z przedmiotami pozostawionymi przez sprawców, które stanowią dowody w sprawie i wielokrotnie są nośnikiem ich śladów. W tym celu należy sprawdzić wszystkie inne pomieszczenia, które na pozór nie mają związku ze zdarzeniem i teren okalający budynek. Mogą tam znajdować się miejsca potencjalnego porzucenia przedmiotów przestępstwa, jak również narzędzi mogących służyć do jego popełnienia. W tym celu powinno się zabezpieczyć wejścia na teren przyległy do czasu jego przebadania, jak również monitoring oraz dokumentację dotyczącą następujących miejsc: wejść oraz wyjść z obiektu, pobierania kluczy, przebiegu służby pracowników muzeum i ochrony obiektu. Wszelkie zebrane na tym etapie dokumenty i informacje mogą być bardzo przydatne w trakcie prowadzonego postępowania przygotowawczego.

W sytuacji gdy pracownik ujawnił kradzież eksponatu z wystawy w czasie otwarcia placówki muzealnej, najważniejsza jest szybka reakcja. Natychmiast powinno się zamknąć wszystkie wejścia. Powiadomić dyrekcję placówki i ochronę. Błyskawiczna decyzja o zamknięciu wszystkich wejść stwarza problem w przypadku, gdy na terenie znajduje się duża liczba zwiedzających, jednak wtedy, gdy mamy do czynienia z kradzieżą dobra kultury lub przedmiotu, który łatwo jest wynieść ze względu na jego gabaryty, wydaje się to jedynym słusznym rozwiązaniem. Natychmiast powinno się zabezpieczyć zapis monitoringu, który należy odtworzyć w celu określenia czasu i okoliczności kradzieży oraz wizerunku osoby lub osób, które mogą mieć związek ze zdarzeniem. Bardzo ważny jest wówczas przepływ informacji pomiędzy pracownikami w celu doprecyzowania szczegółów dotyczących sprawcy i przedmiotu kradzieży. Należy również powiadomić policję w celu podjęcia przez nią adekwatnych czynności, informując o czasie ujawnienia zdarzenia oraz opisać cechy przedmiotu utraconego z ekspozycji i wygląd osób, które mogą mieć związek ze zdarzeniem. W tym czasie należy również dokonać szczegółowego sprawdzenia wszystkich pomieszczeń, w których istnieje możliwość ukrycia przedmiotu oraz terenu przyległego do budynku muzeum. Trzeba ograniczyć osobom postronnym dostęp do miejsca, w którym ujawniono brak przedmiotu. Należy wspomnieć, że pracownik ochrony nie ma prawa dokonywać żadnej kontroli osobistej ani bagażu w przypadku uzasadnionego podejrzenia popełnienia czynu zabronionego, do którego możemy zaliczyć kradzież w muzeum. Chyba, że odbędzie się to dobrowolnie za zgodą zainteresowanej osoby w trybie, który w żaden sposób nie narusza jej praw. Może jedynie ująć daną osobę i niezwłocznie przekazać wezwanym policjantom. Stanowi o tym art. 243. k.p.k., który wskazuje, iż każdy ma prawo ująć osobę na gorącym uczynku przestępstwa lub w pościgu podjętym bezpośrednio po popełnieniu przestępstwa, jeżeli zachodzi obawa ukrycia się tej osoby lub nie można ustalić jej tożsamości. Ujęcia może dokonać każda osoba fizyczna, pokrzywdzony lub świadek przestępstwa. Warunkiem koniecznym jest, aby takie ujęcie miało miejsce na gorącym uczynku lub bezpośrednio po dokonaniu przestępstwa[20]. Taką samą możliwość ustawodawca przewidział w przypadku popełnienia wykroczenia. Stanowi o tym zapis art. 45. Kodeksu postępowania w sprawach o wykroczenia, gdzie w art. 45. § 2. k.p.o.w. czytamy, iż art. 243. k.p.k. stosuje się odpowiednio. Ujęcie osoby jest ingerencją w konstytucyjne prawo do wolności[21]. Art. 41. Konstytucji RP stanowi, iż każdemu zapewnia się nietykalność osobistą i wolność osobistą[22]. Pozbawienie lub ograniczenie wolności może nastąpić tylko na zasadach i w trybie określonych w ustawie. Policja – podejmując dalsze działania – z przekazaną osobą wykona stosowne czynności jeżeli uzna, że są ku temu uzasadnione podstawy[23]. Ponadto, pomimo wezwania na miejsce policji należy pamiętać o tym, że aby postępowaniu nadać prawidłowy bieg, trzeba dopełniając formalności złożyć zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa lub wykroczenia. Dyrektor muzeum ma również obowiązek, po stwierdzeniu zniszczenia bądź utraty zbiorów, przesłania do zwierzchniej instytucji kultury informacji na ten temat[24].

***

Podsumowując powyższe rozważania powinno się podkreślić, iż sposób postępowania w przypadku kradzieży przedmiotu ze zbiorów muzealnych można sprowadzić do kilku punktów, a mianowicie należy:

- zamknąć wejścia do obiektu,
- powiadomić ochronę, sprawdzić zabezpieczenia,
- zabezpieczyć miejsce zdarzenia i teren ekspozycji,
- ograniczyć do niezbędnego wstęp na miejsce zdarzenia,
- powiadomić przełożonych (dyrekcję),
- powiadomić policję,
- sprawdzić wszystkie pomieszczenia i teren przyległy,
- zabezpieczyć monitoring i dokumentację,
- złożyć pisemne zawiadomienie na policję,
- zgłosić informacje na temat utraty wraz z opisem do ustawowych baz danych.

Opisana kolejność podejmowanych działań oraz sposób, w jaki należałoby reagować na zdarzenie, nie dają gwarancji, że utracony przedmiot zostanie natychmiast odzyskany. Jednak takie postępowanie znacznie ułatwi i usprawni współdziałanie pracowników muzeum i organów ścigania. Warto również wspomnieć, że na bezpieczeństwo przedmiotów z kolekcji muzealnej ma wpływ całokształt czynników, które stanowią utrudnienie dla osób planujących dokonanie kradzieży. Są to przede wszystkim: właściwy dobór pomieszczeń ekspozycyjnych, odpowiedni dobór i rozmieszczenie urządzeń zabezpieczających, właściwe zorganizowanie wykwalifikowanej, profesjonalnej ochrony fizycznej, zarówno dla wystaw stałych i czasowych, opracowanie dokumentacji organizacyjno-ochronnej dostosowanej do aktualnych

potrzeb muzeów, na które składają się wewnętrzne regulaminy, instrukcje postępowania i plany ochrony, uczestniczenie w szkoleniach i bieżące uzupełnianie wiedzy z zakresu zagrożeń i ochrony zbiorów przed przestępczością oraz świadomość poczucia odpowiedzialności za rolę, jaką pełnią placówki muzealne w zapewnieniu ochrony i popularyzacji wiedzy o naszym Dziedzictwie Kulturowym. W związku z tym zasadnym wydaje się regularne przeprowadzanie szkoleń dla pracowników oraz ich udział w warsztatach poświęconych sytuacjom nadzwyczajnym. Wydaje się bardzo wskazane cykliczne podnoszenie wiedzy i świadomości pracowników dotyczącej przedmiotowej tematyki, połączone z analizą sposobów zachowania w odniesieniu do obowiązujących przepisów prawa i wypracowanych procedur. Pozyskana w ten sposób wiedza niewątpliwie może okazać się niezbędna w chwili zmierzenia się z koniecznością podejmowania właściwych decyzji, głównie podczas reagowania w przypadku kradzieży obiektu ze zbiorów muzealnych.

Streszczenie: W zbiorach muzealnych nierzadko znajdują się obiekty o dużej wartości materialnej, posiadające także istotne znaczenie dla dziedzictwa narodowego. Muzealia wpisane do inwentarza muzeum stanowią szeroko pojęte dobra narodowe, a co za tym idzie posiadają ochronę prawną. Na tle ogólnej przestępczości skierowanej przeciwko dobrom kultury muzea stanowią zdecydowanie najmniej zagrożoną grupę instytucji i obiektów. Pomimo tego należy pamiętać, że kradzieże mogą się zdarzyć w każdym, nawet największym i najlepiej strzeżonym muzeum. W przypadku kradzieży obiektu z muzeum należy stosować następujące procedury: zamknąć wejścia do obiektu, powiadomić ochronę, sprawdzić zabezpieczenia, zabezpieczyć miejsce zdarzenia i teren ekspozycji, ograniczyć do niezbędnego wstęp na miejsce zdarzenia, powiadomić przełożonych (dyrekcję), powiadomić policję, sprawdzić wszystkie pomieszczenia i teren przyległy, zabezpieczyć monitoring i dokumentację, złożyć pisemne zawiadomienie na policję, zgłosić informacje na temat utraty wraz z opisem do ustawowych baz danych. Wydaje się zasadne cykliczne podnoszenie wiedzy i świadomości pracowników muzeów dotyczącej przedmiotowej tematyki, połączone z analizą sposobów zachowania w odniesieniu do obowiązujących przepisów prawa i wypracowanych procedur.

Słowa kluczowe: muzeum, kolekcja, eksponat, kradzież, ochrona prawna, procedury postępowania.

Przypisy

[1] S. Kocewiak, P. Ogrodzki, J. Rulewicz, *Vademecum zabezpieczenia muzeów,* Warszawa 2002, s. 16-17; Kilka ze skradzionych obrazów odzyskano w woj. łódzkim, zob. sprawa 4Ds. 997/09 prowadzona przez Prokuraturę Rejonową w Zgierzu; A. Grajewski, *Zespół do Zwalczania Przestępczości Przeciwko Dziedzictwu Narodowemu Komendy Wojewódzkiej Policji w Łodzi,* w: „Cenne, bezcenne, utracone" 2011, nr 3 (68). s. 28-29; A. Grajewski, *Problematyka zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom – wybrane zagadnienia na podstawie spraw realizowanych przez Wydział Kryminalny Komendy Wojewódzkiej Policji w Łodzi*, w: *Wsparcie działań na rzecz integracji europejskiej – zwalczanie najpoważniejszych form przestępczości kryminalnej oraz wykorzystywanie lokalnych jednostek specjalnych policji w działaniach antyterrorystycznych. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2010, s. 19-45; T. Szkaradnik, O. Jakubowski, *Spór o własność wachlarzy Kossaków skradzionych z Muzeum w Górkach Wielkich*, w: „Cenne, bezcenne, utracone" 2011, nr 4 (69), s. 27-30.

[2] Jeden z obrazów został odzyskany w Pruszczu Gdańskim, materiały sprawy Ds. 1148/13 prowadzonej przez Prokuraturę Rejonową w Skierniewicach.

[3] Obraz odzyskany w Łodzi, sprawa Ap VDs. 35/11 prowadzona przez Wydział do Spraw Przestępczości Zorganizowanej i Korupcji Prokuratury Apelacyjnej w Łodzi; A. Żakiewicz, *Zęby pani Anny, czyli odnaleziony portret Iwaszkiewiczów*, w: „Cenne, bezcenne, utracone" 2011, nr 4 (69), s. 31-32.

[4] Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2003 r. nr 162. poz. 1568.); Ustawa z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (Dz.U. z 2015 r. poz. 397.).

[5] Ustawa z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (Dz.U. z 2015 r. poz. 397.); Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny (Dz.U. z 1964 r. nr 16. poz. 93.).

[6] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r. poz. 987.); por. Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks karny (Dz.U. nr 88 poz. 553.); Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. nr 162. poz. 1568.)

[7] Art. 24.a Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. nr 162. poz. 1568.); Ustawa z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (Dz.U. z 2015 r. poz. 397.).

[8] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2012 r. poz. 987.).

[9] P. Ogrodzki, *Kradzieże zbiorów z polskich muzeów*, w: *Kradzieże w muzeach – przyczyny, skutki, wnioski*, Warszawa 2006, s. 17-24.

[10] Art. 279. § 1. *Kto kradnie z włamaniem, podlega karze pozbawienia wolności od roku do lat 10*, Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks karny (Dz.U. z 1997 r. nr 88. poz. 553.).

[11] Art. 278. § 1. *Kto zabiera w celu przywłaszczenia cudzą rzecz ruchomą, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5*, Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks karny (Dz.U. z 1997 r. nr 88. poz. 553.).

[12] P.M. Michałowski, Plaża w Pourville *Claude'a Moneta znów w Poznaniu*, w: „Cenne, bezcenne, utracone" 2011, nr 1, s. 9-11; P. Ogrodzki, *Kradzieże zbiorów z polskich …*, s. 17-24; P. Ogrodzki, *Kradzież obrazu Clauda Moneta* Plaża w Pourville *z Muzeum Narodowego w Poznaniu*, w: *Kradzieże w muzeach – przyczyny …*, s. 58-64.

[13] P. Ogrodzki, *ibidem*.

[14] Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks postępowania karnego (Dz.U. z dnia 4 sierpnia 1997 r.).

[15] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą (Dz.U. z 2014 r. poz. 1240.); K. Osiewicz, *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa*

Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą (wybrane przepisy z komentarzem), w: „ABC Dokumentacja organizacyjno-ochronna w muzeach i wybrane przepisy prawa" 2015, nr 5, s. 34-58.

[16] O. Jakubowski, *Działania instytucji po wykryciu utraty, uszkodzenia rzeczy ze zbiorów muzealnych*, w: „ABC Dokumentacja organizacyjno-ochronna w muzeach i wybrane przepisy prawa" 2015, nr 5, s. 110-113.

[17] Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks postępowania karnego (Dz.U. z dnia 4 sierpnia 1997 r.).

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r., *ibidem*; T. Grzegorczyk, J. Tylman, *Polskie postępowanie karne*, wyd. 7, Warszawa 2009.

[21] Ustawa z dnia 24 sierpnia 2001 r. Kodeks postępowania w sprawach o wykroczenia (Dz.U. z dnia 24 sierpnia 2001 r.).

[22] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz.U. 1997 nr 78. poz. 483.)

[23] S. Bogal, *Zatrzymanie osób,* w: „Problemy Kryminalistyki" 1971, nr 91–92, s. 393; R.A. Stefański, *Zatrzymanie według nowego kodeksu postępowania*, w: „Prokuratura i Prawo" 1997, nr 10, s. 33; A. Walc, *Taktyczne aspekty zatrzymania osób*, Szczytno 2001, s. 7; L. Ptach, *Użycie broni palnej*, Słupsk 2003, s. 30.

[24] Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą (Dz.U. 2014 poz. 124.). WDŚ Biura Służby Kryminalnej KGP, *Jak złożyć zawiadomienie o przestępstwie. Poradnik*. Warszawa 2014, s. 5-21.

dr Adam Grajewski
Doktor nauk prawnych (UW), archeolog (UŁ); wykładowca na studiach podyplomowych UŁ, funkcjonariusz Wydziału Kryminalnego Biura Kryminalnego Komendy Głównej Policji; zajmuje się problematyką przestępczości skierowanej przeciwko dziedzictwu narodowemu, zwłaszcza zabytkom, w tym archeologicznym oraz zastosowaniem metod archeologii w kryminalistyce i procedurach poszukiwań zwłok, badań i oględzin miejsc po wybuchu lub katastrofie oraz przeprowadzaniu ekshumacji; autor wielu publikacji o problematyce prawno-kryminalistycznej ochrony dziedzictwa kultury; wyróżniony złotą odznaką „Za opiekę nad zabytkami" MKiDN oraz dwukrotnie uhonorowany nagrodą Komendanta Głównego Policji.

Word count: 4 300; **Tables:** -; **Figures:** -; **References:** 24
Received: 05.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 07.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1963
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Grajewski A.; SPOSOBY POSTĘPOWANIA W PRZYPADKU KRADZIEŻY OBIEKTÓW ZE ZBIORÓW MUZEALNYCH. Muz., 2018(59): 107-112
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

© Zdenek Kintr / Photogenica

RECENZJE
reviews

Muz., 2018(59): 113-122
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1964

CO POZOSTAŁO PO ROKU AWANGARDY?

WHAT REMAINS AFTER THE JUBILEE YEAR OF POLISH AVANT-GARDE?

Piotr Kosiewski
„Tygodnik Powszechny"

Abstract: The year 2017 – a centenary of the "1st Exhibition of Polish Expressionists" – was proclaimed as the Jubilee Year of Polish Avant-garde. To mark the occasion over 200 events were organised by nearly 100 institutions. What is the outcome of it all? Has it changed the way the avant-garde movement and its role in Polish culture and tradition were perceived?

Among accomplishments the jubilee year brought about is undoubtedly a number of exhibitions, their catalogues as well as other publications devoted to the avant-garde. Unfortunately, not all the initiatives turned out to be successful. Some of them though will be well remembered, *inter alia*: the cycle of exhibitions prepared by the Art Museum in Łódź which were accompanied by comprehensive and well edited catalogues; exhibitions: "Urban Revolt" at the National Museum in Warsaw, and "Avant-gardes of Szczecin" at the National Museum in Szczecin. One of the achievements is bigger amount of visual and textual resources available in Poland to explore the subject of the avant-garde. The jubilee publications also contained numerous documental materials that were not well known before. Significant theoretical texts have been published as well: the extended edition of Władysław Strzemiński's *Theory of Vision*, and the *Athens Charter* by Le Corbusier, the importance of which can not be emphasised enough. The publication of relevant source materials must also be brought to attention; they came out as a series of catalogues by the Art Museum in Łódź, *inter alia* an ample selection of articles written by Debora Vogel in the book that accompanied the exhibition "Montages. Debora Vogel and the New Legend of the City". During the jubilee year a question whether the avant-garde tradition resonates today was raised on many occasions. Two exhibitions presented various attitudes towards the heritage of the avant-garde: mentioned above "Montages" exhibition in Łódź, and one in the International Cultural Centre in Kraków "Lviv, 24 June 1937. City, Architecture, Modernism".

Keywords: Jubilee Year of Polish Avant-garde, avant-garde and tradition, modernisation, centenary jubilee, jubilee exhibitions and publications, Art Museum in Łódź, national museums in: Kraków, Szczecin, Warsaw.

4 listopada 1917 r. w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie otwarto „I Wystawę Ekspresjonistów Polskich" (od 1919 r. zaczęli używać określenia Formiści). Datę tę uznano za początek awangardy w Polsce. W stulecie tego wydarzenia – z inicjatywy Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie – rok 2017 ogłoszono Rokiem Awangardy. W jego ramach odbyło się ponad 200 wydarzeń zorganizowanych przez blisko 100 instytucji.

Rok Awangardy był czasem bardzo cennego współdziałania wielu instytucji publicznych: muzeów i galerii, ale także teatrów czy domów kultury. W jego obchody włączyły się także instytucje prywatne[1]. Skala i zasięg wydarzeń musi imponować. Powstała nawet specjalna strona www.rokawangardy.pl dokumentująca jego przebieg oraz profil na Facebooku. Co jednak – poza doraźnymi wydarzeniami – pozostało po tych obchodach?

Potrzebny jubileusz?

O bilans Roku Awangardy Jarosława Suchana, jednego z inicjatorów tych obchodów, zapytała Izabella Adamczewska. *Dzięki niemu awangarda zaistniała w środowiskach, które do tej pory nieszczególnie się nią interesowały* – odpowiedział dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. *Po drugie – i to jest najważniejsze – udało się ją związać z ideą dziedzictwa, pokazując, że jest ono czymś dużo bardziej złożonym, niż chcieliby niektórzy*[2].

W ramach tego jubileuszowego roku odbyło się kilkadziesiąt wystaw, koncertów, sesji naukowych[3] i wykładów, a same wydarzenia wykraczały poza ramy roku kalendarzowego 2017. Tylko, czy zmieniły one postrzeganie awangardy, jej roli w kulturze i miejsca w polskiej tradycji? Czy sprawiły, że awangardowe dziedzictwo zaczęło być bardziej dostrzegane? Oczywiście, trudno odpowiedzialnie opowiedzieć o polskiej kulturze bez uwzględnienia jej roli. Awangarda w znaczący sposób przesądziła o dalszym rozwoju sztuk wizualnych, architektury, literatury, muzyki, filmu i teatru. Wyznaczyła, w dużej mierze obowiązujące do dziś, hierarchie artystyczne i kanon dzieł.

Ale trzeba też spróbować odpowiedzieć na inne pytanie: czy w ogóle konieczne były rocznicowe obchody? *Gdyby rocznica przypadła dwa lata temu czy za dwa lata, z wystaw i tak planowanych przez polskie instytucje dałoby się sklecić podobny program* [Roku Awangardy – PK] – zauważył Karol Sienkiewicz, krytyk sztuki. *Po prostu awangarda czy modernizm pozostają ważnym punktem odniesienia zarówno dla artystów, jak i dla muzealników*[4].

Jarosław Suchan przekonywał, że pytanie o awangardę dzisiaj jest ważne. Istotnym czynnikiem, który należy brać pod uwagę jest zmiana oficjalnej polityki kulturalnej. W jej centrum – mówił w wywiadzie z Adamem Mazurem, opublikowanym w magazynie „Szum" – znajduje się dzisiaj dziedzictwo narodowe. *Z tego względu kwestią istotną staje się to, jak sobie to dziedzictwo narodowe wyobrażamy. A wiadomo, że jest ono powszechnie kojarzone raczej z kulturą dawną, z pewnym, dość tradycyjnym, kanonem utrwalanym przez szkolną edukację. W takim wyobrażeniu dziedzictwa narodowego coś takiego jak awangarda raczej się nie mieści, mimo że przecież ma już ponad stuletnią historię*. Dlatego konieczne jest – dodawał – *zadbanie o to, aby awangarda znalazła się w narodowym kanonie*[5].

Pytanie o bilans

Powtórzmy zatem pytanie: co pozostało po Roku Awangardy? Trudno rzetelnie i wiarygodnie podjąć się jego całościowej oceny. Na pewno dorobkiem rocznicowego roku są publikacje[6]. To oczywiście zawężające spojrzenie. W zakładce „publikacje" na wspomnianej już stronie www.rokawangardy.pl wymieniono ich niecałe dwie dziesiątki. Jest ich jednak więcej i zapewne w 2018 r. ukażą się kolejne pozycje.

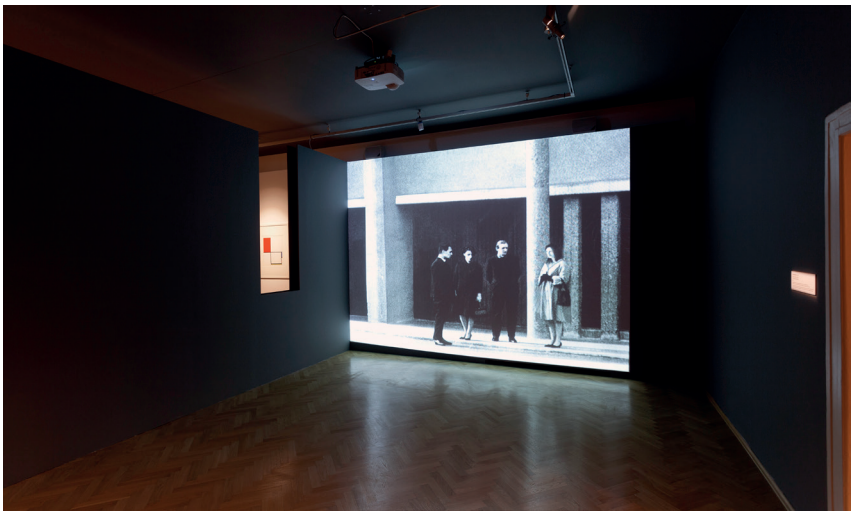
Większość książek opublikowanych w związku z Rokiem Awangardy to katalogi wystaw. Czy na ich podstawie można dokonać bilansu – bardzo wstępnego – rocznicowych obchodów? I w jaki sposób uporządkować ten dość zróżnicowany materiał? Pewną podpowiedzią może być prezentacja planów rocznicowych obchodów. Mówiono w niej o trzech „krokach"[7]. Pierwszy z nich to „Rewizja awangardowych historii". W tym nurcie znalazły się m.in. otwierająca obchody wystawa „Formiści" zorganizowana w Pałacu Prezydenckim w Warszawie, „Potęga awangardy" w Muzeum Narodowym w Krakowie, cała seria ekspozycji w Muzeum Sztuki w Łodzi. Drugi krok to „Awangardowe kontynuacje" poświęcone tradycji awangardowej w twórczości polskich artystów w okresie powojennym: m.in. retrospektywa Jonasza Sterna w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, wystawa poświęcona Oskarowi Hansenowi w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Wacławowi Szpakowskiemu, inicjatorowi „Złotego grona" w Galerii BWA w Zielonej Górze. Trzeci krok – „Awangarda dzisiaj" – dotyczył znaczenia awangardowego dziedzictwa dla tworzących dziś artystów.

Zderzenie tych założeń ze zrealizowanymi wystawami i publikacjami pokazuje, jak trudno w muzealnej praktyce wyjść poza obowiązujące od dawna poglądy oraz ekspozycyjne nawyki. Przy czym najważniejszy i jednocześnie najbardziej dyskusyjny okazał się krok pierwszy – „Rewizja awangardowych historii". W badaniach historyków sztuki oraz w wystawiennictwie ostatnich dziesiątków lat – nie tylko w Europie – bardzo wiele zrobiono, by naruszyć obowiązujący przez wiele dekad awangardowy kanon, wskazując na zjawiska, ośrodki czy artystów (zwłaszcza kobiety) długo pomijane lub umieszczane jedynie na marginesie głównych twórczych poszukiwań. Jednak przeniesienie tych ustaleń na „medium" jakim jest wystawa muzealna, okazuje się bardzo trudne.

Wielkie podsumowania

Wystawa „Potęga awangardy" (10.03.–28.05.2017) w Muzeum Narodowym w Krakowie miała być jednym z najważniejszych wydarzeń Roku Awangardy. Zorganizowana we współpracy z cenioną brukselską instytucją wystawienniczą Bozar była też jednym z wydarzeń otwierających rocznicowe obchody. Magdalena Czubińska i Andrzej Szczerski uzupełnili ekspozycję, prezentowaną wcześniej w stolicy Belgii, o prace polskich artystów z różnych dekad. Ich zamierzeniem było – jak podkreśla współkuratorka – *pokazanie rozmaitych granic awangardy. Może to być eskalacja ortodoksji, a więc twórczość jawnie utopijna, parareligijna, z wiarą w receptę na lepsze jutro, nowy świat, powszechny ład. Mogą to być granice leżące na styku ze sztuką mieszczańską, a nawet czystym komercjalizmem*[8]. Mimo ambitnych założeń krakowska wystawa była dość mocno krytykowana. Zwracano uwagę przede wszystkim na nieudane rozwiązania scenograficzne[9]. Jednak to nie pomysły scenograficznej oprawy były największym problemem krakowskiej ekspozycji.

Ulrich Bischoff, kurator wersji wystawy prezentowanej w Bozar, szukał związków łączących sztukę współczesną z awangardą. W tym celu poprosił współczesnych artystów, m.in. Gerharda Richtera, Seana Scully'ego i Luca Tuymansa, by wybrali pracę jednego z artystów awangardowych i poprzez własne dzieło weszli z nim w dialog. Niewiele z tych „rozmów" pozostało w Krakowie. Tymczasem, zestawienie obok siebie 3 płócien Marlene Dumas *Blondynka, brunetka i czarnoskóra* z 1992 r. z portretem Käte Perls namalowanym przez Edvarda Muncha w 1913 r., pozwalało dostrzec dość nieoczywiste związki i inaczej spojrzeć na historyczne już dzieła.



1. i 2. „Potęga awangardy", widok wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie

1. and 2. „The Power of the Avant-garde", view at the exhibition, the National Museum in Kraków

Magdalena Czubińska i Andrzej Szczerski zaproponowali własną narrację, w której twórczość polskich artystów została wpisana w dzieje europejskiej awangardy. Niestety, nie zawsze można było – poza pewnymi formalnymi lub tematycznymi podobieństwami – dostrzec powody umieszczenia obok siebie tych, a nie innych prac. Pomocą w odczytaniu kuratorskich intencji niestety nie służył towarzyszący wystawie polsko-angielski katalog. Trudno bowiem na jego podstawie zrekonstruować – poza bardzo podstawowymi założeniami – koncepcję krakowskich kuratorów. Nie tylko nie ma w nim wyjaśnienia, co stało za zastosowanymi przez nich podziałami (np. *Utopia. Miasto przyszłości* czy *Duchowość. Słowo. Komunikacja*). Nie wiadomo też, które prace „ilustrowały" postawione tezy, ani jakie były pomiędzy nimi relacje – umieszczono je bowiem w katalogu według alfabetycznego, autorskiego klucza. Jedyne, co zrobiono, to oddzielnie zreprodukowano dzieła, które zostały pokazane tylko w Krakowie. W ostatecznym odbiorze „Potęga awangardy" okazała się pokazem wielkich nazwisk – tak zresztą była medialnie promowana. Wystawa, przygotowana przez instytucję o szczególnym dla polskiego muzealnictwa znaczeniu, zamiast rewizji dziejów awangardy utwierdzała dość powszechne o niej wyobrażenia.

Podobnie było w przypadku kilku innych ekspozycji, jak „A-geometria. Hans Arp i Polska" w Muzeum Narodowym w Poznaniu (23.04.–9.07.2017) czy „Od Malewicza do Strzemińskiego" w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu. Kuratorki pierwszej

z nich, Maike Steinkamp i Marta Smolińska, skonfrontowały ponad 60 dzieł Hansa Arpa – rzeźb, rysunków, kolaży, grafik oraz obrazów – z pracami jemu współczesnych oraz kolejnych pokoleń polskich artystów. Niestety, sama ekspozycja niewiele dodała do wiedzy o związkach Arpa z Polakami: Janem Brzękowskim, Katarzyną Kobro, Władysławem Strzemińskim czy Henrykiem Stażewskim. Znacznie ciekawsze było przypomnienie terminu „a-geometria", ukutego przez Brzękowskiego do opisu twórczości Arpa. Jednak wątpliwe jest powiązanie tej formuły z pracami wielu polskich artystów – ograniczona jest bowiem do czysto formalnych, często dość powierzchownych podobieństw.

Radomską wystawę przygotował zasłużony badacz awangardy Janusz Zagrodzki. Niestety ekspozycja, jak i wydany z jej okazji katalog z dwoma obszernymi tekstami kuratora, powielały w znaczniej mierze obraz polskiej awangardy, który kreowało przez lata łódzkie Muzeum Sztuki, ograniczający jej przedwojenny wymiar przede wszystkim do kręgu Kobro i Strzemińskiego. Inne ośrodki zostały jedynie bardzo skromnie zasygnalizowane. Tymczasem w ostatnich latach bardzo posunęły się badania nad polskim dwudziestoleciem międzywojennym, powstały też nowe, znacząco inne interpretacje twórczości Kobro i Strzemińskiego. Obie wystawy miały też ambicje pokazania „Awangardy dzisiaj", czyli znaczenia awangardowego dziedzictwa dla tworzących współcześnie artystów. To były najsłabsze części tych ekspozycji, bo utożsamiły owe dziedzictwo z banalnym, formalnym naśladownictwem, czego dobrym przykładem były pokazane w Poznaniu prace Martyny Pająk, Beaty Szczepaniak czy Urszuli Kluz-Knopek.

Spojrzenie z Łodzi

Poważną próbą rewizji był natomiast cykl starannie przemyślanych wystaw przygotowanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi, którym towarzyszyły bardzo skrupulatne, obszerne katalogi[10]. Na pewno te ekspozycje były też najważniejszymi wydarzeniami Roku Awangardy. Daniel Muzyczuk, szef Działu Sztuki Nowoczesnej łódzkiej placówki powiedział: *Poszczególne jego części: „Superorganizm", „Muzeum rytmu", „Poruszone ciała", „Enrico Prampolini i teatr mechanicznych konstrukcji", „Montaże" i „Organizatorzy życia", to efekt pracy zespołu kuratorskiego nad zagadnieniami, które pojedynczo mogą wydawać się marginalne dla obszaru uznawanego za główny nurt polskiej awangardy. Jednak dziedziny eksploracji wynikają z próby spojrzenia na problemy twórców awangardowych z punktu widzenia najbardziej żywotnych nurtów nauki i humanistyki obecnej doby. Od nauk przyrodniczych i ekologii, przez rytmologię i zarządzanie pracą, choreografię i taniec, teatr i scenografię, krytykę artystyczną i filozofię aż po design, każda z wystaw obserwowała polską awangardę ze współczesnego punktu widzenia*. (…) *Zamiast szukania refrenów do ciągłego rytualnego powtarzania, zestaw wystaw zaczynając na obrzeżach polskiej awangardy, dążył do wykreślenia nowej mapy i oznaczenia nieznanych konstelacji*[11].

Wystawy w łódzkim Muzeum Sztuki wprowadzały kilka istotnych korekt do awangardowego kanonu, lecz przede wszystkim proponowały spojrzenie na to dziedzictwo ze współczesnej perspektywy i stawiały pytania o jego aktualność. Jednocześnie Muzeum Sztuki starało się wpisać polskie awangardowe doświadczenie w szerszą, przede wszystkim europejską perspektywę, nie szukając tylko ideowych czy formalnych podobieństw, lecz przypominając o rozmaitych związkach i kontaktach naszych twórców z ważnymi środowiskami z innych krajów. Wreszcie, twórcy tych ekspozycji wyszli szeroko poza obszar sztuk wizualnych, pokazując ich związki nie tylko z literaturą, teatrem, muzyką czy filmem, ale też polityką, historią idei, naukami społecznymi i ścisłymi.

Wszystkie te perspektywy starano się włączyć w wystawienniczą narrację. Jak zauważyła Joanna Kobyłt, pisząc o wystawie „Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody" *nie tylko obecność nazwisk wprost z podręczników historii sztuki gwarantuje powodzenie wystawie. Amatorzy niebanalnych strategii kuratorskich także znajdą coś dla siebie. Bo pomimo bezpiecznego muzealnego wnętrza nie zabrakło mocnych momentów i interesujących rozwiązań. Podzielona na sześć części:* Krajobraz postnaturalny, Biofilia, Wcielone widzenie, Czwarty wymiar, Mikrokosmos i makrokosmos *oraz* Ewolucja w*ystawa przedstawia za każdym razem inny fragment narracji, który nie jest linearnym, chronologicznym ciągiem. Wyodrębnione rozdziały przenikają się, nie stanowią wyizolowanych całości, wręcz przeciwnie – zmuszają do poszukania związków pomiędzy dziełami i ich relacji do całościowego kontekstu. Dzięki temu zabiegowi zdemaskowany zostaje modernistyczny mit awangardy, zbudowany na dychotomicznych podziałach między tym, co racjonalne i intuicyjne (na przykład nauka versus teozofia, jak w przypadku Mondriana). Bardzo udanym posunięciem jest wprowadzenie w przestrzeń eksponatów innych artefaktów nieposiadających statusu dzieła sztuki – czarno-białe filmy dokumentalne i fragmenty fabularnych superprodukcji, przedruki książek, rycin, podręczników, teksty filozoficzne i inne fascynujące obiekty*[12]. Trzeba dodać, że chociaż poszczególne wystawy przygotowywali różni kuratorzy, to uwagi autorki można odnieść też do innych ekspozycji z tego cyklu.

W obszernych publikacjach towarzyszących cyklowi wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi, obok tradycyjnego spisu eksponowanych prac umieszczono teksty nie tylko kuratorów, ale również innych autorów, także zagranicznych, dopełniające wystawę o dodatkowe konteksty. W ten sposób stały się one oddzielnymi, mogącymi niezależnie funkcjonować publikacjami. Interesującym rozwiązaniem było też umieszczenie w niektórych tomach materiałów dokumentujących samą koncepcję zaprezentowanych prac. W tomie *Muzeum rytmu* znalazł się plan wystawy z uwzględnieniem jej architektury, w *Poruszonych ciałach* zaś *Esej wizualny*, czyli seria zdjęć ekspozycji. Ten zabieg pozwala na poznanie – przynajmniej w przybliżeniu – jak wyglądały obie prezentacje.

Wśród wystaw dotyczących historycznej awangardy i towarzyszących im publikacji należy wymienić przynajmniej dwie inne: „Miejska rewolta" w Muzeum Narodowym w Warszawie (27.10.2017–21.01.2018, kuratorki – Ewa Skolimowska, Anna Turowicz) oraz „Szczecińskie awangardy" w Muzeum Narodowym w Szczecinie (24.11.2017–14.01.2018, kurator – Szymon Piotr Kubiak). Autorkom pierwszej z tych ekspozycji, dość skromnej, bo ograniczającej się do dzieł na papierze – rysunków, grafik, fotogramów i fotomontaży ze zbiorów stołecznego muzeum – udało się zarysować w interesujący, wykraczający poza obiegowe opinie sposób, obraz polskiej awangardy pierwszych dekad XX wieku. Zaprezentowały ten nurt przez najważniejsze ośrodki

3. „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta", widok wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi

3. "Montages. Debora Vogel and the New Legend of the City", view at the exhibition, the Art Museum in Łódź

4. *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, katalog, zdjęcie okładki

4. *Superorganism. The Avant-garde and the Experience of Nature*, catalogue, photo on the cover

5. *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, katalog, zdjęcie wnętrza

5. *Moved Bodies. Choreographies of Modernity*, catalogue, photo of the inside

tego czasu: Kraków, Lwów, Łódź, Poznań i Warszawę, wskazując zarówno na odrębności poszczególnych środowisk, jak i związki, relacje oraz migracje artystów i idei między poszczególnymi miastami. Wystawa dawała też okazję obejrzenia prac ze względów konserwatorskich bardzo rzadko eksponowanych (niektóre z nich nigdy wcześniej nie były wystawiane). Ekspozycja szczecińska była natomiast ciekawą próbą konfrontacji obecnie powstającej twórczości – artystów związanych z tamtejszym Wydziałem Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki – z przedwojenną

6. i 7. „Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm", widok wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków

6. and 7. "Lviv, 24 June 1937. City, Architecture, Modernism", view at the exhibition, the International Cultural Centre in Kraków

i powojenną tradycją awangardową miasta, z dziełami m.in. Ludwiga Giesa, Ludwiga Miesa van der Rohe, Kazimierza Podsadeckiego i Kurta Schwerdtfegera. Była to ciekawa próba zmierzenia się z tradycją miejsca, w tym z długo przemilczaną jej częścią.

Ekspozycji towarzyszył interesujący, polsko-niemiecki tom tekstów poświęconych awangardzie w Szczecinie, przede wszystkim w pierwszych dekadach XX w., przypominający m.in. twórczość mało znanych w Polsce artystów, Adolfa Hölzla czy Berharda Heiligera. W publikacji znalazł się też tekst Dariusza Kacprzaka poświęcony akcji „Entartete Kunst" w szczecińskim Muzeum Miejskim, w którym autor prześledził losy dzieł skonfiskowanych przez nazistowskie władze. To pierwsze w Polsce tego typu opracowanie.

Awangardowe kontynuacje

Wystawa „Szczecińskie awangardy" należała do tych wydarzeń Roku Awangardy, które stawiały pytania o miejsce awangardy w 2. poł. XX w. i obecnym stuleciu. Przykłady niektórych przywoływanych już wystaw pokazują, że nie jest to łatwe zadanie. Jest jednak możliwe. Jedną z najciekawszych ekspozycji rocznicowego roku była „Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu" w Galerii Arsenał w Białymstoku (20.10.–30.11.2017, kurator – Przemysław Strożek). Znalazły się na niej prace kilku pokoleń artystów i filmowców, m.in. Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Normana Leto, Anny Molskiej, Joanny Rajkowskiej i Józefa Robakowskiego. Ekspozycji towarzyszyła publikacja, niestety dość skromna objętościowo. Wystawa jednocześnie odwoływała się do lokalności – to w Białymstoku do 19. roku życia mieszkał Dziga Wiertow. Pytanie o aktualność awangardy podstawiło też NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki, oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku. Wydana przez nie publikacja *Hipotezy awangardowe* jest próbą odpowiedzi przez artystów, kuratorów, publicystów piszących o kulturze, m.in. Edwina Bendyka, Sebastiana Cichockiego, Zuzannę Janin, Dorotę Monkiewicz, Paulinę Ołowską, Andę Rottenberg i Stanisława Rukszę, na pytanie o aktualność tradycji awangardowej dziś, zwłaszcza zaś dwóch jej aspektów: eksperymentu i zaangażowania.

Powiązanie wystaw z miejscem, z własnym, lokalnym środowiskiem było zresztą jednym z najciekawszych wątków Roku Awangardy. Taka perspektywa dawała możliwość pełniejszego ujrzenia zjawisk istotnych dla polskiej sztuki, a często marginalizowanych przez główne narracje. Wątek ten poruszała wystawa „Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku" w Muzeum Śląskim (4.11.2017–1.04.2018, kuratorki – Ada Grzelewska, Agnieszka Kołodziej-Adamczuk, Joanna Szeligowska-Farquhar). Pokazała ona tamtejsze życie artystyczne od przełomu lat 40. i 50. XX w., w tym malarzy z grupy ST-53, twórców skupionych w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym (m.in. Jerzego Lewczyńskiego i Zofii Rydet) oraz Oneiron – krąg twórców związanych z Urszulą Broll i Andrzejem Urbanowiczem.

Przegląd rocznicowego dorobku trzeba jeszcze uzupełnić o inne, wydane przy tej okazji, publikacje. Kilka z nich w znaczący sposób uzupełnia stan wiedzy o polskiej awangardzie. Do najistotniejszych należą *Władysław Strzemiński. Zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja Nieznanej Biografii 1893–1917* autorstwa Iwony Luby i Pauliny Wawer, odtwarzająca nieznane fakty z dzieciństwa i młodości artysty (książka wydana przez Muzeum Sztuki w Łodzi) oraz *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej w latach 1956–1969* Iwony Luby, rekostruująca historię 3 wystaw zorganizowanych w Zachęcie oraz ekspozycji Kobro i Strzemińskiego w Paryżu (wydana przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta). Ta druga jest także ważną pozycją w badaniach nad polskim wystawiennictwem i instytucjami artystycznymi w dobie PRL-u. Wspomnieć też trzeba o wydanej przez Muzeum Kinematografii w Łodzi publikacji zbiorowej *W kręgu neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej* (pod redakcją Marzeny Bomanowskiej i Alicji Cichowicz) znacząco poszerzającej stan wiedzy o polskiej sztuce lat 70. ubiegłego wieku. Tom, do którego załączono pytę DVD zawierającą dziesięć kluczowych dla Warsztatu Formy Filmowej filmów eksperymentalnych, wpisuje się też w ważny dziś nurt badań nad polską neoawangardą[13].

Można wreszcie spróbować odpowiedzieć na pytanie: czy udało się poszerzyć zasób dostępnych w Polsce źródeł wizualnych i tekstowych dotyczących awangardy? Na pewno – dzięki publikacjom, m.in. cyklowi katalogów Muzeum Sztuki, czy katalogowi wystawy „Miejska rewolta" zwiększył się zbiór dostępnych dzieł malarskich, prac na papierze czy fotografii. W rocznicowych książkach zamieszczono także liczne materiały dokumentalne, dotąd niedostępne szerszej publiczności.

Wymienić należy również publikacje ważnych tekstów teoretycznych. Staraniem Muzeum Sztuki ukazało się nowe, poszerzone wydanie *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, uzupełnione także o inny tekst artysty – *Widzenie impresjonistów*. Co ważne, to pierwsza krytyczna edycja (pod redakcją naukową Iwony Luby) jednej z najważniejszych polskich prac z teorii sztuki. Druga znacząca publikacja, to wydana przez Fundację Centrum Architektury *Karta ateńska* Le Corbusiera, tekst kluczowy dla architektury i sztuki XX w., bazujący na edycji z 1943 roku[14]. Trzeba też wymienić ważne teksty źródłowe opublikowane w serii katalogów Muzeum Sztuki, m.in. *Nowa architektura* Theo van Doesburga w publikacji *Organizatorzy życia* czy obszerny wybór artykułów Debory Vogel w *Montażach*.

Awangarda jako część polskiej tradycji

Rok Awangardy odbywał się pod patronatem Andrzeja Dudy, prezydenta RP. Znacząca była też jego inauguracja. W Pałacu Prezydenckim w Warszawie krakowskie Muzeum Narodowe przygotowało wystawę poświęconą sztuce religijnej Formistów. Jej twórcy podkreślali, że nowatorzy starali się łączyć elementy narodowej tradycji, w tym religijność katolicką, z awangardową formą. Sam Andrzej Duda w wystąpieniu inaugurującym rocznicowe obchody podkreślał, że polscy artyści awangardowi *chcieli tworzyć coś nowego, chcieli nadać sztuce nowy kształt, chcieli dokonać radykalnej zmiany* (...), *ale nie chcieli się oderwać od polskiej tradycji*[15].

Prezydencki patronat, miejsce inauguracji, państwowy charakter obchodów – to wszystko wskazywało na szczególny klimat rocznicy. Jarosław Suchan w cytowanej już rozmowie z Adamem Mazurem mówił później: *Podczas konferencji w Pałacu Prezydenckim pojawiły się różne narracje, niestety w relacjach medialnych przebiła się tylko jedna z nich, ta eksponująca moment ciągłości i zależności awangardy od narodowej tradycji. Oczywiście, w ruchu awangardowym można*

8. „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta", widok wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi

8. "Montages. Debora Vogel and the New Legend of the City", view at the exhibition, the Art Museum in Łódź

(Fot. 1, 2 – M. Szczypiński, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Krakowie; 3-5, 8 – J. Kostarska-Talaga, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi; 6, 7 – A. Fiejka, dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie)

wskazać liczne związki z dawniejszą kulturą, ale to nie one jednak przesądzają o istocie tego fenomenu. Tym bardziej trudno mówić o awangardzie jako naturalnej kontynuacji narodowych tradycji. Był to jednak ruch o orientacji przede wszystkim kosmopolitycznej i uniwersalistycznej, krytyczny wobec idei kultury czy sztuki narodowej[16].

Trudno nie zgodzić się ze spostrzeżeniami dyrektora Muzeum Sztuki. Jednak nie unieważniają one pytania o związki awangardy z tradycją. Warto przywołać uwagę Andrzej Szczerskiego z tekstu wstępnego do katalogu wystawy „Potęga awangardy". Pisał on – *nie ma sprzeczności między sztuką współczesną a tradycją narodową, co więcej, tradycja, aby trwać i inspirować kolejne pokolenia, powinna nie tyle zwracać w stronę stylów historycznych, ile wyrażać się w nowoczesnej formie*[17]. Niestety, sama wystawa w ogóle tej kwestii nie podejmowała.

Obie wypowiedzi – Jarosława Suchana i Andrzeja Szczerskiego – wskazują na istotny problem dotyczący pytania, co z tradycji awangardowej jest ważne dla Polaków w drugiej dekadzie XXI wieku. Dyskusja na ten temat byłaby bardzo ważna – niestety, podczas obchodów Roku Awangardy do niej nie doszło. Można jednak wskazać dwie wystawy, obie dobrze przygotowane, które pokazują dwa różne stosunki do tego dziedzictwa: wspominaną już ekspozycję „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta" w łódzkim Muzeum Sztuki (27.10.2017–04.02.2018, kuratorzy – Andrij Bojarow, Paweł Polit, Karolina Szymaniak) oraz „Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm" w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie (1.12.2017–8.04.2018, kuratorzy – Żanna Komar, Andrzej Szczerski). To dwa różne spojrzenia na Lwów[18]. Ekspozycja krakowska pokazywała to miasto przede wszystkim przez modernistyczną architekturę, ale na wystawie znalazły się także obrazy, rysunki i fotografie. Co więcej, poprzez pokazanie jednego dnia – tytułowego 24 czerwca 1937 r. – starano się uchwycić codzienne życie miasta. Jednak wszelkie ówczesne napięcia, konflikty, kwestie drażliwe zostały odsunięte na bok, a przecież 14 kwietnia 1936 r. demonstracja bezrobotnych we Lwowie przerodziła się w uliczne, krwawe zamieszki.

Innego wyboru dokonali twórcy łódzkiej wystawy. Opowiedzieli o Lwowie poprzez osobę Debory Vogel, awangardowej pisarki, krytyczki i teoretyczki sztuki. Jest to też opowieść o tamtejszym środowisku artystycznym, ale także o międzywojennej Polsce, z jej problemami ekonomicznymi i społecznymi. Wreszcie, była to wystawa przedstawiająca awangardę jako projekt emancypacyjny

i równościowy. Z kolei dla twórców krakowskiej ekspozycji najbardziej istotny stał się wielki wysiłek modernizacyjny, wprowadzenie miasta w nowoczesność[19]. *Tereny uznawane dotychczas za prowincje europejskich imperiów – często postrzegane jako symbole zacofania, czego przykładem była właśnie austriacka Galicja ze Lwowem – bardzo szybko stały się miejscem realizacji śmiałych projektów modernizacyjnych, nowe państwa zaś konsekwentnie opowiedziały się po stronie nowoczesności* – podkreśla Andrzej Szczerski w tekście zamieszczonym w publikacji towarzyszącej wystawie w MCK-u. *Wpisanie Lwowa w taką właśnie mapę modernizacji pozwala docenić osiągnięcia miasta w okresie jego przynależności do Drugiej Rzeczypospolitej, przede wszystkim jednak zobaczyć modernistyczny Lwów jako fragment większego procesu cywilizacyjnego awansu Europy Środkowo-Wschodniej między pierwszą i drugą wojną światową*[20].

Na obu wystawach istotne było różne rozłożenie akcentów, wydobycie jednych aspektów i pomijanie innych. Obie wskazywały napięcia, szczeliny czy też pęknięcia w myśleniu o awangardzie. Co więcej, ujawniały istnienie istotnego sporu o polskie nowoczesności (w liczbie mnogiej pisane), o model modernizacji dla Polski najbardziej pożądany. To było pytanie kluczowe twórców II Rzeczypospolitej, skierowane do późniejszych pokoleń i stawiane także dzisiaj. Można mieć nadzieję, że będzie ono artykułowane podczas wystaw i innych przedsięwzięć poświęconych kolejnej rocznicy – 100-lecia odzyskania Niepodległości.

Streszczenie: Rok 2017 – w stulecie „I Wystawy Ekspresjonistów Polskich" – ogłoszono Rokiem Awangardy. W jego ramach odbyło się ponad 200 wydarzeń zorganizowanych przez blisko 100 instytucji. Jaki jest bilans tych obchodów? Czy zmieniły one postrzeganie awangardy, jej roli w kulturze i miejsca w polskiej tradycji?

Na pewno dorobkiem rocznicowego roku są wystawy wraz z towarzyszącymi im katalogami, a także inne publikacje o awangardzie. Niestety, nie wszystkie inicjatywy okazały sie udane. Były jednak takie, po których zostanie trwały ślad: m.in. cykl wystaw przygotowanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi, któremu towarzyszyły bardzo staranne, obszerne katalogi, a także ekspozycje: „Miejska rewolta" w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz „Szczecińskie awangardy" w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Udało się także poszerzyć zasób dostępnych w Polsce źródeł wizualnych i tekstowych dotyczących tematu awangardy. W rocznicowych książkach zamieszczono także liczne materiały dokumentalne, dotąd niedostępne szerszej publiczności. Szczególnie istotne jest także opublikowanie ważnych tekstów teoretycznych: poszerzonego wydania *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego oraz *Karty ateńskiej* Le Corbusiera. Trzeba też wymienić ważne teksty źródłowe wydane w serii katalogów Muzeum Sztuki w Łodzi, m.in. obszerny wybór artykułów Debory Vogel w książce towarzyszącej wystawie „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta". Podczas rocznicowych obchodów wielokrotnie zadawano również pytanie o aktualność tradycji awangardowej. Dwie wystawy dobrze pokazały różny stosunek i do tego dziedzictwa: wspominana już łódzka wystawa „Montaże" oraz ekspozycja „Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm" w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie.

Słowa kluczowe: Rok Awangardy, awangarda i tradycja, modernizacja, jubileusz stulecia, rocznicowe wystawy i publikacje, Muzeum Sztuki w Łodzi, muzea narodowe w: Krakowie, Szczecinie, Warszawie.

Przypisy

[1] Można wymienić m.in. wystawy: „Budujemy Nowy Dom! Awangarda z kolekcji Zderzaka", Galeria Zderzak, Kraków 1.05–22.07.2017, kurator Jan Michalski; „Twarze Awangardy. Artyści I Grupy Krakowskiej", Galeria Piekary, Poznań 15.11–29.12.2017, kurator Anna Budzałek.

[2] *Rok Awangardy za nami. Teraz czas, by polską awangardę poznał świat. Kobro i Strzemińskiego pokaże Centre Pompidou* [wywiad Izabelli Adamczewskiej z Jarosławem Suchanem], „Gazeta Wyborcza" 17.01.2018.

[3] Odbyła się m.in. konferencja „Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną" zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi, 22–23.02.2018.

[4] K. Sienkiewicz, *Rok Awangardy w erze „dobrej zmiany". „Kosmopolici" kontra „narodowcy", czyli nieunikniony spór o polską sztukę XX w*, „Gazeta Wyborcza" 8 marca 2017.

[5] *Awangarda i „prawdziwa polskość". Z Jarosławem Suchanem rozmawia Adam Mazur*. „Magazyn Szum" wiosna-lato 2017, nr 16, s. 128.

[6] Na pewno ważne jest opisanie recepcji Roku Awangardy w krytyce. Na stronie www.rokawangardy.pl zamieszczono odnośniki do części tekstów, lecz jest to wybór bardzo niepełny – brakuje m.in. miesięcznika „Arteon", ale też prasy regionalnej i tygodników opinii.

[7] *Rok 2017: stulecie awangardy w Polsce* – tekst opublikowany na stronie www.culture.pl, https://culture.pl/pl/artykul/rok-2017-stulecie-awangardy-w-polsce

[8] M. Czubińska, *Granice awangardy*, w: *Potęga awangardy* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 2017, s. 31.

[9] Patrz m.in. K. Sienkiewicz, *Zapodziana Awangarda*, „Dwutygodnik" 2017, nr 4, http://www.dwutygodnik.com/artykul/7162-zapodziana-awangarda.html

[10] Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności", 18.11.2016–5.03.2017, kuratorka – Katarzyna Słoboda; „Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody", 10.02–21.05.2017, kuratorki –Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj; „Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy", 9.06–8.11.2017, kurator wystawy – Przemysław Strożek; „Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta", 27.11.2017–4.02.2018, kuratorzy – Andrij Bojarow, Paweł Polit, Karolina Szymaniak; „Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design", 24.11.2017–25.02.2018, kuratorki – Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska.

[11] D. Muzyczuk, *Między aktualnością a anachronizmem*, „Magazyn Szum" 26 stycznia 2018 [wyd. internetowe], https://magazynszum.pl/awangarda/

[12] J. Kobyłt, *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, „Magazyn Sztum", lato-jesień 2017, nr 17, s. 128.

[13] m.in. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, Ł. Ronduda, G. Schollhammer (red.), Warszawa-Wrocław-Wiedeń 2012; *Józef Robakowski. Moje własne kino*, B. Czubak (red.), Warszawa 2012; *Krzysztof Wodiczko. Przejście 1969-1979*, B. Czubak (red.), Warszawa 2015.

[14] To kolejna publikacja tekstów Le Corbusiera. Wcześniej Centrum Architektury wydało jego manifesty: *W stronę architektury* (z 1923) oraz *Urbanistyka* (z 1925), a także zapiski Le Corbusiera z jego z pierwszej podróży *Kiedy katedry były białe* (z 1937).

[15] *Wystąpienie Prezydenta podczas sesji naukowej „Sto lat awangardy w Polsce"*, http://www.prezydent.pl/aktualnosci/wypowiedzi-prezydenta-rp/wystapienia/art,99,wystapienie-prezydenta-podczas-sesji-naukowej-sto-lat-awangardy-w-polsce.html

[16] *Awangarda i „prawdziwa polskość"…,* s. 128.

[17] Andrzej Szczerski, [wstęp], w: *Potęga awangardy….,* s. 21.

[18] Więcej na temat obu wystaw piszę, w: *Lwowska awangarda i Debora Vogel*, „Odra" 2018, nr 5, s. 52-55.

[19] Co istotne, Andrzej Szczerski częściej stosuje terminy „modernizacja" lub „nowoczesność" – patrz A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015.

[20] A. Szczerski, *Lwów i mapa modernistycznej Europy Środkowo-Wschodniej*, w: *Lwów nowoczesny*, Kraków 2017, s. 21-22.

Piotr Kosiewski
Historyk i krytyk sztuki, publicysta, redaktor; stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego" i magazynu „Szum"; publikował m.in. na łamach „Arteonu", „Didaskaliów", „Gazety Wyborczej", „Kresów", „Nowych Książek", „Odry", „Rzeczpospolitej", „Znaku" i „Muzealnictwa"; (2012–2014) członek rady programowej NIMOZ; laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2013); e-mail: piotr.kosiewski@gmail.com

Word count: 4 643; **Tables:** -; **Figures:** 8; **References:** 20
Received: 05.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 07.2018
DOI: 01.3001.0012.1964
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Kosiewski P.; CO POZOSTAŁO PO ROKU AWANGARDY? Muz., 2018(59): 113-122
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 93-97
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data akceptacji – 05.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.1437

KATALOGI GRAFIKI – WŁOSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU I FRANCUSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE

CATALOGUES OF ENGRAVINGS – ITALIAN ONES FROM THE NATIONAL MUSEUM IN WROCŁAW AND FRENCH ONES FROM THE NATIONAL MUSEUM IN SZCZECIN

Justyna Guze
Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: At the turn of 2017 and 2018, with the date 2017 printed in the colophon, two catalogues of engravings' collections were published: old Italian prints from the collection of the National Museum in Wrocław, and French prints from the National Museum in Szczecin.

The collection of Wrocław contains groups of artworks by the best Italian engravers from the Renaissance to the 18th century, and a small representation of the 19th century. An introduction to the catalogue gives the history, the scope and the contents of the collection as well as the brief history of the engraving art on the Apennine Peninsula. The catalogue itself is glossed, giving references to the latest research, preceded by biographical notes of encyclopaedic character. This well illustrated and thoroughly edited catalogue, organised in a user-friendly alphabetical order, is a compendium useful not only for art historians.

The catalogue published by the National Museum in Szczecin has the same title as the exhibition of French engravings from its collection. It is a combination of both the exhibition and the collection catalogue. Hence its specific layout corresponding rather with the narration of an exhibition than a catalogue's criteria. Both the encyclopaedic profiles of artists and the following glosses are accompanied by selected bibliography; its full version together with extensive academic references can be found at the end of the volume. The collection of over 600 prints has been divided not in alphabetical or chronological order but in accordance with an academic hierarchy of subjects. Engravings for art reproduction purposes prevail in Szczecin collection

although original works of famous artists are also included.

The publication of both catalogues allows us to learn more about the engravings in Polish public collections, i.e. the ones of national museum in Szczecin and Wrocław. It also gives the history of Polish collections after 1945, affected by the previous losses of the World War II. Undoubtedly, the sign of the times and the presence of Poland in the united Europe is the publication of the Italian engravings' collection from Wrocław, which was kept before in the Academy of Arts in Berlin. Great care has been taken to prepare both catalogues in terms of their typography, although the illustrations in the French engravings' catalogue would be of more benefit if were somewhat larger.

Keywords: French engravings, Italian engravings, National Museum in Szczecin, National Museum in Wrocław, catalogues of collections.

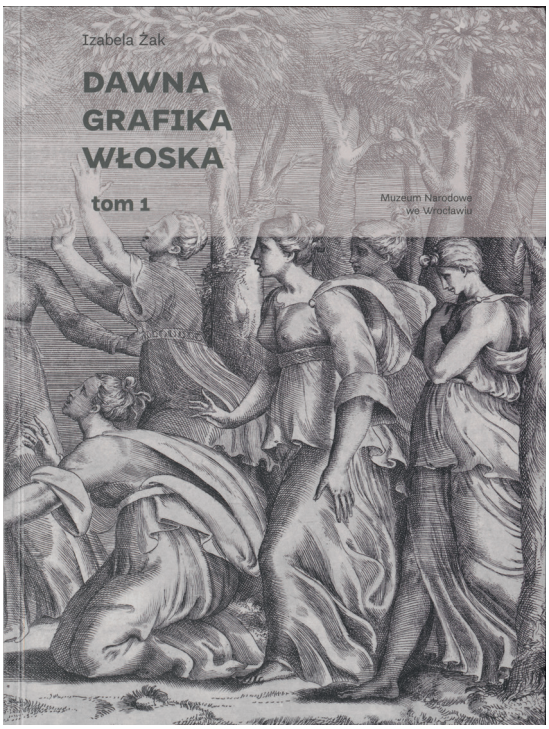
Izabella Żak, *Grafika włoska w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,* Wrocław 2017, t. I, ss. 336, il., t. II, ss. 337, il.; Ewa Gwiazdowska, *Od wzlotów ducha do światła rozumu. Grafika francuska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 2017, ss. 656, il.

Na przełomie 2017 i 2018 r., ale z datą w stopce wydawniczej – 2017, ukazały się dwa katalogi zbiorów rycin: dawnej grafiki włoskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu i grafiki francuskiej z Muzeum Narodowego w Szczecinie. Obie publikacje zbiegły się w czasie z pokazem wyboru rycin szkoły włoskiej we Wrocławiu i francuskiej (dopełnionej rycinami ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) w Szczecinie. Katalogi te stanowią istotny wkład w publikowanie zbiorów gabinetów rycin polskich zasobów publicznych. Niektóre z nich doczekały się już wydania drukiem, jak choćby Gabinet Rycin PAU w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie (*Szkoła niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.* 1991, *Rembrandt i konkurenci*, 2006), Muzeum Narodowe w Gdańsku (*Kolekcja Jakoba Kabruna. Ryciny Szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX*, 2009), Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (*Katalog kolekcji Henryka Grohmana w Gabinecie Rycin BUW. Cz. 1, Ryciny i rysunki francuskie XIX-XX wieku*, 1989, *Między teorią a praktyką: rysunek włoski XVI wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, 2007), Biblioteka Narodowa w Warszawie (*Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej,* 1997, *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, od 1992). Także niektóre katalogi wystaw – np. *Rembrandt: rysunki i ryciny w zbiorach polskich,* 2009 czy *Francesco Bartolozzi: ryciny ze zbiorów graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie,* 1995 – mogą być traktowane niczym katalogi zbiorów.

Wspólne obu kolekcjom – grafiki szczecińskiej i wrocławskiej, których katalogi właśnie się ukazały – jest to, że w rezultacie działań wojennych i powojennych każda z nich obejmuje zaledwie szczątki niegdysiejszych kolekcji historycznych związanych ze zbiorami publicznymi we Wrocławiu i Szczecinie.

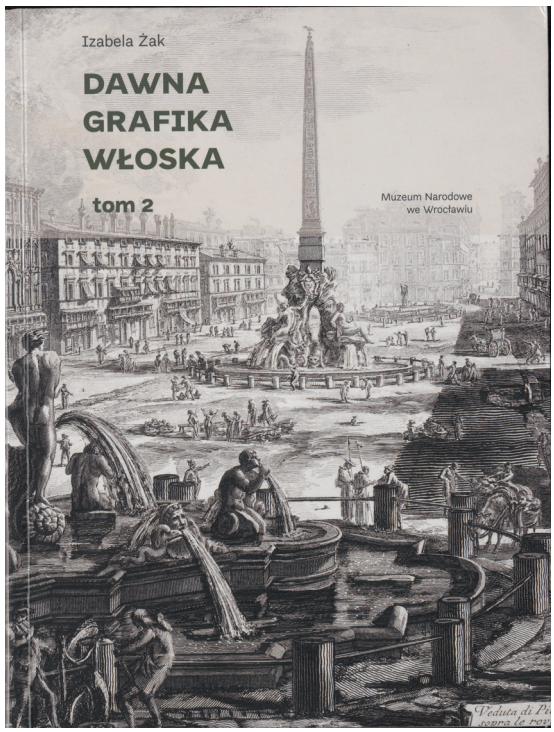
Katalog grafiki włoskiej autorstwa Izabelli Żak – kolejny po katalogu grafiki francuskiej w zbiorach MNWr wydanym w 1998 r. – obejmuje 1332 ryciny. W przeważającej mierze nie pochodzą one jednak ze zbiorów dawnego Schlesische Museum der bildende Künste, które w drodze zawirowań wojennych, ze składnic śląskich trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie, lecz w znacznej mierze ze znajdującej się w tychże składnicach kolekcji Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie i tamtejszego Kupfestichsammlungen des Königliche Museen. W zbiorze tym, pozyskanym w 1978 r. za pośrednictwem Archiwum Państwowego we Wrocławiu, znajdują się całe zespoły prac najznakomitszych rytowników włoskich, których przedstawiciele od renesansu to: Nicolas Beatrizet, Giulio Bonasone, Marco Dente, Agostino Veneziano, Marcantonio Raimondi, poprzez wiek XVII reprezentowany przez Jacques'a Callota i Stefano della Bellę, Agostino Carracciego i związanego z Caraccim Carlo Cesiego, Giuseppe Marię Mitellego, Pietro Testę oraz Salvatora Rosę. Bogaty zbiór grafiki XVIII w. obejmuje głównie twórczość rytowników weneckich, których przedstawicielami są: Marco Ricci, Marco Pitteri i Giuseppe Wagner oraz rzymskich: Giovanni Battista Piranesi, Luigi Rossini Giuseppe Vasi czy Giovanni Volpato, a także czynny również w Anglii florentczyk Francesco Bartolozzi. Najskromniej reprezentowany w katalogu zbiorów wrocławskich jest wiek XIX, ze 100 rycinami 50 rytowników. Mając na uwadze fakt, ze zbiór wrocławski nie w pełni daje wyobrażenie o dziejach włoskiej grafiki nowożytnej, znajdują się w nim bowiem duże zespoły prac niektórych artystów, przy jednoczesnym pominięciu innych, cenne jest jednak to, że oprócz wstępu opisującego dzieje i zasoby kolekcji, autorka dodała krótki zarys historii sztuki graficznej na Półwyspie Apenińskim. W sposób zwięzły opisała techniki graficzne i ich rozwój w poszczególnych ośrodkach: miedziorytu w Rzymie Rafaela i jego następców oraz akwaforty w dziele Parmiggianina. Linearyzmowi szkoły rzymskiej przeciwstawiła malarskość *chiaroscuro* uprawianego w Wenecji i Północnych Włoszech. Podkreśliła typowe dla Rzymu zainteresowanie antykiem, zarówno w dobie renesansu, jak i u wedutystów XVIII wieku. To, co znane specjalistom, omawiany katalog czyni cennym źródłem wiedzy dla miłośników dawnej grafiki. Zaawansowany stan badań nad wymienionymi wyżej artystami sprawił, że w swych zwięzłych omówieniach autorka mogła odwołać się do znanych publikacji dawnych i nowszych, poprzedzonych krótką, encyklopedyczną notą biograficzną. Starannie opracowany i dobrze ilustrowany katalog grafiki włoskiej, w łatwym do korzystania układzie alfabetycznym, stanowi kompendium przydatne nie tylko historykom sztuki.

Od wzlotów ducha po światło rozumu, bo taki tytuł nosiła wystawa grafiki francuskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego



1. Giulio Bonasone, *Herakles wykradający trzodę Geryona*, ok. 1555–1560, fragment, okładka 1. tomu Izabella Żak, *Grafika włoska w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,* Wrocław 2017, kat. nr 148

1. Giulio Bonasone, *Hercules stealing the cattle of Geryon*, ca 1555–1560, fragment, cover of the 1st volume: Izabella Żak, *Grafika włoska w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,* Wrocław 2017, Cat. No. 148



2. Giovanni Batista Piranesi, *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale* 1773, fragment, okładka 2. tomu Izabella Żak, *Grafika włoska w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,* Wrocław 2017, kat. nr 916

2. Giovanni Batista Piranesi, *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale* 1773, fragment, cover of the 2nd volume: Izabella Żak, *Grafika włoska w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,* Wrocław 2017, Cat. No. 916

w Szczecinie, to także tytuł katalogu, którego specyficzna forma stanowi zapewne rezultat kompromisu pomiędzy trudno dającymi się pogodzić kryteriami katalogu wystawy i katalogu zbiorów. Stąd też zapewne jego specyficzny układ, odpowiadający narracji wystawy, podobny jest bardziej do publikacji towarzyszącej wstawie, aniżeli spełnia kryteria katalogu zbiorów. Sam katalog można nazwać erudycyjnym, co dotyczy zarówno glos, jak i poprzedzających je encyklopedycznych biogramów artystów; jedne i drugie opatrzone zostały bibliografią zapisaną w skrótach, których rozwinięcie znajdziemy wśród rozbudowanego aparatu naukowego na końcu opasłego tomu. Szczegółowy opis każdej z rycin oraz objaśnienie jej znaczenia i symboliki, wynika bardziej z oczekiwań zwiedzających wystawę i przeznaczone jest dla innego odbiorcy aniżeli ten, który sięga po katalog zbiorów.

Jak wynika z obszernego i szczegółowego wstępu Ewy Gwiazdowskiej, obecny zbiór MNS, liczący 617 prac rytowników francuskich lub z Francją związanych (np. znakomity rytownik włoski Nicolas Beatrizet czy Gérard Edelinck), nie jest niestety tożsamy z rozproszonym podczas II wojny i w latach powojennych zasobem historycznym. Ten bowiem, sięgający kolekcji szczecińskiego kupca Heinricha Stoltinga (1814–1884), który obejmował również dawną grafikę francuską w liczbie 366 prac, wzbogacony został po 1884 r., tj. w czasach Kupferstich-Sammlung des Stadt Stettin. Do utworzonego w 1913 r. Muzeum Miejskiego w miarę upływu czasu napływały prace artystów czynnych w 2. poł. XIX w. oraz twórców współczesnych. Cały ten zbiór – Stoltinga, Gabinetu Miasta Szczecina (1884–1912) i Muzeum Miejskiego w Szczecinie (od 1913) – nie przetrwał niestety II wojny i lat powojennych, a obecny stan posiadania Gabinetu Rycin, a co zatem idzie przedmiot publikacji, to nabytki niewiadomej proweniencji oraz sukcesywne zakupy Muzeum Pomorza Zachodniego, a od 1970 r. Muzeum Narodowego w Szczecinie, w którym kolekcja grafiki stanowi obecnie część składową Zbiorów Sztuki Dawnej. Wszystko to zapewne wpłynęło na kształt omawianej publikacji, która nie przedstawia zbioru grafiki francuskiej ani alfabetycznie, jak w przypadku katalogu Stoltinga, ani chronologicznie w obrębie każdej ze szkół, jak w katalogu Gabinetu Rycin Miasta Szczecina, lecz w układzie odpowiadającym akademickiej hierarchii tematów wynikających – jak wspomniano już wyżej – z układu wystawy „Od wzlotów ducha po światło rozumu", z jej podziałami na kategorie: *historie (alegoria i emblematyka, mitologia, religia, sceny historyczne, ilustracje literackie), portret, sceny rodzajowe , typy, karykatury, pejzaż, architektura, martwa natura* oraz wymykająca się temu podziałowi kategoria *kartografia i ilustracje naukowe,* podyktowana charakterem zbioru. Nie zawsze narracja przygotowana z myślą o zwiedzających stanowi ułatwienie dla czytelników, wymaga od nich bowiem nie tylko cierpliwości, ale i pewnego przygotowania. Znalezienie autorów jest możliwe dzięki starannie opracowanemu indeksowi, w którym nazwiska artystów, których prace graficzne znajdują się w szczecińskim zbiorze, wyróżniono dla wygody poszukujących. Podział

rycin wedle hierarchii ich tematów jest o tyle zaskakujący, że niewiele jest wśród nich przykładów pochodzących z czasów Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, gdzie owa hierarchia zrodziła się i obowiązywała. Znaczna część rycin ma charakter reprodukcyjny i ilustracyjny, jak choćby te z *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* Diderota i d'Alamberta. W zbiorze muzeum szczecińskiego i w jego katalogu grafika reprodukcyjna przeważa nad autorską, choć obejmuje on także prace artystów znanych. Dla XVII w. są to Jean Le Pautre i Daniel Marot oraz Bernard Picart; dla XVIII w.: Benoît Audran I, Jacques-Philippe Le Bas, Nicolas Cochin Starszy i Młodszy, Gilles Demarteau, Jean-Jacques Flipart, Hubert-François Gravelot, Nicolas de Larmessin II, czy Claude-Henri Watelet; dla XIX w.: Nicolas-Toussaint Charlet, Léon Gaucherel, Jean-Jacques Grandville, czy Honoré Daumier, choć ten ostatni reprezentowany jest aż 40, ale wtórnymi odbitkami z oryginalnych płyt litograficznych.

Wydanie drukiem obydwu katalogów poszerza wydatnie wiedzę na temat zasobów grafiki w polskich zbiorach publicznych – muzeach narodowych w Szczecinie i Wrocławiu. Ukazuje zarazem dzieje polskiego kolekcjonerstwa po 1945 r., po wcześniejszych stratach podczas drugiej wojny światowej. Niewątpliwym znakiem czasu i obecności Polski w zjednoczonej Europie jest publikacja kolekcji grafiki włoskiej, która trafiła do Wrocławia z Akademii Sztuki w Berlinie.

Pod względem strony typograficznej oba katalogi wydano nader starannie. Zastrzeżenia mogą dotyczyć wielkości reprodukcji w tomie szczecińskim, których wymiary niewiele wykraczają poza tzw. wglądówkę, co – zwłaszcza w przypadku rycin większego formatu – utrudnia ich dokładne obejrzenie. Takie rozwiązanie wynika zapewne z formatu publikacji liczącej wskutek tego ponad 550 stron. Pod tym względem wygodniejszy wydaje się katalog wrocławski, którym – choć podzielonym na dwa tomy większego formatu – można swobodnie się posługiwać ze względu na jego alfabetyczny układ.

3. Louis Cossin, *François Chauveau, członek Akademii Królewskiej*, 1668, fragment miedziorytu, okładka Ewa Gwiazdowska, *Od wzlotów ducha po światła rozumu. Grafika francuska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 2017, kat. nr 160

3. Louis Cossin, *François Chauveau, member of the Royal Academy*, 1668, fragment of a copperplate engraving, cover Ewa Gwiazdowska, *Od wzlotów ducha po światła rozumu. Grafika francuska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 2017, Cat. No. 160

Streszczenie: Na przełomie 2017 i 2018 r., ale z datą w stopce wydawniczej – 2017, ukazały się dwa katalogi zbiorów rycin: dawnej grafiki włoskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu i grafiki francuskiej z Muzeum Narodowego w Szczecinie.

W zbiorze wrocławskim znajdują się zespoły prac najznakomitszych rytowników włoskich od renesansu po XVIII w., z niewielką prezentacją wieku XIX. We wstępie opisane zostały dzieje i zasoby kolekcji oraz podany zwięzły zarys historii sztuki graficznej na Półwyspie Apenińskim. Sam katalog w glosach odwołuje się do aktualnego stanu badań, które poprzedzono encyklopedyczną notą biograficzną. Starannie opracowany i dobrze ilustrowany katalog grafiki włoskiej, w łatwym do korzystania układzie alfabetycznym, stanowi kompendium przydatne nie tylko historykom sztuki.

Publikacja szczecińska nosi taki sam tytuł, jak ekspozycja grafiki francuskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie i łączy cechy katalogu wystawy i zbiorów. Stąd jej specyficzny układ bardziej odpowiadający narracji wystawy, aniżeli kryteriom katalogu. Glosy, jak i poprzedzające je encyklopedyczne biogramy artystów opatrzone zostały skróconą bibliografią, której rozwinięcie znajduje się w rozbudowanym aparacie naukowym na końcu tomu. Zbiór ponad 600 rycin został podzielony nie wg alfabetu czy chronologicznie ale zgodnie z akademicką hierarchią tematów. W zbiorze muzeum szczecińskiego grafika reprodukcyjna przeważa nad autorską, choć obejmuje on także prace artystów znanych.

Wydanie drukiem obydwu katalogów poszerza wydatnie wiedzę na temat zasobów grafiki w polskich zbiorach publicznych – muzeach narodowych w Szczecinie i Wrocławiu. Ukazuje zarazem dzieje polskiego kolekcjonerstwa po 1945 r., po wcześniejszych stratach podczas drugiej wojny światowej. Niewątpliwym znakiem czasu i obecności Polski w zjednoczonej Europie jest publikacja kolekcji grafiki włoskiej, która trafiła do Wrocławia z Akademii Sztuki w Berlinie. Oba katalogi wydano bardzo starannie pod względem typograficznym, choć może ilustracje w katalogu grafiki francuskiej zyskałyby na powiększeniu formatu.

Słowa kluczowe: grafika francuska, grafika włoska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, katalogi zbiorów.

Justyna Guze
Historyk sztuki, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie zajmuje się dawnym rysunkiem włoskim, zwłaszcza weneckim oraz francuskim, a także jego teorią; autorka i współautorka wystaw rysunków oraz towarzyszących im katalogów, m.in.: „Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich. Rysunki, ryciny, obrazy" (1997), „Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza" (2008), „Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich" (2009), „Mistrzowie rysunku. Dzieła z kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson" (2010), „Chopin. Ikonosfera romantyzmu/ Chopin. Iconosphere of Romanticism" (2010); e-mail: jguze@mnw.art.pl

Word count: 2 296; **Tables:** -; **Figures:** 3; **References:** -
Received: 05.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 05.2018; **Published:** 06.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.1437
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Guze J.; KATALOGI GRAFIKI – WŁOSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU I FRANCUSKIEJ Z MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE. Muz., 2018(59): 93-97
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 211-214
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2018
data akceptacji – 08.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.5860

MUZEA UCZELNIANE. KATALOG, HUBERT KOWALSKI I IN., WARSZAWA 2017, SS. 364, IL.

HIGH SCHOOL MUSEUMS. CATALOGUE, HUBERT KOWALSKI ET AL., WARSAW 2017, PP. 364, FIG.

Jerzy Miziołek
Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

Abstract: A collective work titled *Muzea uczelniane. Katalog [High School Museums. Catalogue]* is a comprehensive, well illustrated book, whose proportions between a written word and an image are perfectly balanced. The publication was prepared by the Association of High School Museums, which at present counts over 20 members. There are more than 50 museums that operate within high schools in Poland and majority of them have been included in the catalogue. The knowledge about this truly valuable branch of Polish museology has not been promoted enough, thus the publication admirably fills this gap. Amassed by high schools rich collections of various kind: zoological, mineralogical, artistic or collections of scientific instruments and documents about history of a particular school are now – thanks to this publication – more accessible to general public. The book is organised in a very clear manner, ordered alphabetically by towns and cities, which together with its good quality photographs and professionally written descriptions make it a precious resource for the scholars and a treat for all who appreciate well edited publications. Undoubtedly, it is going to be a milestone in research on the history of Polish science, high school museology; and might as well inspire a return of the idea to create the National Museum of Natural History, which was planned back in 1930s.

Keywords: high schools, high school collections, history of science, archival materials, museology, geology, medicine, zoology, arts.

W październiku 2017 r. uczestniczyłem w Berlinie w międzynarodowym seminarium poświęconym Muzeom Uczelnianym w Europie i, jako że organizatorem wydarzenia był Uniwersytet Humboldta, pokazano nam przy tej okazji niemal wszystkie zbiory muzealne tej uczelni, która powstała – tak jak Uniwersytet Warszawski – na początku XIX wieku. Pomimo że studiowałem na Uniwersytecie Jagiellońskim i jako student historii sztuki, znajdującej się wówczas w kompleksie Collegium Maius, niemal codziennie stykałem się z bogatymi zbiorami muzealnymi Uniwersytetu Jagiellońskiego, to jednak bogactwo naukowych kolekcji berlińskich umieszczonych w rozmaitych gmachach wydało

mi się przeogromne. Niedługo potem, zaraz na początku 2018 r., w moje ręce trafił omawiany tu katalog *Muzea uczelniane*. Doznałem uczucia podziwu znacznie większego, niż to w czasie seminarium berlińskiego; oto powstała książka, która daje poczucie wielkiego, niemal niespodziewanego z powodu wojen i grabieży, bogactwa naszych zbiorów i uświadamia jednocześnie, że muzea uczelniane są depozytariuszami zabytków arcyciekawych, zasługujących na przyznanie im znacznie większej roli niż dotychczas. Są one bowiem nie tylko spadkobiercami pierwszych muzeów europejskich, powstałych jeszcze przed epoką Oświecenia, które były przede wszystkim muzeami historii naturalnej, ale też skarbnicami wiedzy o historii nauki, postępie technicznym i wszystkich zawiłych ścieżkach naszej cywilizacji.

Muzea uczelniane. Katalog to obszerna, znakomicie ilustrowana książka, w której proporcje między słowem a obrazem są doskonale wyważone. Autorzy tego dzieła, idąc za myślą Seneki zawartą w jego *Listach do Lucjusza*, dobrze wiedzieli, że o wiele szybciej czytelnika przekonać można *exemplum* obrazowym, niż przesadną argumentacją słowną w momencie, gdy mowa jest po raz pierwszy o materii słabo znanej, lub zupełnie nieznanej. We wstępie pt. *Muzea wyższych uczelni – 2017* czytamy: [mamy] *oczywiście świadomość, iż publikacja nie wyczerpuje tematu* [ale, że będzie] *niezwykle ważnym głosem w debacie publicznej toczącej się wokół muzealnictwa i muzeów w naszym kraju*.

Publikacja jest dziełem Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych (SMU), które do niedawna liczyło nieco ponad 10 placówek, obecnie jest ich w nim już ponad 20. Na łamy katalogu trafiła ogromna większość z przeszło 50 muzeów związanych z uczelniami wyższymi. Jest też efektem kilku konferencji naukowych, które odbywały się w wielu ośrodkach naukowych Polski, ale przede wszystkich owocem ogromnego entuzjazmu i pragmatyzmu jednocześnie. Jedna z głównych myśli kreujących rozwój SMU i powstanie katalogu wyszła z Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, które od grudnia 2015 r. posiada stałą, nowoczesną ekspozycję multimedialną i tworzy ambitną perspektywę dalszego rozwoju. Niebagatelną rolę odegrało w tym przedsięwzięciu Muzeum Historii Medycyny i Farmacji w Białymstoku, które – zgodnie z układem alfabetycznym wg nazw miast – otwiera katalog.

Układ książki jest niezwykle przejrzysty, wędrujemy po muzeach uczelnianych – uniwersyteckich, politechnicznych, uczelni artystycznych od Białegostoku, poprzez m.in. Gdańsk, Kraków, Łódź, Poznań, Rogów, Sosnowiec, Szczecin, Toruń i Warszawę po Wrocław. Od pierwszego kontaktu z książką nasuwają się pytania: czy dotąd coś wiedzieliśmy o Muzeum Geologii Złóż w Gliwicach?, o Centrum Dokumentacji Zsyłek, Wypędzeń i Prześladowań przy Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie?, albo o Muzeum Lasu i Drewna w Rogowie?, czy też o Muzeum Mineralogicznym im. Kazimierza Maślankiewicza (m.in. autora słynnej książki o wulkanach) przy Uniwersytecie Wrocławskim? A ponadto: czy złożyliśmy kiedykolwiek wizytę w Muzeum Geologicznym im. Stanisława Józefa Thugutta przy Wydziale Geologii Uniwersytetu Warszawskiego?, albo w warszawskim Muzeum Akademii Sztuk Pięknych? Ile spośród 13 omówionych w tomie *Muzea uczelniane* krakowskich muzeów stało się dotąd przedmiotem naszego zainteresowania? Zwykle znamy tylko wspaniałe, wyjątkowe pod każdym względem Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius. Omawiana książka – dzieło wielu autorów – wszystkie je przybliża w sposób niemal doskonały.

Zajrzyjmy do Muzeum Politechniki Opolskiej i Lamp Rentgenowskich (s. 210–217). Naturalną koleją rzeczy autor opracowania, dr inż. Grzegorz Jezierski skupił się na historii promieni X i jedynej w swoim rodzaju lampy. Warto tu nadmienić, że muzeum to wyrosło z prywatnych zbiorów dr. Jezierskiego. W krótkim zarysie poznajemy niedługą, trwającą od 2011 r. historię muzeum, które posiada unikatową w świecie kolekcję lamp rentgenowskich. 1000 eksponatów – 442 ofiarodawców z całego świata – umieszczonych w 3 salach o powierzchni 200 m^2, a ponadto specjalistyczne książki polskie i zagraniczne oraz bezcenne, artystyczne fotografie rentgenowskie. Chciałoby się poczytać więcej o tym muzeum, jakże ważnym na trasie opowieści o ścieżkach cywilizacji i postępie techniki. Jednak w tym i innych hasłach katalogu brakuje wskazówek bibliograficznych, zacytowania choćby jednej czy dwóch publikacji niezbędnych zainteresowanym do pogłębienia wiedzy.

Nieco starsze, bo utworzone w 2002 r., jest Muzeum Uniwersytetu Rzeszowskiego, z kolei młodsze tylko o rok od samej uczelni. Godny podziwu są: właśnie fakt tak szybkiego zorganizowania muzeum i jego błyskawicznie zgromadzone zbiory (obecnie jest już 6000 eksponatów), którym koniecznie powinna być przyznana wydzielona przestrzeń wystawiennicza. Trzeba mieć nadzieję, że powstanie omawianej tu książki uświadomi władzom Uniwersytetu Rzeszowskiego, że posiadanie muzeum uczelnianego to niezwykle ważny krok w tworzeniu tożsamości i prestiżu uczelni.

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (KUL) uczynił ostatnio sporo, by swoje zbiory – zwłaszcza artystyczne – udostępnić szerszym rzeszom społeczeństwa. Wystawy warszawskie ze zbiorów KUL były prawdziwym wydarzeniem. Kolejnym krokiem w propagowaniu wiedzy o tej ważnej placówce jest omawiana książka – 9 stron katalogu (s. 179–187) to znakomite połączenie reprodukcji wybranych dzieł: rzeźb średniowiecznych, obrazów nowożytnych, porcelany i rysunków (m.in. Stanisława Noakowskiego) z komentarzem. Dr Krzysztof Przylicki kreśli najpierw

syntetyczny zarys dziejów muzeum, by następnie przejść do fachowej prezentacji wybranych obiektów. Poziomem merytorycznego opisu dorównuje ona tekstowi autorstwa Joanny Ślagi, przedstawiającemu Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius, uznawane przecież za „króla" wszystkich muzeów uczelnianych w Polsce. W jednym i drugim przypadku dostrzegamy pełną dojrzałość naukową, znakomitą selekcję obiektów; słowem mamy do czynienia z muzeami z wielką tradycją, z którą *unisono* jawi się bardzo dobra znajomość obiektów i staranność ich opisu. Wszakże tak w przypadku Collegium Maius, jak i Muzeum KUL również zabrakło dopisania choćby krótkiej sugestii co do dalszych lektur, których jest przecież sporo.

Czytanie, czy choćby kartkowanie książki, zwłaszcza pięknie ilustrowanej, jest rodzajem podróży neurokognitywistycznej; naszą uwagę przyciągają te obiekty, które już znamy choćby z innych zdjęć, ale i te, które pociągają nas swoją enigmatycznością, gdyż ich nigdy dotąd nie widzieliśmy, a wyczuwamy w nich coś szczególnego i tajemniczego. W wyniku wstępnej lektury omawianej książki zwiedziłem wspomniane już wcześniej Muzeum Geologiczne Uniwersytetu Warszawskiego. Zachętą do tej wizyty stała się zawarta w *Muzeach uczelnianych* prezentacja pióra dr. Marka Stępiszewskiego i Mariusza Niechwędowicza oraz doskonała fotografia na s. 308. Patrząc ponownie na to zdjęcie ukazujące salę ekspozycyjną i pamiętając wizytę w Muzeum Geologicznym, w zbiorze prof. Thugutta, z jego fascynującymi agatami, meteorytami, amonitami, trylobitami etc., uświadamiam sobie ponownie, jak wspaniałe posiadamy kolekcje naukowe i jak słabo są one znane szerszym rzeszom społeczeństwa.

W wyniku lektury *Muzeów uczelnianych* – publikacji zawierającej liczne, znakomite zdjęcia okazów zoologicznych, m.in. w Rogowie oraz w Centrum Edukacji Przyrodniczej w Krakowie – i idąc za sugestią dr. hab. Huberta Kowalskiego, jednego z głównych pomysłodawców książki i jednocześnie prezesa Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych, zwiedziłem magazyn zbiorów zoologicznych w Stacji Badawczej Łomna-Las, należący do Muzeum i Instytutu Zoologii PAN (w części dawne zbiory zoologiczne Uniwersytetu Warszawskiego). Są to tysiące obiektów najwyższej klasy, w tym mające prawie 200 lat wypreparowane żubry, nieco tylko od nich młodsze pantery, łosie, konie, orły czy sępy. Te świetnie zachowane obiekty czekają na utworzenie Muzeum Historii Naturalnej, którego dotąd w Warszawie nie mamy. Omawiana tu książka budzi liczne pozytywne refleksje, bo uświadamia bogactwo naszych zbiorów naukowych, z których bardzo wiele to unikaty na skalę światową. Jest też ta publikacja – znakomicie graficznie opracowana i otwierająca perspektywę dalszych, pogłębionych studiów – rodzajem wołania o pełne docenienie omawianych w katalogu kolekcji, a tym samym lepsze ich finansowanie.

Dalsza lektura *Muzeów uczelnianych* intensywnie zachęca do podróży muzealnych, m.in. do Sosnowca – do Muzeum Wydziału Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego, do Muzeum Historii Medycyny i Farmacji w pięknym pałacu Branickich w Białymstoku, do Sali Tradycji Akademii Morskiej w Gdyni, Muzeum Historii Medycyny w Warszawie, czy Muzeum Uniwersytetu Wrocławskiego – w jego pięknej siedzibie mieszczącej się w głównym budynku uniwersyteckim, w barokowym gmachu projektu Christopha Tauscha usytuowanym nad brzegiem Odry.

Choć niektóre teksty wprowadzające i hasła w publikacji *Muzea uczelniane. Katalog* nie do końca spełniają oczekiwania krytycznego czytelnika, książkę należy uznać za wydarzenie w piśmiennictwie, póki co popularnonaukowe, ale w najlepszym znaczeniu tego określenia. Publikacja ta stanie się niewątpliwie krokiem milowym w badaniach dziejów nauki polskiej, muzeologii uczelnianej i być może będzie inspiracją do utworzenia Narodowego Muzeum Historii Naturalnej, co planowano już w latach 30. ubiegłego wieku.

Streszczenie: Praca zbiorowa pt. *Muzea uczelniane. Katalog* to obszerna, znakomicie ilustrowana książka, w której proporcje między słowem a obrazem są doskonale wyważone. Publikacja jest dziełem Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych, w którym obecnie jest zrzeszonych przeszło 20 placówek. Na łamy katalogu trafiła ogromna większość z przeszło 50 muzeów związanych z polskimi uczelniami wyższymi. Publikacja wypełnia ogromną lukę w promowaniu wiedzy o mało znanym ale niezwykle cennym dziale polskiego muzealnictwa. Zgromadzone przez szkoły wyższe bogate kolekcje zoologiczne, mineralogiczne, artystyczne oraz zbiory instrumentów naukowych i dokumentów dotyczących historii uczelni stają się dzięki tej publikacji dostępne szerokim rzeszom odbiorców. Książka z jej klarownym, alfabetycznym układem wg nazw miast, znakomitej klasy fotografiami i niezwykle fachowo opracowanymi tekstami jest prawdziwym wydarzeniem naukowym i wydawniczym. Stanie się niewątpliwie krokiem milowym w badaniach dziejów nauki polskiej, muzeologii uczelnianej i być może będzie inspiracją do utworzenia Narodowego Muzeum Historii Naturalnej, co planowano już w latach 30. ubiegłego wieku.

Słowa kluczowe: szkoły wyższe, zbiory i kolekcje uczelniane, historia nauki, archiwalia, muzealnictwo, geologia, medycyna, zoologia, sztuka.

prof. dr hab. Jerzy Miziołek
Profesor historii sztuki, dyrektor Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik Instytutu Archeologii UW; badacz dziejów archeologii klasycznej specjalizujący się w tematyce symboliki światła, sztuki świeckiej włoskiego renesansu oraz

recepcji antyku w sztuce włoskiej i polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem włoskich *cassoni* i oddziaływania badań archeologicznych na sztukę epoki oświecenia; autor ok. 200 artykułów i recenzji oraz 12 książek, m.in. *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento* (1996), *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja* (2005; wersja ang. 2017), *The Villa Laurentina of Pliny the Younger in an Eighteenth-Century Vision* (2016); pomysłodawca i redaktor naukowy 2-tomowej publikacji *Światło w dziejach człowieka, sztuce, religii, nauce i technice* (2018); e-mail: jmiziolek@adm.uw.edu.pl

Word count: 1 941; **Tables:** -; **Figures:** 1; **References:** -
Received: 07.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 08.2018; **Published:** 10.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.5860
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Miziołek J.; *MUZEA UCZELNIANE. KATALOG*, HUBERT KOWALSKI I IN., WARSZAWA 2017, SS. 364, IL. Muz., 2018(59): 211-214
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Galeria stała Muzeum Sztuki w Łodzi za czasów dyrektora Mariana Minicha, sala formizmu 1948–1950, Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Permanent gallery of the Art Museum in Łódź under the directorship of Marian Minich, Formism Room 1948–1950, Archive of the Art Museum in Łódź

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

polish dictionary of museologists

Muz., 2018(59): 163-174
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2018
data recenzji – 06.2018
data akceptacji – 06.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.2320

MARIAN MINICH (1898–1965)

MARIAN MINICH (1898–1965)

Paulina Kurc-Maj
Muzeum Sztuki w Łodzi

Abstract: Marian Minich was born on the 21st December 1898 in Baligród near Lesko, died on the 6th of July 1965 in Łódź. For thirty years, excluding the World War II period, he was a director of the Art Museum in Łódź. In 1929, he graduated from the John Casimir University in Lviv, history of art faculty. He worked there from 1928, first as an assistant of Professor Władysław Kozicki, then of Professor Władysław Podlacha. In 1932, he defended his doctoral thesis on the oeuvre of Andrzej Grabowski (published in 1957). He was granted a university award while still a student for his study *The Concept of Art by Wölfflin*, whose methodology influenced future exhibition concepts of Marian Minich. From the late 1920s, he was writing as an art critic for Lviv newspapers. In 1935, he assumed the position of the director of the Art Museum in Łódź (at the time: the J. and K. Bartoszewicz Museum of History and Art). Among his major achievements was not only a remarkable expansion of museum collection, but also a transformation of the museum into an institution devoted exclusively to art, with a significant representation of contemporary art. In the uneasy post-war years, he managed to sustain this direction, both before and after the tightening of cultural policies in the socialist realism era. In 1948, together with the first post-war permanent exhibition, the Art Museum in Łódź opened thanks to him the "Neoplastic Room" by Władysław Strzemiński. Marian Minich was also a persistent defender of the avant-garde, and strived to make it an integral part of conceptual programme for any art museum. From the years 1946/1947 to 1951/1952, he taught art history at the University of Łódź. His professional experience as a museum director has been described by him in a book *Szalona galeria* (published in 1963); his article *O nową organizację muzeów sztuki* (1966) he devoted to museum issues.

Keywords: Marian Minich (1898–1965), Art Museum in Łódź, Neoplastic Room, contemporary art, organisation of art exhibition.

Nie bez racji córka pierwszego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, Agnieszka Minich-Scholz, na pierwszych stronach książki *Marian Minich – pod wiatr,* poświęconej ojcu pisze: *Wiele osób, nawet tych z kręgu ludzi obracających się wokół zagadnień związanych ze sztuką, nie ma pojęcia, że w ogóle istniał jakiś pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. Trzydzieści początkowych lat muzealnych dziejów osnuwa tajemnicza mgła samoistnienia*[1].

Postać lwowsko-łódzkiego muzealnika rzeczywiście z reguły pojawia się na dalszym planie – najczęściej przywoływanego z tych czasów wydarzenia – zgromadzenia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. Przytoczona wyżej publikacja, której towarzyszyły *Wspomnienia wojenne* Mariana Minicha oraz ponowne wydanie jego *Szalonej galerii*[2], niewątpliwie tę mgłę rozwiewa i jest nie tylko opowieścią córki o ojcu, ale też lekko napisaną, wyśmienitą biografią, przybliżającą barwne historie rodzinne i pełnokrwistą postać muzealnika, miłośnika sztuki, który prowadził instytucję także w trudnych czasach, z przerwą na zawieruchę II wojny światowej.

Mimo tego, pierwszy dyrektor łódzkiej placówki jest mało znany nawet środowisku muzealnemu. Tymczasem jego działalność była równie istotna – choć w innym zakresie i z innych powodów – jak dość dobrze spopularyzowana

1. Dyrektor Marian Minich (w środku) podczas wizyty artystów radzieckich w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1954

1. Director Marian Minich (in the middle) during the visit of Soviet artists in the Art Museum in Łódź, 1954

2. Dyrektor Marian Minich wita zebranych w sali odczytowej Muzeum Sztuki w Łodzi na spotkaniu z okazji Powstania Klubu Plastyków-Amatorów, 1961

2. Director Marian Minich while welcoming participants of the meeting on the occasion of launching the Artists-Amateurs Club in the auditorium of the Art Museum in Łódź, 1961

praca kolejnego dyrektora łódzkiej instytucji, Ryszarda Stanisławskiego. To Marian Minich zdecydował bowiem o początkowym kształcie i nadał kierunek rozwoju Muzeum Sztuki w Łodzi – pierwszego polskiego muzeum prezentującego awangardową sztukę nowoczesną.

Marian Minich urodził się 21 grudnia 1898 r. w rodzinie o korzeniach austriackich, w Baligrodzie, wówczas znajdującym się na terenie zaboru austriackiego[3]. Świadectwo dojrzałości zdobył jednak już w Tarnowie w 1916 r. i jako niespełna osiemnastoletni chłopak wstąpił do szkoły oficerskiej w Troppau. Następnie został powołany do armii austriackiej, gdzie służył w czasie I wojny światowej, aby w końcu wstąpić do Wojska Polskiego. W niepodległej Polsce zamieszkał wraz z rodziną we Lwowie, gdzie studiował chemię na Politechnice Lwowskiej (absolutorium w 1923 roku). Już rok później podjął też pięcioletnie studia z historii sztuki na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie. Pod koniec studiów został asystentem w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej, u prof. Władysława Kozickiego, później zaś w Katedrze Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej, u prof. Władysława Podlachy. W 1929 r. jego praca *Koncepcja sztuki klasycznej u Wölfflina* otrzymała nagrodę uniwersytecką, a 3 lata później, w 1932 r. obronił rozprawę doktorską poświęconą twórczości Andrzeja Grabowskiego, streszczoną następnie w „Roczniku Lwowskiego Towarzystwa Naukowego" oraz w roczniku „Sztuki Piękne"[4] i wydaną dopiero po uzupełnieniu ponad 20 lat później[5]. Dopiero w 1955 r. otrzymał tytuł naukowy docenta[6]. Na przełomie lat 20. i 30. pracował ponadto dorywczo jako krytyk sztuki („Gazeta Poranna", „Lwowski Kurier Poranny", „Kurier Lwowski", „Gazeta Lwowska") i malarz (był członkiem Lwowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych i Lwowskiego Związku Artystów Plastyków)[7].

We wrześniu 1934 r. odbyło się spotkanie Komisji Opiniodawczej przy Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi[8], celem wyłonienia dla muzeum kierownika, o wykształceniu historyka sztuki i z doświadczeniem półrocznej praktyki muzealnej[9]. W swoim podaniu Marian Minich podkreślał zainteresowanie sztuką modernistyczną XX w., a jako dowód na posiadanie umiejętności w sferze muzealnictwa podawał pracę administratora zbiorów Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie[10]. Najpoważniejszym rywalem przyszłego dyrektora był dr Józef Grabowski, kierownik Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie. Nie mógł on jednak objąć posady wcześniej, niż od lata 1935 r., co zdecydowało o wyborze dyspozycyjnego wówczas dra Mariana Minicha[11], który był gotów zająć to stanowisko z dniem 1 stycznia 1935 roku. W wyborczej Komisji Muzealnej zasiedli m.in. kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, dr Zbigniew Bocheński oraz docent Uniwersytetu Warszawskiego, dr Michał Walicki.

Już w styczniu 1935 r. prasa łódzka odnotowywała, że kierownikiem Muzeum Historii i Sztuki im. Bartoszewiczów został dr Marian Minich z Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, donosząc, że: *dr Minich zająć się ma nie tylko kierownictwem muzeum, ale jego rozbudową i rozszerzeniem szeregu działów oraz stworzeniem nowych, dotychczas nieistniejących*[12].

Łódzkie muzeum w tym czasie, choć posiadało kolekcję Bartoszewiczów i Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy a.r., było instytucją niewielką,

o wyrywkowym zbiorze, a także młodą, która zaledwie kilka lat temu wyłoniła się z Muzeum Miejskiego jako placówka odrębna[13]. Zarówno dla komisji powołującej nowego kierownika muzeum, jak i dla niego samego było jasnym, że do najważniejszych zadań na tym etapie należało nadanie muzeum linii rozwojowej i kompletowanie zbiorów. Do tego dochodziła kwestia rozbudowania działalności oświatowej w celu popularyzowania muzeum w trudnym środowisku łódzkim, złożonym głównie z robotników. Bowiem w Łodzi dopiero w latach 30. zaczęło być aktywne środowisko związane ze sztukami plastycznymi. W styczniu 1931 r. odbyła się inauguracyjna wystawa w łódzkim Instytucie Propagandy Sztuki[14]. W tym samym roku powstało też pierwsze Zrzeszenie Artystów Plastyków, rozbite potem w 1933 r. na Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, promujący sztukę nowoczesną i wydający czasopismo „Forma" oraz Polski Związek Zawodowy Łódzkich Artystów Plastyków, skupiony wokół bardziej konserwatywnej grupy „Ryngraf"[15]. Ten pierwszy przyczynił się wkrótce do określenia Łodzi mianem „miasta awangardy"[16], a także do wytyczenia takiego, a nie innego kierunku rozwoju łódzkiego muzeum przez jego dyrektora.

Dr Marian Minich doskonale zdawał sobie sprawę z trudności, jakie przed nim stanęły, ale także z wyjątkowości placówki, którą przyszło mu kierować. Podsumowując krótko działalność pisał zarówno o *tragicznym stanie kultury proletariackiego głównie miasta*, ale też o ciekawych zbiorach Bartoszewiczów i kolekcji grupy a.r., które stwarzały *arcyciekawy, jedyny w swoim rodzaju fenomen na tle polskiej, muzealnej rzeczywistości*[17]. Niemal od razu stało się dla niego istotne utrzymanie dla Łodzi za wszelką cenę kolekcji międzynarodowej sztuki modernistycznej, jak i ten kierunek rozwoju placówki[18]. Pierwszym znaczącym działaniem reformatorskim, zrealizowanym w latach 1935–1936, było odłączenie od muzeum zbiorów historycznych oraz starodruków (tj. Biblioteki Bartoszewiczów) i przeniesienie ich do Miejskiej Biblioteki Publicznej, a także odłączenie archiwaliów z czasów głównie Wielkiej Wojny (częściowo pozostałe z dawnego Muzeum Nauki Sztuki) oraz rękopisów (dopiero po 1945 r.) i przekazanie ich do Archiwum Akt Dawnych m. Łodzi[19]. W muzeum pozostały jedynie książki dotyczące historii sztuki, i tak też miała być od tej pory rozbudowywana muzealna biblioteka. Decyzja ta została podjęta wbrew woli nieżyjącego już w owym czasie darczyńcy i patrona łódzkiego muzeum Kazimierza Bartoszewicza, co było działaniem kontrowersyjnym[20]. Należy jednak docenić, że to rozstrzygnięcie pozwoliło Minichowi skupić działalność łódzkiego muzeum wyłącznie wokół zagadnień sztuki. A co za tym idzie była to kluczowa decyzja, bez której ta instytucja nie mogłaby z czasem rozwinąć się w muzeum poświęcone sztuce nowoczesnej.

Reorganizacji podlegała w tym czasie też ekspozycja muzealna, nie tylko pod względem technicznym (remont i częściowa przebudowa sal muzealnych), ale też merytorycznym. Jak pisał sam Minich: *posegregowano dział sztuki według epok i prądów artystycznych – o ile na to pozwalała skąpa ilość reprezentacyjnych dzieł sztuki, zastąpiono wreszcie luki eksponatami o poziomie wyższym, rozwieszając całość – o ile było to możliwe ze względu na mało odpowiednie pomieszczenie zbiorów – według obowiązujących praw optyki*[21].

Program Minicha, choć nie był jeszcze w tym czasie precyzyjnie opisany, pozostawał konsekwencją – obecnej w jego poglądach na historię sztuki – formalnej analizy Henricha Wölfflina. Jak wskazano niedawno w literaturze przedmiotu[22] poglądy te zostały wprost zaczerpnięte z pism prof. Władysława Podlachy, którego tekst *Zagadnienie metody historii sztuki* był zapewne doskonale znany pierwszemu dyrektorowi Muzeum Sztuki w Łodzi. Zbiory i ekspozycja muzeum miały być budowane tak, aby jak najdobitniej prezentować zmiany stylistyczne na przestrzeni epok[23]. Celem była rezygnacja z tradycyjnego układu pokazującego wielkie osobowości artystyczne, tematy lub techniki artystyczne. W ten sposób była jeszcze skonstruowana pierwsza ekspozycja kolekcji Bartoszewiczów w nowopowstałym muzeum w 1930 r., gdzie np. osobno prezentowano kolekcję prac na papierze, osobno sceny rodzajowe, czy sztukę łódzką[24]. Nową wystawę Minich zorganizował już jednak tak, aby obrazowała rozwój form artystycznych na podstawie konkretnych, następujących po sobie kierunków sztuki: idealizmu, klasycyzmu, realizmu, impresjonizmu, ekspresjonizmu, formizmu, konstruktywizmu, puryzmu, neoplastycyzmu i nadrealizmu. Nowością było dodanie do już istniejących Sali Formizmu i Sali Międzynarodowego Nadrealizmu. Metoda organizacji ekspozycji została później określona przez Mariana Minicha jako *systematyczno-stylistyczna* i opisana w „Roczniku Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962" oraz w artykule *O nową organizację muzeów sztuki*[25] z 1958 roku. Ten drugi tekst został opublikowany jednak dopiero w 1966 r., po śmierci dyrektora – jak to zostało ostatnio ujawnione – w wersji znacząco skróconej i po części zmienionej[26].

Przedwojenna ekspozycja przygotowana przez Mariana Minicha mieściła się w 11 salach budynku muzeum przy pl. Wolności 1 w Łodzi. Obejmowała sztukę od nowożytności po XIX i XX w., z pokazem Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. włącznie. Już wtedy jednak brakowało w niej m.in. dzieł impresjonistów i ekspresjonistów europejskich, które zastępowano reprodukcjami.

Pomimo nowoczesnego układu stylistycznego, ekspozycja spotykała się jednak z krytyką radykalnie nastawionej części środowiska artystycznego z kręgu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Należy przy tym nadmienić, że związek ten już miał uwagi do składu Komisji Opiniodawczej, wybierającej nowego kierownika muzeum w 1934 roku. Wskazywano przede wszystkim na jej skład, niereprezentatywny dla środowiska artystów zajmujących się sztuką nowoczesną[27]. Związek był niezadowolony z odsunięcia artystów od decydowania o sprawach artystycznych. Muzeum było szczególnie krytykowane w tym czasie przez Władysława Strzemińskiego, którego spory z Marianem Minichem przytaczał nawet Jan Brzękowski w swoich listach do Juliana Przybosia[28]. W czasopiśmie „Forma" ukazały się też 3 krytyczne, anonimowe artykuły, z których najobszerniejszy z sierpnia 1935 r.[29] był bezpośrednią przyczyną rezygnacji Karola Hillera ze stanowiska redaktora naczelnego[30]. Artykuł krytykował wystawę Minicha ze efekciarstwo, estetyzację i brak przejrzystości. Według anonimowego autora, na ekspozycji było za dużo dzieł epigońskich, jakie nie pozwalały widzowi należycie zorientować się w etapach rozwoju sztuk plastycznych.

Pomimo tych uwag, koncepcja prezentacji galerii stałej, ukazującej rozwój następujących po sobie w sztuce form artystycznych, wypracowana przed wojną przez dra Minicha, kontynuowana była w jego pracy muzealnej po 1945 roku.

3. Sala Formizmu w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1938

3. Formism Room in the J. and K. Bartoszewicz Municipal Museum of History and Art, 1938

4. Sala Formizmu w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1939

4. Formism Room in the J. and K. Bartoszewicz Municipal Museum of History and Art, 1939

Ekspozycję końca lat 30. wzbogacały też dość intensywnie poszerzane zbiory, co świadczyło o umiejętnościach dyrektora, pozyskującego dzieła zarówno od artystów, ich rodzin, jak i od kolekcjonerów. W krótkim okresie przedwojennego kierowania placówką do muzeum trafiły kolejne prace, przede wszystkim polskich artystów XIX- i XX-wiecznych. Celem było jak najszersze pokazanie spektrum interesujących artystycznie zjawisk, a profil zbiorów został wyraźnie nakierowany na sztukę współczesną i aktualną. Jak wskazuje podstawowy zachowany materiał archiwalny, czyli dawna księga inwentarzowa Muzeum Sztuki w Łodzi[31], nabyto wówczas obrazy m.in. Jacka Malczewskiego, Jana Matejki, Piotra Michałowskiego czy Olgi Boznańskiej, ale też rzeźby Henryka Wicińskiego, Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków oraz obrazy Maksymiliana Feuerringa, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Tytusa Czyżewskiego. Marian Minich bardzo dobrze oceniał też twórców ze środowiska lwowskiego, przede wszystkim związanych z grupą Artes: Jerzego Janischa, Ludwika Lille'a, Romana Sielskiego, Henryka Strenga [Marka Włodarskiego], jak i artystów środowiska łódzkiego, przede wszystkim Jankiela Adlera i Karola Hillera, którego dyrektor łódzkiego muzeum cenił szczególnie, inicjując w 1938 r. w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki monograficzną wystawę twórcy. Należy też podkreślić, że zawsze był adwokatem twórczości awangardowej także Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Do spektakularnych zakupów w tym okresie należało nabycie *Matki* Henryka Rodakowskiego. Minich kupił obraz od syna artysty w 1937 r. za sporą kwotę, co spotkało się z krytyką ówczesnych władz miasta. Tuż przed wybuchem II wojny światowej dyrektor pozyskał też do zbiorów, jako dar, kolekcję Karola Rajmunda Eiserta, na którą złożyły się prace europejskiej sztuki późnośredniowiecznej, nowożytnej i XIX-wiecznej, m.in.: obraz szkoły północno-włoskiej, prawdopodobnie Gentile Fabriano z 1. poł. XV stulecia, przedstawiający Biskupa i św. Agnieszkę, a także obrazy Jacoba Joardensa i Adriaena van de Velde – niestety zaginione w czasie II wojny światowej oraz dzieło Fritza von Uhde *Żołnierze grający w kości o szaty Chrystusa*, do dziś znajdujące się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Dyrektor pozyskał także dar spadkobierców Henryka Grohmana zawierający malarstwo polskie XIX w., m.in. prace Henryka Siemiradzkiego, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego i Włodzimierza Tetmajera.

W latach 1938–1939 Marian Minich pełnił krótko funkcję kierownika łódzkiego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego, a od stycznia 1939 r. był także ekspertem w zakresie wywozu dzieł sztuki za granicę w województwie łódzkim[32]. Podczas II wojny światowej został jednak odsunięty przez niemieckich okupantów od powyższych stanowisk i kierowania łódzkim muzeum. Okres wojenny szczegółowo opisywał w swoich wspomnieniach[33]. Uczestniczył w kampanii wrześniowej i pod koniec 1939 r. był aresztowany w Łodzi

wraz z rodziną. Od 1941 r. pracował jako nauczyciel korespondencji handlowej (tajnie także: literatury, sztuki, historii i historii doktryn socjalnych) w Gimnazjum Ogrodniczym w Ursynowie[34]. Do Łodzi powrócił w 1945 r., gdzie z miejsca, bo od lutego objął ponownie kierownictwo Muzeum Sztuki. Przez kwartał kierował również wszystkimi muzeami miejskimi, a następnie krótko w 1954 r. Muzeum Etnograficznym. Jako, że w latach 1950–1958 Muzeum Sztuki w Łodzi było Muzeum Okręgowym, Marian Minich kierował też placówkami w regionie. Pracował ponadto dodatkowo jako wykładowca historii sztuki, początkowo w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Łodzi, następnie w latach 1946/1947 do 1951/1952 na Uniwersytecie Łódzkim. W 1946 r. został członkiem Polskiej Partii Robotniczej, a od 1948 Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Działał jako sekretarz i wiceprzewodniczący łódzkiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. W latach 1953–1957 był także członkiem następujących gremiów: Rady Muzealnej i Konserwatorskiej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, Komisji Kultury przy Wojewódzkiej Radzie Narodowej a także Komisji Kultury przy Plenum Komitetu Łódzkiego PZPR. W 1964 r. otrzymał indywidualną Nagrodę Państwową II stopnia za całokształt działalności w dziedzinie muzealnictwa[35].

Po II wojnie światowej Muzeum Sztuki w Łodzi otrzymało nowy budynek – pofabrykancki pałac zupełnie nieprzystosowany do pełnienia nowych funkcji – przy obecnej ulicy Więckowskiego 36. Bardzo szybko dyrektor Marian Minich zaczął się ubiegać o budowę nowego gmachu, niestety bezskutecznie[36]. Niemal do końca lat 40. działalność muzeum była więc naznaczona powojenną reorganizacją. Zaczęły doń trafiać dzieła zrewindykowane, ale też mienie poniemieckie, zbiory dawnych przemysłowców łódzkich (z pałaców Biedermana, Geyera, kolekcji Heinzla) oraz pozyskane za pośrednictwem Okręgowego Urzędu Likwidacyjnego i Tymczasowego Zarządu Mienia Państwowego tzw. mienie podworskie. Dyrektor przyjął też duże dary łódzkiej awangardy – do kolekcji trafiła spuścizna po Karolu Hillerze, zespół prac Władysława Strzemińskiego i zachowane rzeźby Katarzyny Kobro. Placówka została ponadto zasilona depozytem z Muzeum Narodowego w Warszawie, m.in. dziełami sztuki średniowiecznej, które musiały być zwrócone dopiero w latach 90. XX w. – za czasów dyrektora Jaromira Jedlińskiego – w związku z likwidacją ekspozycji stałej sztuki dawnej[37].

W 1948 r. jednoznacznie określono dalszy kierunek rozwoju placówki kierowanej przez Minicha. 6 lutego tego roku został uchwalony Statut Miejskiego Muzeum Sztuki w Łodzi, w którym zawarto zapis, że celem instytucji jest *gromadzenie i rozwijanie w sposób naukowy i dydaktyczny posiadanych działów sztuki i przemysłu artystycznego, ze specjalnym uwzględnieniem międzynarodowej sztuki nowoczesnej*[38]. W czerwcu 1948 r. dr Marian Minich otworzył pierwszą powojenną ekspozycję muzealną. Była ona kontynuacją koncepcji wystawienniczej wprowadzonej przez niego jeszcze przed II wojną światową. Prezentowana na 3 piętrach muzeum, obejmowała 39 sal, w których można było zobaczyć rozwój sztuki od gotyku, przez malarstwo obce XVI, XVII, XVIII i XIX w., dział sztuki polskiej XVIII, XIX i XX w., po Międzynarodową Sztukę Nowoczesną. W celu podtrzymania struktury opowieści ekspozycja była uzupełniana reprodukcjami dzieł. Całe 2. piętro dyrektor przeznaczył na prezentację sztuki najnowszej, dla której „punktem dojścia", apogeum rozwoju stała się Sala Neoplastyczna. Dziś to już historyczne pomieszczenie, w 1948 r. było śmiałą propozycją nadania wysokiej rangi sztuce abstrakcyjnej. Zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego, na prośbę M. Minicha, Sala Neoplastyczna mieściła wiele dzieł z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r., autorstwa twórców związanych z abstrakcją geometryczną kręgu neoplastycyzmu i francuskiego ugrupowania Cercle et Carré. Istotnym uzupełnieniem Sali były kompozycje przestrzenne K. Kobro eksponowane na specjalnie przygotowanych szklanych postumentach oraz kompozycje przestrzenne i meble projektu W. Strzemińskiego. Ekspozycja z 1948 r. miała się spotkać z gratulacjami władz[39], ale nie przesądziło to dalszych losów muzeum. W związku z zaostrzeniem polityki kulturalnej władz komunistycznych w Polsce, została zamknięta 1 października 1950 r. i przeorganizowana. Półtora miesiąca później nowa wystawa stała nie pokazywała już dzieł awangardowych, uznawanych za zbyt formalistyczne i wykluczona została z niej Sala Neoplastyczna. Dr Marian Minich został zmuszony do prezentowania dzieł wskazujących na rozwój realizmu. Na ekspozycji pozostała głównie sztuka dawna (do gotyku przez malarstwo nowożytne) i sztuka polska, podzielona tematycznie, ze szczególnym uwypukleniem zagadnień społecznych. Jej uzupełnienie stanowiła wystawa „Rozwój włókienniczej Łodzi od 1825", prezentująca historię tkactwa na tle historii proletariatu[40]. W muzeum powstał też dział realizmu krytycznego[41].

Wymuszone politycznie zmiany, określane mianem naukowej reorganizacji pod kątem estetyki marksistowskiej, miały się nawet spotkać z wyróżnieniem na konferencji w Nieborowie w 1951 roku[42]. W związku z zaleceniem władz centralnych w Muzeum Sztuki w Łodzi przeprowadzono też w tym czasie serię szkoleń ideologiczno-fachowych. Ich charakter był silnie zindoktrynowany, same szkolenia zaś prowadzone przez różnych pracowników. Warto przy tym dodać, że te wygłaszane przez dyrektora Minicha, w miarę możliwości skupiały się przede wszystkim jednak na zagadnieniach estetyki, nie historii ruchów robotniczych (*Postulowanie realizmu socjalistycznego w sztuce,* 1951; *O estetyce marksistowskiej,* 1951; *O stosunku historii sztuki do estetyki,* 1953; *O interpretacji dzieła sztuki,* 1954)[43]. Wiadomo też, że nieoficjalnie dyrektor M. Minich prowadził w tym czasie – w magazynach muzealnych – szkolenia dla pracowników z zakresu sztuki nowoczesnej[44]. Sprawa zaangażowania dyrektora Minicha i muzeum w działania władz komunistycznych po części wynikała z narzuconej ministerialnie linii programowej. Mogła być też efektem poparcia dla jej niektórych kierunków – na przykład w zakresie edukacji robotników. Z pewnością inaczej przedstawiała się też w latach 40., inaczej w 50., jeszcze inaczej w 60. Dla środowiska twórców i teoretyków sztuki wywodzących się z przedwojennej lewicy, nowa polityka państwa mogła być bowiem spójna z ich oczekiwaniami odnośnie równości społecznej, co ujawniło się w postawach wielu artystów (np. aktywna działalność projektowa architektów Heleny i Szymona Syrkusów). Dyrektor Marian Minich też sprzyjał kręgom przedwojennej lewicy. To o nim Klaudiusz Hrabyk związany z „Kurierem Lwowskim" pisał: (...) *świetny recenzent malarstwa, a równocześnie, o czym wiedzieliśmy, hołdujący przekonaniom radykalnie lewicowym, a jak podejrzewaliśmy, nawet komunistycznym*[45]. Trudno

5. Plakat Miejskiego Muzeum Sztuki w Łodzi, 1948

5. Poster of the Municipal Art Museum in Łódź, 1948

6. Sala Neoplastyczna w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1948–1949

6. Neoplastic Room in the Art Museum in Łódź, 1948–1949

dziś jednoznacznie ocenić w tym kontekście dokumenty muzealne i druki wydawane przez Minicha po wojnie. Jako związane z jedną z ważniejszych muzealnych, państwowych instytucji regionu, musiały zapewne podlegać oficjalnej doktrynie, z drugiej strony mogły być też wyrazem poparcia pewnych posunięć ówczesnych władz wobec kultury – chociażby odnośnie jej centralizacji, czy uwłaszczenia, których dyrektor łódzkiego muzeum jawnie nie krytykował. Wiemy jednak także z jego zapisków, że z czasem zaczął mieć świadomość rozdźwięku między nową polityką państwa a wolnością sztuki. W swojej autobiograficznej książce *Szalona galeria*, choć optymistycznie oceniał powojenną sytuację, to wyłączał już zeń moment socrealizmu 1. poł. lat 50. Jak pisał: *Rozmach, który dzięki kulturotwórczym czynnikom władzy ludowej pozwolił nam w okresie kilku lat stworzyć oryginalne wartości na terenie muzealnictwa – został zahamowany wkrótce po przekazaniu placówki Ministerstwu Kultury i Sztuki z dniem 1 stycznia 1950 roku. Fałszywie rozumiany „socrealizm" oraz niekompetencja urzędników decydujących wówczas w dziedzinie kultury stworzyły dla rozwoju sztuki jakiś ślepy zaułek*[46]. Pod koniec książki jeszcze silniej wybrzmiewa problem sztuki w kontekście nowej polityki państwa: *bombardowany anonimami, przestrogami, zatrutymi pociskami sądów – zapytywałem niejednokrotnie samego siebie, czy nie tkwię w jakimś własnym antypoznawczym, urojonym świecie – czy pokaz rozwoju nowoczesnej twórczości plastycznej w mojej interpretacji, nie jest, być może, jakąś fatalną pomyłką?! Czy cała ta sztuka jest prawdą, czy kłamstwem? Aktem odkrywczym, czy wyrazem bezczelnej arogancji? Czy leży ona w ramach rozwoju konieczności konstruktywistycznych epoki, czy stanowi zespół spróchniałych, indywidualistycznych fikcji?...*[47]. Wyrazem dylematu, przed jakim stanął Minich, był też sam tytuł książki określający łódzkie Muzeum Sztuki, jako *szalone*, po stronie którego to szaleństwa autor zarazem się opowiadał.

Sztuka awangardowa wróciła na ekspozycję w 1956 r., w czasie „odwilży" po śmierci Józefa Stalina. W 1958 r. w muzeum powstał wówczas odrębny dział Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej, a odświeżona ekspozycja, w pełni prezentująca założenia koncepcji Mariana Minicha, została otwarta 2 lata później. W latach 1957–1963 dr Minich wyjeżdżał do Francji, Holandii, Niemieckiej Republiki Demokratycznej i Związku Radzieckiego[48], które to podróże pozwoliły mu zyskać pewną wiedzę na temat stanu muzealnictwa i trendów w sztukach plastycznych w innych krajach. Szczególnie istotny był jego wyjazd do Paryża, gdzie za pośrednictwem Jerzego Kujawskiego, choć nie bez perypetii, do kolekcji trafiły ciekawe przykłady ekspresyjnego abstrakcjonizmu – obrazy artystów z kręgu grupy Phases. Istotne było też odnowienie i nawiązanie kontaktów z paryskim środowiskiem artystycznym: Henrykiem Berlewim, Galerią Denise René i Michelem Seuphorem. W rezultacie w 1957 r. dyrektor Minich został jednym z członków komitetu honorowego wystawy „Precurseurs de l'art abstrait en Pologne" w Galerie Denise René w Paryżu[49].

W 1960 r. – z okazji 25-lecia pracy oraz 30-lecia muzeum – dr Marian Minich otworzył ekspozycję stałą według uzupełnionego planu z lat 40., ukazując ponownie rozwój stylistyczno-formalny sztuki na przestrzeni epok. Jak wspominał, cytowany już wieloletni pracownik muzeum, dr Jacek Antoni Ojrzyński był to *łabędzi śpiew* dyrektora[50], który z pełnym rozmachem mógł pokazać rozwój sztuki, korzystając też z nowych nabytków. I tym razem ekspozycja była uzupełniania faksymilami – zarówno sztuki dawnej (np. obrazy Rafaela i Rubensa), jak i nowoczesnej (reprodukcje prac impresjonistów), co pozwalało Minichowi poprowadzić widza przez najważniejsze momenty w rozwoju sztuki, nawet w sytuacji braku takowych przykładów w zbiorach.

Ekspozycja przygotowana przez Mariana Minicha była swoistym wykładem z historii sztuki, a wspominany tekst *O nową organizację muzeów sztuki* okazał się bardzo ważną propozycją zmian w tradycyjnym – ale także i tym narzuconym przez władze doby realizmu socrealistycznego – porządku wystawiennictwa sztuki[51]. Głównym założeniem artykułu były rozważania na temat stworzenia takiej ekspozycji w muzeach sztuki, która odzwierciedlałaby jej rozwój formalny[52], nadając tym samym badaniu sztuki charakter naukowy i zracjonalizowany. Cel takiego działania miał według Minicha znaczenie edukacyjne, wykraczające poza dogłębne zrozumienie zjawisk plastycznych, czy kształtowanie wyłącznie świadomości plastycznej odbiorców. Dyrektor Minich uważał bowiem, że sztuka nie powstaje w autonomii od otaczającego świata[53], a co za tym idzie, ma ogromne znaczenie w kształtowaniu postaw społecznych[54].

W przywoływanym artykule szczególnie dużo miejsca poświęcał Minich ekspozycji 2. piętra w muzealnym budynku przy ul. Więckowskiego, gdzie prezentowana była międzynarodowa sztuka nowoczesna. Autor dysponował tutaj

dość wyczerpującym materiałem – przynajmniej w porównaniu z kolekcją sztuki dawnej – co pozwalało mu w pełni przedstawić swoją koncepcję[55]. Wystawę rozpoczynał pokaz impresjonizmu i neoimpresjonizmu, po nim następował ekspresjonizm, formizm, kubizm, konstruktywizm oraz postkonstruktywizm, a całość wieńczyła Sala Neoplastyczna[56]. W pierwszym wariancie aranżacji Sali Minich zaproponował ukazanie *dążenia do neutralizacji napięć energetycznych formy i koloru* poprzez prace Vilmosa Huszára, Henryka Berlewiego, Georgesa Vantongerloo, Henryka Stażewskiego i faksymile obrazu Pieta Mondriana[57]. W drugim wariancie pojawiały się praca Doesburga, inne kompozycje Vilmosa Huszára i Henryka Stażewskiego oraz Jeana Heliona[58]. Dołączone do Sali rzeźby Katarzyny Kobro miały ukazywać zaś, jak *rzeźba przestrzenna oparta na potencjalnej energii koloru organizuje przestrzeń zewnętrzną*[59]. Po Sali Neoplastycznej następowała prezentacja *Kompozycji architektonicznych* i *unistycznych* Władysława Strzemińskiego oraz ekspozycja surrealizmu. Ostatnie dwie sale przedstawiały przykłady neoekspresjonizmu abstrakcyjnego. Dla niektórych sal, podobnie jak dla Sali Neoplastycznej, Marian Minich przygotował też warianty ekspozycyjne, zawsze dbając o wybór dzieł najbardziej jego zdaniem reprezentatywnych, wystrzegając się prac eklektycznych i epigońskich, przez co galeria miała silny walor edukacyjny.

Zakorzenienie koncepcji ekspozycji autorstwa Minicha w teorii szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wölfflina wiązało tę propozycję z – wykształconą w podobnym czasie przez Władysława Strzemińskiego – metodologią historii sztuki opisanej jako teoria widzenia. Książka Strzemińskiego miała swoją genezę w przedwojennych artykułach artysty[60], a pisana była od końca lat 40., także na podstawie notatek z prowadzonych przez malarza wykładów w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Opublikowana została jednak już pośmiertnie w 1958 roku[61]. Choć podobieństwo jest znaczące, to jednak Marian Minich nigdy się na nią wprost

7. i 8. Sala kubizmu i konstruktywizmu w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1960–1966

7. and 8. Cubism and Constructivism Room in the Art Museum in Łódź, 1960–1966

(Fot. 1-8 – Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi)

nie powoływał[62]. Z całą pewnością obie koncepcje powstawały bowiem niezależnie, choć nie można wykluczyć pewnego wzajemnego wpływu, ponieważ łódzki artysta i dyrektor muzeum pozostawali w kontakcie. Oprócz tego, że obie teorie miały swoje źródło we wspomnianej idei rozwoju formy Wölfflina, to wpisywały się też w szerszą, modernistyczną koncepcję historii sztuki, w której sama sztuka była postrzegana jako zbiór kierunków i tendencji ewoluujących z siebie oraz jako taka podlegała rozwojowi, a nawet postępowi. Naukowa systematyzacja teorii Minicha i Strzemińskiego miała więc też swoje pokrewieństwo np. w słynnym drzewie rozwoju sztuki nowoczesnej Alfreda H. Barra, dyrektora Museum of Modern Art w Nowym Jorku, przez które próbował on opisać zjawiska pojawiające się w sztuce w sposób podobny do rozwoju form biologicznych. Badacze zwracali też uwagę na podobne znaczenie koncepcji ekspozycji muzealnej u Minicha, jak wypracowane wizje ekspozycji sztuki nowoczesnej Alexandra Dornera i El Lissitzkiego w postaci Gabinetu Abstrakcyjnego w Hanowerze[63]. Łączył je walor dydaktyczny usystematyzowanej prezentacji, a także znaczenie całościowego odbioru dzieł egzemplifikujących przemiany w sztuce, w tym dopuszczenie możliwości użycia reprodukcji. W swoim zamyśle Minich wskazywał ponadto na inspirację myślą m.in. Maxa Dvořáka i Benedetto Crocego[64] oraz, podobnie jak twórcy awangardowi i modernistyczni historycy sztuki, pozostawał antynaturalistą[65].

Jedną ze znaczących różnic między programem Minicha a Strzemińskiego było zwrócenie uwagi na tzw. czynnik społeczny, który był bardzo istotny w czasach narzucanej kulturze i nauce interpretacji w duchu marksistowskiej historiozofii. Kiedy patrzymy jednak na układ galerii Mariana Minicha wydaje się, że czynnik ten miał dla niego zdecydowanie mniejsze znaczenie. Dyrektor zrywał bowiem nie tylko z układem prezentującym indywidualności artystyczne, ale też z tematyczno-chronologicznym oraz, istotnym w dobie socrealizmu, epatowaniem treściami społecznymi. Opisując swoją koncepcję wystawiennictwa sztuki, Minich starał się jednak nadać jej rację bytu w nowych warunkach, poprzez połączenie jej z ogólnymi tendencjami rozwoju polskiego muzealnictwa, którego celem było edukowanie, ale i wzmacnianie przekazu ideologicznego związanego z polityką kulturalną prowadzoną w latach 50. XX wieku[66]. W jego opracowaniu czytamy więc: *Pełen wewnętrznych konfliktów, postanowiłem w końcu przystosować idealistyczne doktryny Wölfflinowskie do nauki Marksa*[67], a także można tam znaleźć cytaty z pism Lenina, odwołujące się do konieczności przyswojenia przez naukę komunistyczną całej wiedzy ludzkiej, poprzez które Minich próbował znaleźć poparcie dla konieczności sięgania do spuścizny Zachodu[68].

Dla Mariana Minicha zasadniczym celem nowej organizacji muzeum sztuki miało być jednak przede wszystkim przywrócenie znaczenia czynnika twórczości plastycznej, czyli formy oraz nadanie muzeom sztuki misji w dziedzinie rozszerzenia świadomości artystycznej – tj. wprowadzenie dbałości o artystyczny rozwój indywidualnych odbiorców i kulturę zbiorową[69]. Wdrożenie nowej metody prezentacji zbiorów stwarzać miało ponadto warunki do udokumentowania rozwoju myśli artystycznej w sposób postrzegany przez Minicha jako najlepszy, to jest dążący do obiektywizmu[70]. Sam dyrektor łódzkiego muzeum wskazywał, że do najważniejszych zadań jego koncepcji należały: równowartościowe traktowanie wszystkich epok, okresów i kierunków sztuki, afirmacja celowości rozwoju dzieła sztuki, rozwój kultury oraz stworzenie warunków do ikonograficznej analizy treści, a tym samym lepszego zrozumienia dzieła sztuki[71].

Wprowadzenie tej metody miało mieć daleko idące pozytywne skutki – od zrozumienia całości kultury, także w zakresie innych jej dziedzin (muzyki, literatury itd.), aż po – w pełni humanistyczne – wychowanie człowieka do lepszego zrozumienia i przeżycia oraz organizowania swojego życia[72]. Te poglądy Mariana Minicha miały wiele wspólnego ze stanowiskiem awangardy konstruktywistycznej, której zresztą przyznawał w swoim tekście rację[73]. W zachowanym w archiwum rodziny, pierwotnym maszynopisie tekstu *O nową organizację muzeów sztuki,* podobnie jak awangardyści, kładł silny nacisk na demokratyzację kultury i postulował antyelitaryzm sztuki[74]. Stanowisko to było związane z wiarą Minicha w rolę muzeów jako tych instytucji, które mają realną siłę podniesienia kultury danego społeczeństwa, a co za tym idzie z równie głęboką wiarą w pozytywne znaczenie i moc sprawczą posłannictwa humanizmu w kształtowaniu społeczeństwa i jego otoczenia[75]. Nie odbiegał w tych poglądach od stanowiska międzywojennej awangardy.

W praktyce nowa perspektywa organizacji ekspozycji dawała dyrektorowi łódzkiego muzeum także inne możliwości – była naukowym uzasadnieniem i rehabilitacją prezentacji sztuki nowoczesnej w okresie socrealistycznej polityki kulturalnej. Szczególne znaczenie miała tu Sala Neoplastyczna traktowana przez Minicha, jak dowodzą badacze, jako swoisty „skok w przód" poprzez odwołanie się do twórczości przedwojennej lewicy[76]. Co ważne, unaukowiona analiza stylistyczna – jako podstawa ekspozycyjna – pozwalała wymykać się oficjalnym zaleceniom prezentowania sztuki „postępowej", pozytywnie oceniającej jedynie niektóre realizacje historyczne wybranych epok, np. poprzez eksponowanie *walki racjonalizmu i realizmu z mistycznym religianctwem i dworskim schematyzmem*[77], lub poprzez odpowiedni dobór wystaw czasowych skupiających się na *postępowych tradycjach* doby renesansu, reformacji, oświecenia i pozytywizmu, o co postulowała Wanda Załuska w jednym z wczesnych numerów czasopisma „Muzealnictwo"[78].

Idea Minicha była też propozycją totalnej reorganizacji muzeów sztuki. O ile – według niego – układ galerii stałej miał być formalno-stylistyczny, o tyle model historyczno-chronologiczny mógłby charakteryzować wystawy czasowe. Dyrektor łódzkiego muzeum był ponadto zwolennikiem centralizacji wystawiennictwa w polskich muzeach sztuki[79]. Z braku innych możliwości nie wzbraniał się też przed stałym, a nie tylko okazyjnym, stosowaniem faksymile dzieł w imię prezentacji *prawdy historycznej i stylistycznej*[80]. Nawiązując świadomie lub nieświadomie do intencji postulowanej przez samych artystów awangardowych w numerze czasopisma „Blok" z 1924[81], postulował wręcz organizację muzeów reprodukcji oraz wprowadzenie do mniejszych placówek kopii dzieł[82].

Tekst *O nową organizację muzeów sztuki – credo* a zarazem testament Mariana Minicha nie został, jak chciał autor, wydany w formie osobnej publikacji. Za życia wyszła natomiast, wspominana na początku tego tekstu, *Szalona galeria* – barwna opowieść o latach spędzonych w łódzkim muzeum, do dziś będąca interesującym źródłem wiedzy na temat ówczesnej sytuacji, życia artystycznego i zawiłych meandrów kształtowania muzeum sztuki nowoczesnej[83].

Marian Minich zmarł 6 lipca 1965 roku. Dzień później na łamach łódzkiego dziennika można było przeczytać: *Łódzka kultura, łódzka nauka poniosła niepowetowaną stratę! Zmarł człowiek, który przez lat trzydzieści każdy dzień, każdą chwilę swego życia poświęcił umiłowanej sztuce, popularyzując ją, upowszechniając i gromadząc jej najwybitniejsze dzieła.* (…) *Niezwykle żywotny, związany wieloma nićmi z łódzkim środowiskiem kulturalnym doc. dr Marian Minich był aktywnym działaczem* (…). *Obok pracy dydaktycznej zajmował się publicystyką.* (…) *Przede wszystkim jednak pozostawił wspaniałą placówkę – muzeum, które dzięki jego inicjatywie i pracy ustaliło swą wysoką rangę.* (…) *Cześć jego pamięci!* (…)[84]. Został pochowany w części komunalnej, w tzw. Alei Zasłużonych łódzkiego Cmentarza Doły[85].

Streszczenie: Marian Minich urodził się 21 grudnia 1898 r. w Baligrodzie k. Leska, zmarł 6 lipca 1965 r. w Łodzi. Przez 30 lat, wyłączając czasy II wojny światowej, pełnił funkcję dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Studia z historii sztuki ukończył w 1929 r. na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie. Od 1928 r. pracował tam jako asystent, najpierw prof. Władysława Kozickiego, a następnie prof. Władysława Podlachy. W 1932 r. obronił rozprawę doktorską na temat twórczości Andrzeja Grabowskiego (wyd. 1957). Jeszcze na studiach otrzymał nagrodę uniwersytecką za pracę *Koncepcja sztuki u Wölfflina,* którego metodologia wpłynęła na późniejsze koncepcje wystawiennicze M. Minicha. Od końca lat 20. XX w. pisał do gazet lwowskich jako krytyk artystyczny. W 1935 r. objął stanowisko dyrektora łódzkiego Muzeum Sztuki (wówczas pod nazwą Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów). Do jego zasług należało nie tylko znaczne poszerzenie zbiorów muzeum, ale i przekształcenie placówki w instytucję zajmującą się wyłącznie sztuką, ze znaczącym uwzględnieniem sztuki najnowszej. W trudnych powojennych latach podtrzymywał ten kierunek zarówno przed, jak i po zaostrzeniu się polityki kulturalnej w dobie realizmu socjalistycznego. W 1948 r. wraz z pierwszą powojenną ekspozycją stałą, została dzięki niemu otwarta w Muzeum Sztuki w Łodzi Sala Neoplastyczna autorstwa Władysława Strzemińskiego. Był także wytrwałym obrońcą sztuki awangardowej i dążył do wpisania jej na stałe w koncepcję organizacji muzeów sztuki. Od lat 1946/1947 do 1951/1952 prowadził zajęcia z historii sztuki na Uniwersytecie Łódzkim. Swoje doświadczenie jako dyrektor muzeum opisał w książce *Szalona galeria* (wyd. 1963), a zagadnieniom muzealniczym poświęcił artykuł *O nową organizację muzeów sztuki* (wyd. 1966).

Słowa kluczowe: Marian Minich (1898–1965), Muzeum Sztuki w Łodzi, Sala Neoplastyczna, sztuka nowoczesna, organizacja ekspozycji sztuki.

Przypisy

[1] A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*, M. Minich, *Wspomnienia wojenne. Szalona Galeria,* Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 14; Historia Muzeum Sztuki za czasów dyrektora Mariana Minicha była już tematem paru opracowań. Szczególnie należy zwrócić uwagę na ogólne opracowania historii Muzeum Sztuki w Łodzi, jak: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, U. Czartoryska (red.), Oficyna Bibliofilów, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998 oraz zawierająca liczne artykuły, monograficzna publikacja: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015 – w tej niezwykle cenny jest artykuł M. Szeląga, *Testament muzealny Mariana Minicha*, s. 268-301. Ponadto do działalności Mariana Minicha odwoływałam się w artykułach: P. Kurc-Maj, *„Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego i „O nową organizację muzeów sztuki" Mariana Minicha, czyli jak patrzeć na sztukę*, w: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej,* A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 135-165; P. Kurc-Maj*, Rola inicjatyw i kolekcji prywatnych w muzealnictwie polskim na przykładzie polityki budowania zbiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach międzywojennych i bezpośrednio powojennych XX wieku,* w: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice,* T.F. de Rosset, A. Kluczewska-Wójcik, A. Tołysz (red.), NIMOZ, Warszawa 2015, s. 81-93 oraz w: P. Kurc-Maj, J. Sowińska-Heim, *Awangardowa kolekcja w czasach socrealizmu. Polityka programowa Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 50 XX wieku, Socrealizmy i modernizacje,* A. Sumorok, T. Załuski (red.), ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, s. 506-532. Warto przy tym zaznaczyć, że materiał archiwalny z historii Muzeum Sztuki w Łodzi jest dość ograniczony – dotyczy to zarówno dokumentów, jak i fotografii dokumentacyjnych.

[2] Pierwsze wydanie: M. Minich, *Szalona galeria,* Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1963.

[3] Krótkie przypomnienie podstawowych faktów z wczesnego życia Mariana Minicha referuję na podstawie książki A. Minich-Scholz, *Marian Minich …*, artykułu J.A. Ojrzyńskiego, *Marian Minich. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi,* „Miscellanea Łódzkie" 1994, z. 3, s. 8-12 oraz biogramu: M. Rubczyńska, *Minich Marian Teodor (1898-1965),* w: *Polski Słownik Biograficzny,* t. XXI, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 287-288. Źródłem informacji są także życiorysy własne zachowane w dokumentach archiwalnych: M. Minich, *Marian Minich,* w: *Memoriały, sprawozdania personalne i budżetowe 1945-1947,* Archiwum Państwowe w Łodzi, Muzeum Sztuki w Łodzi, zespół 39/2448/0, sygn. 9, s. 6 oraz M. Minich, *Do Wydziału Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego w Łodzi…* [Podanie na stanowisko kierownika Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki], Akta Miasta Łodzi. Wydział Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe Miasta Łodzi, sygn. 17093, s. 213.

[4] „Rocznik Lwowskiego Towarzystwa Naukowego" 1934, nr XIV, z. I, poz. 727 oraz „Sztuki Piękne" 1934, r. X, nr 6, podano za: M. Minich, *Do Wydziału Oświaty …*

[5] M. Minich, *Andrzej Grabowski 1833-1886. Jego życie i twórczość,* „Studia z Historii Sztuki" 1957, t. 6.

[6] M. Rubczyńska, *Minich Marian Teodor …*, s. 288.

[7] M. Minich, *Do Wydziału Oświaty …*

[8] Łódzka placówka została wyodrębniona z posiadającego także zbiory przyrodnicze, archeologiczne i etnograficzne Miejskiego Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi. Otworzono ją w 1930 r. jako Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Po II wojnie światowej w 1948 r. działała początkowo jako Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi, a od 1 stycznia 1950 r., po przejściu 14.12.1949 r. pod zarząd Ministerstwa Kultury i Sztuki już pod obecną nazwą, czyli

jako Muzeum Sztuki w Łodzi.

[9] *Protokół z posiedzenia Komisji Opiniodawczej,* Akta Miasta Łodzi. Wydział Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe Miasta Łodzi, sygn. 17093, s. 203-205.

[10] M. Minich, *Do Wydziału Oświaty …*.

[11] *Protokół z posiedzenia Komisji Muzealnej,* Akta Miasta Łodzi. Wydział Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe Miasta Łodzi, sygn. 17093, s. 257.

[12] *Muzeum miejskie pod kierownictwem dr. Minicha,* „Ilustrowana Republika" 06.01.1935, r. 13, nr 6, s. 5.

[13] O historii muzeum do 1950 r. piszę w artykule: P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia…*, s. 124-175.

[14] A. Łabęcka, *Łódź – miasto awangardy (lata 1929-1939),* w: *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* J. Ojrzyński i in. (red.), PWN, Warszawa-Łódź 1977, s. 127.

[15] *Ibidem*, s. 132-133.

[16] *Ibidem*, s. 134.

[17] M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*, w: *Prace polonistyczne*, Koło Polonistów w Łodzi, Łódź 1937, s. 415.

[18] M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi,* w: *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930-1962*, M. Minich, M. Rubczyńska, J. Ładnowska (red.), Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965, s. 11.

[19] M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii …*, s. 417-418.

[20] Z. Zielińska-Klimkiewicz, *Księgozbiór Bartoszewiczów – przeszłość i teraźniejszość*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum" 1998, nr 8, s. 94-96.

[21] M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii …*, s. 418.

[22] M. Kunińska, *Henrich Wölfflin – Władysław Podlacha – Marian Minich. W stronę systematyki „plastycznych uzupełnień" (strona plastyczna jako centralne zagadnienie analizy dzieła sztuki), w*: M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki,* P. Brożyński (oprac.), Universitas, Kraków 2018, s. 178-179.

[23] M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii...*, s. 420.

[24] Por. *Katalog Działu Sztuki nr 1,* Muzeum Miejskie Historii i Sztuki w Łodzi im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1930.

[25] M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 7-69; M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki,* w: *Sztuka współczesna. Studia i szkice,* t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 70-190.

[26] Patrz wydanie krytyczne pierwotnego maszynopisu i przedruk tekstu opublikowanego w tomie *Sztuka współczesna*. *Studia i szkice* z 1966 roku, w: M. Minich, *O nowy typ muzeów ...*; zasadniczą różnicą pomiędzy wersją opublikowaną i maszynopisem jest brak w tej pierwszej rozdziału poświęconego szeroko rozumianej edukacji poprzez muzeum. Ponadto tekst różni się w opracowaniu niektórych fragmentów, co nie zmienia jednak wymowy i treści teorii opisanej w opublikowanym artykule.

[27] *List Karola Hillera do Komisarza Rządowego Zarządu m. Łodzi z dnia 26.04.1934* oraz *z dnia 17 maja 1934*, w: Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, sygn. 17093.

[28] Brzękowski wspominał między innymi, że Strzemiński żądał od Minicha, aby przyjmować i wieszać bezwzględnie wszystkie obrazy, które ofiarowuje grupa a.r. Kierownik łódzkiego muzeum zarzucał zaś artyście, że ten zmusza go do wieszania bezwartościowych prac swoich uczniów. Por. *List Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia z dnia 24 sierpnia 1936 roku*, w: *Źródła do historii awangardy,* T. Kłak (oprac.), „Archiwum Literackie" 1981, t. XXIV, s. 155.

[29] *Muzeum*, „Forma. Czasopismo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi" sierpień 1935, nr 5, s. 23.

[30] Według dra Jacka Antoniego Ojrzyńskiego autorem artykułu nie był jednak, jak się powszechnie uważa, Strzemiński ale Bolesław Hochlinger, por. J.A. Ojrzyński, *Marian Minich. Dyrektor …*, s. 11.

[31] Księga inwentarzowa Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, 1930-1939, Archiwum Państwowe w Łodzi, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, zespół nr 39/2451/0, sygn. 2.

[32] Por. M. Rubczyńska, *Minich Marian Teodor …*, s. 287-288 oraz M. Minich, *Marian Minich…*

[33] Por. przyp. 1. i 2.

[34] M. Minich, *Marian Minich …*

[35] Ogólne informacje o powojennej działalności dyrektora Mariana Minicha na podstawie: M. Rubczyńska, *Minich Marian Teodor …*, s. 287-288.

[36] J.A. Ojrzyński, *Z perspektywy pół wieku… Muzeum Sztuki subiektywnie widziane,* w: *Sztuka w Łodzi (6). Złe miasto – dobre miasto,* M. Wróblewska-Markiewicz i in. (red.), SHS Oddział w Łodzi, Łódź 2014, s. 105.

[37] *Ibidem*, s. 110.

[38] *Statut organizacyjny*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Muzeum Sztuki w Łodzi, zespół 39/2448/0, sygn. 1, s. 1.

[39] J.A. Ojrzyński, *Muzeum Sztuki w Łodzi a artyści łódzcy 1949-1956,* w: *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy*, Ł. Grzejszczak, M. Kuźnicki, P. Uznański, J. Weinberg (red.), SHS, Muzeum Kinematografii, Łódź 2005, s. 95.

[40] *Materiały do formalnego uznania Muzeum Sztuki w Łodzi za placówkę naukową z dnia 28.07.1954*, Akta Muzeum Sztuki w Łodzi, Archiwum Państwowe w Łodzi, sygn. 320. Zagadnienia związane z programem Muzeum Sztuki w dobie zaostrzenia się doktryny realizmu socjalistycznego zostały opisane w artykule: P. Kurc-Maj, J. Sowińska-Heim, *Awangardowa kolekcja w czasach …*.

[41] J.A. Ojrzyński, *Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 96.

[42] *Ibidem*, s. 95.

[43] Por.: M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi…*, s. 53-63.

[44] J.A. Ojrzyński, *Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 97.

[45] K. Hrabyk, *Wspomnienia,* „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1971, nr 10/1, s. 87.

[46] M. Minich, *Szalona galeria …*, s. 170.

[47] *Ibidem*, s. 171.

[48] M. Rubczyńska, *Minich Marian Teodor …*, s. 288.

[49] M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 36.

[50] *Ibidem*, s. 104.

[51] M. Minich, *O nową organizację muzeów …*, s. 70.

[52] *Ibidem*, s. 72.
[53] *Ibidem*, s. 175.
[54] Magdalena Kunińska podkreśla dodatkowo, że metoda Minicha, podążająca za ideami jego nauczyciela prof. Władysława Podlachy, wiązała na nowo koncepcję zmienności form artystycznych z życiem społecznym, por. M. Kunińska, *Henirich Wölfflin – Władysław Podlacha …*, s. 192.
[55] M. Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 45-46.
[56] Układ ekspozycji – por.: *Schematyczny plan ekspozycji międzynarodowej sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 1950,* w: M. Minich*, O nową organizację muzeów …*, s. 148, il. 55.
[57] *Ibidem*, s. 118.
[58] *Ibidem*, s. 120-123.
[59] *Ibidem*, s. 124.
[60] W. Strzemiński*, Aspekty rzeczywistości*, „Forma" 1936, nr 5, s. 6-13.
[61] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.
[62] O porównaniu koncepcji Mariana Minicha i Władysława Strzemińskiego piszę więcej w: P. Kurc-Maj, *"Teoria widzenia" Władysława Strzemińskiego ….*
[63] M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha …*, s. 278-279.
[64] M. Minich, *O nową organizację muzeów …*, s. 91.
[65] *Ibidem*, s. 77.
[66] M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha …*, s. 296-299; por. P. Brożyński, *Maszynopisy nie płoną. Nota wydawnicza,* w: Marian Minich, *O nowy typ muzeów …*, s. XIII oraz P. Brożyński, *Muzeum w płynnej rzeczywistości,* w: tamże, s. 167-168.
[67] M. Minich, *O nową organizację muzeów …*, s. 91.
[68] *Ibidem*, s. 174.
[69] *Ibidem*, s. 71.
[70] *Ibidem*, s. 89.
[71] *M. Minich, Muzeum Sztuki w Łodzi …*, s. 41-42.
[72] *Ibidem*, s. 72-74.
[73] *Ibidem*, s. 70.
[74] M. Minich, *O nowy typ muzeów …*, s. 123.
[75] *Ibidem*, s. 128-129.
[76] M. Szeląg, *Testament muzealny Mariana Minicha …*, s. 286 i 295.
[77] W. Załuska, *Malarstwo współczesne w galeriach muzealnych*, „Muzealnictwo" 1953, nr 3, s. 6.
[78] W. Załuska, *Wytyczne do programu prac muzealnictwa na rok 1953*, „Muzealnictwo" 1952, nr 1-2, s. 10.
[79] M. Minich, *O nową organizację muzeów …*, s. 172-173.
[80] *Ibidem*,, s. 173.
[81] [*W Polsce pozbawionej…*], „Blok" 1923, nr 8-9, s. nlb. [2].
[82] M. Minich, *O nową organizację muzeów …*, s. 173.
[83] M. Minich, *Szalona galeria ….*
[84] *Zmarł M. Minich,* „Dziennik Łódzki" 7 lipca 1965, rok XX, nr 160 (5778), s. 2.
[85] *Spacerownik. Cmentarz na Dołach*, J. Podolska (red.), bezpłatny dodatek do „Gazety Wyborczej" 30.10.2008, http://bi.gazeta.pl/im/4/5908/m5908234.pdf, s. 6 [dostęp: 25.06.2018].

Paulina Kurc-Maj
Historyk sztuki, kierownik Działu Zbiorów Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi; jej zainteresowania koncentrują się wokół sztuki awangardy, m.in. współtworzyła wystawy: „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki" (2010/2011), „Un Mundo Construido: Polonia 1918–1939" (2011), „Dada impuls. Kolekcja Egido Marzony" (2015), „Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody" (2017), „Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design" (2017/2018) oraz indywidualnie „Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda" (2014); e-mail: p.kurc@msl.org.pl

Word count: 7 236; **Tables:** -; **Figures:** 8; **References:** 85
Received: 05.2018; **Reviewed:** 06.2018; **Accepted:** 06.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.2320
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Kurc-Maj P.; MARIAN MINICH (1898–1965). Muz., 2018(59): 163-174
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

© Richard Thomas / Photogenica

IN MEMORIAM

Muz., 2018(59): 63-67
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2018
data akceptacji – 04.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.0593

PROFESOR JANUSZ DURKO (1915–2017)

PROFESSOR JANUSZ DURKO (1915–2017)

Andrzej Sołtan
Warszawa

Abstract: Janusz Durko, Prof. Dr with habilitation, was a historian, an archivist, and a distinguished museologist. Born in Warsaw, he graduated from Warsaw University, history faculty (1938); then spent a whole WWII here. After the liberation from German occupation, he worked in the Capital City Reconstruction Office (Biuro Odbudowy Stolicy), then in the Institute of National Remembrance (Instytut Pamięci Narodowej) founded to conduct research on contemporary history. His doctorate degree he obtained in 1948, habilitation in 1955, professorship in 1964.

In 1951, he was appointed to the post of a director of the Main Historical Museum, which two years later was changed into the Historical Museum of Warsaw. The permanent exhibition he opened in 1955 was the first, exhaustive and complete, attempt to give the synthetic presentation of Warsaw past; the museum itself – as an institution of the greatest importance in the field of historical museums in Poland at the time – was inspiring a development of historical exhibitions also in museums of other countries. This helped Janusz Durko to establish his highly regarded professional position: he had been invited to be a member of many committees, councils (including museum ones) and associations, as well as editorial boards of magazines, *inter alia*, "Museology".

In the years 1951–2003, when Janusz Durko was the head of the Historical Museum of Warsaw, it was one of the main institutions for research on Warsaw history, the venue of numerous conferences, sessions and temporary exhibitions. It was maintaining good relations with many other countries, creating intensely its own collection, and offering an attractive educational programme. The number of its branches was steadily growing.

Among Professor's publications (ca. 140) of various kind there is one of an undoubtedly monumental character: eight volumes of the *Bibliografia Warszawy* (1958–2006) edited by him, where he registered everything, or nearly everything, that was being published on Warsaw in the years 1795–1970.

In recognition of Professor's achievements he had been awarded a number of times with, *inter alia*: the Minister of Culture and Arts Award of 1st degree for protection of cultural heritage, the Award of Capital City of Warsaw (twice), title of "Homo Varsoviensis", the Order of Polonia Restituta First Class – the Grand Cross with Star, the Gold Medal for Merit to Culture "Gloria Artis".

After getting retired in 2003, Professor Durko still maintained close relation with museum by being a member of the Museum Council (2004–2008). In 2015, the institution he had been running for 52 years had an honour of hosting him for the last time during the celebration of his 100th birthday. He died a year after and was buried in the Powązki Military Cemetery.

Keywords: Professor Janusz Durko (1915–2017), historian, museologist, the Historical Museum of Warsaw, director, editor, author of publications.

We wrześniu 2017 r., po długim i aktywnym życiu, zmarł prof. dr hab. Janusz Durko – wieloletni dyrektor Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, członek honorowy Stowarzyszenia Muzealników Polskich.

fot. Ewald Pawlak

Urodzony w Warszawie był synem Jana Durko i Janiny z d. Żyszkowskiej. W rodzinnym mieście uzyskał świadectwo dojrzałości (1934), tu również ukończył studia otrzymując na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego stopień magistra filozofii w zakresie historii (1938). Okres okupacji niemieckiej i niemal całą wojnę przeżył na Żoliborzu, gdzie mieszkał i wykonywał pracę zarobkową. Początkowo zatrudniony był w Stołecznym Komitecie Samopomocy Społecznej, następnie w Społecznym Przedsiębiorstwie Budowlanym, na koniec w działającej przy nim zakonspirowanej Pracowni Architektoniczno-Urbanistycznej, w której podejmowane były teoretyczne studia mające służyć powojennej odbudowie Warszawy. Podczas Powstania Warszawskiego został przymusowo wysiedlony wraz z rodziną z miasta; wrócił do niego w lutym 1945 roku. Po kilkumiesięcznej pracy w Biurze Odbudowy Stolicy, przeszedł jeszcze w tym samym roku do prowadzącego badania nad historią najnowszą Instytutu Pamięci Narodowej (IPN), w którym przepracował blisko 5 lat sprawując m.in. obowiązki sekretarza redakcji kwartalnika „Dzieje Najnowsze". W trakcie pracy w IPN napisał rozprawę poświęconą początkom ruchu socjalistycznego w Królestwie Polskim, stanowiącą podstawę do uzyskania na Uniwersytecie Warszawskim w 1948 r. stopnia doktora. Wybór tematu nie był rzeczą przypadku, wynikał bowiem z zainteresowań historycznych wyniesionych przez Janusza Durko z domu rodzinnego. Ojciec jego, od młodości związany z ruchem socjalistycznym, uczestnik rewolucji 1905–1907 r., przez wiele lat gromadził materiały do historii ruchu robotniczego. Przetrwały szczęśliwie wojnę i znalazły się w rękach syna, który sięgał do nich niejednokrotnie w swojej późniejszej działalności naukowej.

Doktorat umożliwił Januszowi Durko nawiązanie współpracy z reaktywowaną po wojnie Akademią Nauk Politycznych, gdzie powierzono mu prowadzenie wykładów i seminarium w zakresie historii Polski XIX wieku. Współpraca ta trwała do 1950 r., tj. do rozwiązania Akademii i przekształcenia jej w Szkołę Główną Służby Zagranicznej. Kiedy w lipcu tegoż roku likwidacji uległ również Instytut Pamięci Narodowej uznany za *środowisko reakcyjne i niezasługujące na zaufanie*, Janusz Durko pozbawiony obu dotychczasowych zajęć musiał pilnie szukać nowego miejsca pracy i to takiego, w którym możliwe byłoby kontynuowanie dotychczasowych zainteresowań badawczych. Przepracowawszy kilka miesięcy w Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych, związał się ostatecznie w 1951 r. z Zakładem Historii Partii przy KC PZPR – tym razem na długo, bo aż na 20 lat, obejmując zrazu stanowisko kierownika archiwum, a następnie wicedyrektora Zakładu (1956–1971). Tam też habilitował się (1955), otrzymał profesurę (1964) i doczekał kolejnego awansu, sprawując przez kolejnych 10 lat funkcję dyrektora Centralnego Archiwum KC PZPR. Efektem jego działalności naukowej w tamtym czasie było m.in. przygotowanie do druku i wydanie pamiętników Bolesława Limanowskiego (t. II–IV, 1958–1973) oraz zbioru wspomnień robotników warszawskich z przełomu XIX i XX wieku (1970).

Historia ruchu robotniczego w Polsce była przez wiele lat ważną dziedziną zainteresowań badawczych i działalności zawodowej Janusza Durko, drugą jednak – z upływem czasu coraz bardziej go absorbującą – stało się muzealnictwo. Już w 1951 r., wkrótce po rozpoczęciu pracy w Zakładzie Historii Partii, przyjął zaoferowane mu równolegle stanowisko dyrektora Centralnego Muzeum Historycznego – instytucji powołanej do życia rok wcześniej w wyniku fuzji reaktywowanego po wojnie Muzeum m. Warszawy (wcześniej Muzeum Dawnej Warszawy) z pozostającym w stanie organizacji Muzeum Pracy i Rozwoju Społecznego. Na siedzibę dla nowej placówki muzealnej przeznaczono 11 zniszczonych podczas wojny kamieniczek na warszawskim Starym Mieście. Gdy Durko obejmował posadę dyrektora odbudowana była dopiero jedna, a wokół niej rozpościerały się jeszcze gruzy. Nie do końca ustalona była też koncepcja i zakres muzeum, którym miał kierować. W miarę postępującej odbudowy kamienic muzealnych rosło jednak przekonanie, że w sercu Starego Miasta, w odtwarzanych z pietyzmem zabytkowych kamienicach, powinna znaleźć się instytucja dokumentująca i ukazująca przede wszystkim dzieje stolicy. Idea ta zwyciężyła ostatecznie wiosną 1953 r., i gdy odbudowane kamienice przekazywano muzealnikom, zakres mającej powstać w nich ekspozycji stałej był już rozstrzygnięty. Ustalony charakter placówki sankcjonowała ostatecznie zmiana jej nazwy na Muzeum Historyczne m.st. Warszawy.

Otwarta w 1955 r. przez Janusza Durko, zrealizowana w rekordowym tempie, wystawa stała była pierwszą tak obszerną (60 sal o powierzchni ok. 3250 m^2) i kompletną próbą monograficznego przedstawienia przeszłości Warszawy. Stanowiła przy tym dzieło na wskroś oryginalne – ukazanie w tak dużej skali i w całkowicie nowoczesny sposób historii jednego miasta stało się wydarzeniem inspirującym dla muzealnictwa nie tylko w Polsce. W 1960 r. na odbywającym się w Warszawie seminarium Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, poświęconym zagadnieniom muzeów historycznych, liczne grono ekspertów z całego świata uznało ekspozycję

dziejów Warszawy za wzorcową w swojej kategorii. 30 lat później ta pochlebna ocena znalazła potwierdzenie w książce *Museum of Influence* (Cambridge 1987) autorstwa Kennetha Hudsona, pełnomocnika UNESCO do spraw muzeów. Zaliczył on Muzeum Historyczne m.st. Warszawy do tych muzeów, które swoim stylem, trafiającym do szerokiego grona odbiorców, wywarły wpływ na kształtowanie się wystawiennictwa historycznego także w innych krajach.

Ranga Muzeum Historycznego m.st. Warszawy jako placówki przez długi czas na polu muzealnictwa historycznego najważniejszej, sprzyjała także umacnianiu się pozycji zawodowej Janusza Durko. Zasiadając od 1953 r. w Radzie Muzealno-Konserwatorskiej przy Ministrze Kultury i Sztuki, 2 lata później mianowany został członkiem ministerialnego zespołu do spraw weryfikacji pracowników służby muzealno-konserwatorskiej, a następnie członkiem komitetu redakcyjnego „Muzealnictwa" (1956). Zajęcia te łączył od 1954 r. z działalnością w Polskim Komitecie Narodowym ICOM, w którym przez lat kilkanaście (1954–1970) pełnił funkcję sekretarza. W tym charakterze uczestniczył w kongresach ICOM w Zurychu, Sztokholmie i Amsterdamie, w kongresie Jugosłowiańskiego Komitetu Narodowego w Skopje oraz w seminarium ICOM odbywającym się w Warszawie i Krakowie we wrześniu 1966 r., na którym wystąpił jako jeden z referentów i wybrany został na stanowisko Sekretarza ICOM ds. Muzeów Historycznych i Archeologicznych.

Świadectwem docenienia umiejętności i doświadczenia, jakie Janusz Durko zdobył tworząc niemal od podstaw uznaną placówkę muzealną, było włączenie go również do działań podejmowanych dla rozwoju muzealnictwa regionalnego w Polsce. Od 1958 r. wraz z dyrektorami innych muzeów warszawskich brał udział w pracach tzw. Komisji Koordynacyjnej, powołanej do opracowania wytycznych programowych dla muzeów Warmii i Mazur, której działalność rozszerzono z czasem także na tereny innych województw. Nie były to zresztą jedyne obowiązki i zajęcia jakie mu powierzano w czasie długoletniej kariery zawodowej, nie sposób wymienić tu wszystkich ale był m.in.: członkiem Komitetu Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w m.st. Warszawie (1958–1965) i Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaciół Warszawy (od 1963), przewodniczącym Komisji Historycznej Obywatelskiego Komitetu Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa m.st. Warszawy (1963–1970), wiceprzewodniczącym Rady Ochrony Dóbr Kultury przy Urzędzie Konserwatorskim m.st. Warszawy (1964–1970), członkiem Rady Naukowej Żydowskiego Instytutu Historycznego (1969–1994), przewodniczącym Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowego Stowarzyszenia Historyków Szkła (1969–2003), członkiem Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie (1971–1980), wiceprezesem Społecznego Komitetu Opieki nad Starymi Powązkami (1973–2008), prezesem Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami (1982–1989), przewodniczącym Zespołu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego Narodowej Rady Kultury (1983–1989), przewodniczącym Rady Naukowej Archiwum PAN (1984–1992) oraz członkiem Komitetu Organizacyjnego Obchodów Czterechsetlecia Stołeczności Warszawy (1991–1996). A dodać do tego należy, że również należał okresowo do kilkunastu rad muzealnych i redakcyjnych, m.in.: „Rocznika Warszawskiego" (1960–2012), *Encyklopedii Warszawy* (1969–1994), „Kroniki Warszawy" (1985–2015) oraz „Almanachu Muzealnego" (1997–2003).

Liczne obowiązki i zajęcia nie przeszkadzały Januszowi Durko w sprawnym zarządzaniu powierzoną mu placówką. Pod jego kierownictwem Muzeum Historyczne m.st. Warszawy stało się jednym z głównych ośrodków badań nad historią stolicy. Badania te od początku bazowały na szeroko zakrojonych kwerendach obejmujących zbiory krajowe, a w miarę możliwości i obce. Świadectwem olbrzymiej pracy jaką w tym zakresie wykonano są dostępne do dziś liczne teki z odpisami tekstów źródłowych oraz kartoteki z dokumentacją przebadanych wówczas zespołów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych. Okazją do zaprezentowania wkładu, jaki do badań nad dziejami Warszawy wnosiło Muzeum Historyczne, oprócz coraz liczniejszych publikacji pracowników, były współorganizowane lub organizowane konferencje naukowe. Jedną z pierwszych była sesja „Rola Warszawy w życiu narodu i państwa" w Pałacu Staszica w 1965 r., której jednym z inicjatorów i zarazem głównych referentów był – mianowany rok wcześniej profesorem – Janusz Durko. Z jego inicjatywy w latach następnych w muzeum miało miejsce wiele ważnych dla varsavianistyki spotkań naukowych. W 1972 r. odbyły się w nim sesje poświęcone badaniom nad Zamkiem Królewskim („Siedem wieków Zamku Królewskiego w Warszawie") i średniowieczem warszawskim („Warszawa średniowieczna"), w 1978 r. – sesja zorganizowana z okazji 25. rocznicy odbudowy Starego Miasta, w 1985 r. – sesja przypominająca działalność Biura Odbudowy Stolicy, w 2000 r. – sesja z okazji 20. rocznicy wpisania Starego Miasta na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, a w 2001 r. – sesja podsumowująca badania archeologiczno-architektoniczne jakie prowadzone były w Warszawie od czasu zakończenia wojny. Muzeum Historyczne miało także znaczny udział w przygotowaniu, jednej z pierwszych po wojnie, drukowanych syntez historii miasta. Była nią wydana pod wspólną redakcją Aleksandra Gieysztora i Janusza Durko obszerna monografia *Warszawa, jej dzieje i kultura* (1980). Jednak dziełem w dorobku muzeum największym, wręcz „pomnikowym", pozostaje do dnia dzisiejszego – wydawana pod redakcją jego Dyrektora – ośmiotomowa *Bibliografia Warszawy* (1958–2006), rejestrująca wszystko lub prawie wszystko, co na temat Warszawy napisano. Każdy z jej tomów, publikowanych w odstępach kilkuletnich, inspirował do nowych prac badawczych penetrujących nietknięte często wcześniej dziedziny życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego stolicy.

Prace dokumentacyjno-badawcze prowadzone w warszawskim Muzeum Historycznym znajdowały odbicie w treści i kształcie ekspozycji stałej, systematycznie weryfikowanej i wzbogacanej, a także w otwieranych równolegle wystawach czasowych. Te ostatnie, poza zaspokajaniem bieżącego zapotrzebowania popularyzatorskiego, podejmowały nierzadko zaniedbane tematy w historiografii Warszawy i ujawniały materiały – dokumenty, przekazy ikonograficzne i kartograficzne, relikty kultury materialnej, pamiątki historyczne itp. – dotąd mało lub zupełnie nieznane. Spośród budzących z tego względu największe zainteresowanie przykładowo wymienić można wystawy: „Varsaviana w zbiorach drezdeńskich" (1965), prezentującą kilkaset planów i rysunków architektonicznych Warszawy z okresu panowania Wettinów; „Rzeczy codzienne z wykopalisk zamkowych i staromiejskich" (1990), udostępniającą znaleziska pochodzące z badań archeologicznych muzeum; „Urbanistyka zagłady, urbanistyka nadziei. Warszawa 1939–1945" (1995), przypominającą plany urbanistów niemieckich zmierzające do

likwidacji stolicy Polski i konspiracyjne prace urbanistów polskich przygotowujących powojenną odbudowę miasta; wreszcie „Polonica i varsaviana w zbiorach petersburskich" (1997) oraz dwie inne stanowiące jej swoistą kontynuację – „Sankt Petersburg i Warszawa na przełomie XIX i XX w." (1999–2000) i „Heroldia Królestwa Polskiego" (2002), eksponujące wcześniej nieznane historykom polskim źródła archiwalne. Zasługą prof. J. Durko było też otwarcie pierwszej po wojnie wystawy poświęconej Powstaniu Warszawskiemu. Zatytułowana „Powstanie Warszawskie w fotografiach i pamiątkach" (1969), bazująca na cennych materiałach udostępnionych przez mieszkańców stolicy, kładła podwaliny pod odrębną kolekcję muzealną dokumentującą zmagania Warszawy z okupantem niemieckim. Nie miejsce tu na omówienie ponad 500 wystaw czasowych, które zostały zorganizowane w latach 1951–2003, ale zauważyć warto, iż niemała ich część powstawała w ramach współpracy Muzeum Historycznego m.st. Warszawy z muzeami w innych krajach. Było to możliwe dzięki osobistym kontaktom dyrektora nawiązanym w trakcie jego działalności w ICOM. Przeradzały się one w trwającą nierzadko kilkanaście lat współpracę oraz wymianę ekspozycji i stażystów. Do największych wystaw otwartych z inicjatywy dyr. Durko poza granicami kraju należały: „Warszawa i Włosi w Warszawie" w Rzymie (1967), „Warszawa 1764–1830. Od Bellotta do Chopina" w Wenecji (1986) oraz „Warszawa – historyczny obraz miasta" w Ferrarze (1987).

Szczególnemu zaangażowaniu dyrektora, jego pasji kolekcjonerskiej, zawdzięczało Muzeum m.st. Warszawy planowe i systematyczne powiększanie zbiorów. W 1951 r. do księgi inwentarzowej wpisanych było zaledwie 169 obiektów, a gdy prof. Durko odchodził na emeryturę stan zbiorów własnych dochodził prawie do 300 000 muzealiów. Aż jedną trzecią z tego stanowiły przekazy prywatne, dar ponad 2000 osób. Obok pojedynczych przedmiotów do zbiorów muzeum trafiały niejednokrotnie całe kolekcje pozyskiwane dzięki wytrwałości i dyrektorskiej umiejętności postępowania z ludźmi. Do największych należał wysokiej klasy zbiór dr. Ludwika Gocla dotyczący Powstania Listopadowego i Wielkiej Emigracji. W ślad za nim udało się pozyskać i inne hojne legaty, m.in.: lekarza Remigiusza Stankiewicza, Janiny Kronenbergowej, wdowy po ostatnim z rodu Leopoldzie, dziennikarza i publicysty Krzysztofa Klingera, a na koniec cenny zbiór dzieł sztuki, rzemiosła artystycznego i pamiątek osobistych Barbary i Jana Schielów, potomków rodziny zarządzającej niegdyś największym browarem warszawskim Schiele i Haberbusch. O rozwoju muzeum świadczyła również stale rosnąca liczba oddziałów. Przez pewien czas były nimi: Muzeum Teatralne, Muzeum Azji i Pacyfiku oraz Muzeum Powstania Warszawskiego, którego zaczątek stanowił – o czym dziś się nie pamięta – oddział o tej samej nazwie powołany do życia przez prof. Durko w 1983 roku. Oddziałami pozostają do dnia dzisiejszego zorganizowane lub przyłączone w czasach jego urzędowania: Muzeum Woli, Muzeum Walki i Męczeństwa w Palmirach, Muzeum Drukarstwa Warszawskiego, Muzeum Farmacji im. A. Leśniewskiej oraz Ośrodek Dokumentacji i Badań – Korczakianum.

Za swoiste zwieńczenie wysiłków poniesionych przez Janusza Durko w zakresie gromadzenia zbiorów uznać można, wydany pod jego redakcją, obszerny *Album Warszawski. Obraz miasta w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy* (2000), dający przegląd najcenniejszych obiektów, jakie znalazły się w posiadaniu muzeum.

Kierując warszawskim Muzeum Historycznym prof. Durko dużą wagę przywiązywał do działań edukacyjnych, wyznaczając poczesne w nich miejsce krzewieniu, zwłaszcza wśród dzieci i młodzieży, wiedzy o Warszawie. Brak przez wiele lat dostępnych na rynku wydawniczym opracowań dziejów miasta narzucał nowe wówczas formy pracy oświatowej. Należały do nich zajęcia lekcyjne w salach wystawowych, których program i zakres stale był aktualizowany. Popularyzowaniu historii stolicy służyły też częste konkursy i turnieje z nagrodami. Osobom starszym oferowano niedzielne odczyty i wycieczki po mieście, do nich adresowane było również funkcjonujące w latach 1959–1975, cieszące się szczególną opieką dyrektora, dwuletnie Studium Wiedzy o Warszawie. Rozwinięciem tych działań w okresie późniejszym był regularny udział Muzeum Historycznego w Piknikach Naukowych Radia BIS, Festiwalach Nauki Polskiej, Nocach Muzealnych i Uniwersytecie Trzeciego Wieku. Istotną rolę w działalności oświatowej spełniało także kino muzealne. Wyświetlany w nim film o zniszczonej i odbudowanej Warszawie oglądali nie tylko turyści. Od jego obejrzenia rozpoczynały zwiedzanie stolicy odwiedzające Polskę oficjalne delegacje rządowe. Godne przypomnienia jest i to, że przez kilkadziesiąt lat dyrektorowania prof. Janusza Durko Muzeum Historyczne m.st. Warszawy było także żywą placówką kultury, jednym z pierwszych muzeów zapraszających do siebie na koncerty muzyczne i widowiska teatralne. Poczynając od lat 60. XX w. były to koncerty muzyki dawnej organizowane przy współpracy z Warszawskim Towarzystwem Muzycznym, później występy artystów Warszawskiej Opery Kameralnej kierowanej przez zaprzyjaźnionego Stefana Sutkowskiego, a w ostatnich latach występy teatrzyków ogródkowych i widowiska dla dzieci prezentowane na dziedzińcu muzealnym we współpracy ze Staromiejskim Domem Kultury.

Wyrazem uznania dla dorobku zawodowego i szerokiej działalności społecznej Profesora były przyznawane mu często nagrody, medale i odznaczenia. Wyróżniono go kilkakrotnie odznakami za zasługi dla różnych miast i województw, był laureatem nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za Ochronę Dziedzictwa Kulturowego i dwukrotnie laureatem nagrody m.st. Warszawy (1962 i 1967), przyznano mu także zaszczytny tytuł Homo Varsoviensis (1987). Za pomoc udzielaną w czasie okupacji niemieckiej osobom pochodzenia żydowskiego został uhonorowany, wraz ze swoją rodziną, w 1989 r. przez Instytut Yad Vashem w Jerozolimie odznaką „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata", a w 2001 r. z okazji 50-lecia pracy na stanowisku dyrektora Muzeum Historycznego – odznaczony Krzyżem Wielkim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski.

Po przejściu w 2003 na emeryturę prof. Durko nadal utrzymywał kontakty z muzeum, żywo interesując się jego sprawami jako członek Rady Muzealnej (2004–2008). Pisał także wspomnienia, które opatrzone tytułem *Muzeum Warszawy i jego współtwórcy w mojej pamięci 1951–2003* wydano drukiem w 2008 roku. Była to już ostatnia publikacja w jego liczącym ok. 140 pozycji dorobku pisarskim.

Uznanie i szacunek jaki zaskarbił sobie w ciągu długich lat urzędowania sprawiły, że nadal o nim pamiętano. W ostatnim okresie życia honorowym członkostwem obdarowało go Towarzystwo Opieki nad Zabytkami i Stowarzyszenie Muzealników Polskich, otrzymał złoty medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" oraz medal Stanisława Augusta wręczony mu za wybitne zasługi dla rodzinnego miasta przez

Towarzystwo Przyjaciół Warszawy. Kiedy w 2015 r. przypadły jego setne urodziny, zasłużonego dyrektora specjalną uroczystością uczciło również Muzeum Historyczne m.st. Warszawy. Zgromadziła ona liczne grono osób; prócz dyrekcji i pracowników muzeum obecni byli przedstawiciele władz miejskich, dawni współpracownicy i przyjaciele Jubilata oraz ludzie ze świata kultury i nauki. Był to już jednak ostatni raz, kiedy Profesor przekroczył progi instytucji, w której – jak powiedział podczas spotkania – odnalazł i zrealizował swoją życiową szansę. Kilkanaście miesięcy później zmarł i został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Stanisław Lorentz charakteryzując przed laty osobę Janusza Durko napisał: *Należałoby sądzić, że twórca Muzeum Historycznego musi być człowiekiem o niezwykłej energii, wyładowującej się w toku działania, może nawet wybuchowy, po dyktatorsku realizujący swe postanowienia. Dziwię się, bo tych cech Janusz Durko nie posiada. Działa nie spontanicznie lecz zgodnie z głęboko przemyślanym programem, jest grzeczny ale nieustępliwy, życzliwy dla ludzi ale bardzo wymagający; spokojny, pogodny, ale nieobojętny*. I takim właśnie pamiętają Profesora Ci, którym przyszło z nim pracować.

Streszczenie: Prof. dr hab. Janusz Durko był historykiem, archiwistą, wybitnym muzealnikiem. Urodzony w Warszawie, tu ukończył studia historyczne na UW (1938), przeżył okupację niemiecką i całą wojnę. Po wyzwoleniu pracował początkowo w Biurze Odbudowy Stolicy, potem w Instytucie Pamięci Narodowej prowadzącym badania nad historią najnowszą. Stopień doktora uzyskał w 1948 r., habilitację w 1955 r, a w roku 1964 otrzymał profesurę.

W 1951 r. został powołany na stanowisko dyrektora Centralnego Muzeum Historycznego, przekształconego 2 lata później w Muzeum Historyczne m.st. Warszawy. Otwarta przez niego w 1955 r. ekspozycja stała była pierwszą bardzo obszerną i kompletną próbą syntetycznego przedstawienia przeszłości Warszawy – warszawskie muzeum, jako placówka na polu muzealnictwa historycznego w Polsce w tamtych czasach najważniejsza, wywarło wpływ na kształtowanie się wystawiennictwa historycznego także w innych krajach. Przyczyniło się to do umocnienia pozycji zawodowej Janusza Durko – zapraszano go do wielu komitetów, rad (w tym muzealnych) i stowarzyszeń, był też członkiem wielu komitetów redakcyjnych, m.in. „Muzealnictwa".

W latach 1951–2003, gdy prof. J. Durko stał na czele Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, było ono jednym z głównych ośrodków badań nad historią Warszawy, miejscem wielu konferencji, sesji i wystaw czasowych, utrzymywało liczne kontakty międzynarodowe, intensywnie budowało zbiory własne, przyciągało również bogatą ofertą edukacyjną. Stale rosła liczba jego oddziałów.

W dorobku profesora liczącym ok. 140 różnego rodzaju publikacji, dziełem największym jest bez wątpienia, wydawana pod jego redakcją naukową, ośmiotomowa *Bibliografia Warszawy* (1958–2006), rejestrująca wszystko lub prawie wszystko co opublikowano na temat miasta w latach 1795–1970.

Wyrazem uznania dla dokonań Profesora były liczne przyznane mu odznaczenia, m.in.: nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za Ochronę Dziedzictwa Kulturowego, dwukrotnie nagroda m.st. Warszawy, tytuł Homo Varsoviensis, Krzyż Wielki z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski i złoty medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

Po przejściu w 2003 r. na emeryturę profesor utrzymywał nadal bliskie kontakty z muzeum, pełniąc funkcję członka jego Rady Muzealnej (2004–2008). Po raz ostatni progi instytucji, której dyrektorem był przez 52 lata, przekroczył w 2015 r., by wziąć udział w uroczystości zorganizowanej dla uczczenia 100. rocznicy jego urodzin. Kilkanaście miesięcy później zmarł i został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Słowa kluczowe: profesor Janusz Durko (1915–2017), historyk, muzeolog, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, dyrektor, redaktor, autor publikacji.

Andrzej Sołtan
Absolwent Instytutu Historycznego UW; (1995–2012) wicedyrektor Muzeum Historycznego m.st. Warszawy; autor wielu wystaw i publikacji o tematyce warszawskiej, współredaktor „Rocznika Warszawskiego", redaktor serii „Biblioteka Warszawska"; współzałożyciel SMP i jego prezes (2005–2011); członek rad muzealnych, aktualnie Muzeum Romantyzmu w Opinogórze oraz Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, członek Komisji Kwalifikacyjnej Państwowego Rejestru Muzeów przy MKiDN, przewodniczący Zespołu Nazewnictwa Miejskiego przy Biurze Kultury m.st. Warszawy.

Word count: 3 652; **Tables:** -; **Figures:** 1; **References:** -
Received: 04.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 04.2018; **Published:** 05.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.0593
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Sołtan A.; PROFESOR JANUSZ DURKO (1915–2017). Muz., 2018(59): 63-67
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 215-218
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2018
data akceptacji – 08.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.6141

POETA SZTUKI – JANUSZ WAŁEK

THE POET OF ART – JANUSZ WAŁEK

Zofia Gołubiew
Kraków

Abstract: On the 8th of July 2018 died Janusz Wałek, art historian, museologist, pedagogue, born in 1941 in Bobowa. He graduated from the Jagiellonian University, the history of art faculty. In 1968, he started working in the Czartoryskis' Museum – Branch of the National Museum in Krakow, where some time after he became a head of the European Painting Department for many years. He was a lecturer at the Fine Arts Academy, the National Academy of Theatre Arts and the Jagiellonian University in Krakow. He wrote two books and numerous articles about art. He was also a poet, the winner of the Main Prize in the 1997 edition of the General Polish Poetry Competition.

He was a student of Marek Rostworowski, they worked together on a number of publicly acclaimed exhibitions: "Romanticism and Romanticity in Polish Art of the 19th and 20th centuries", "The Poles' Own Portrait", "Jews – Polish". Many exhibitions and artistic shows were prepared by him alone, *inter alia* "The Vast Theatre of Stanisław Wyspiański", presentations of artworks by great artists: Goya, Rafael, Titian, El Greco. He also created a few scenarios of permanent exhibitions from the Czartoryskis' Collection – in Krakow and in Niepołomice – being a great expert on this collection. "Europeum" – European Culture Centre was organised according to the programme written by him. He specialised mostly, although not exclusively, in art and culture of the Renaissance.

Janusz Wałek is presented herein as a museologist who was fully devoted to art, characterised by: creativity, broad perception of art and culture, unconventional approach to museum undertakings, unusual sensitivity and imagination. What the author of the article found worth emphasising is that J. Wałek talked and wrote about art not only as a scholar, but first of all as a poet, with beauty and zest of the language he used.

Keywords: Janusz Wałek, museology, history of art, Czartoryskis' Collection, National Museum in Krakow, European Painting Department, *Lady with an Ermine* by Leonardo da Vinci, creativity, imagination, poetry.

Opisując w 1997 r. obraz Lorenza Lotta *Adoracja Dzieciątka* Janusz Wałek napisał, że precyzja jego wykonania, *krystaliczna wręcz czystość linii, oddala nas od realnego życia w kierunku jakiegoś wiecznego, doskonałego trwania, które najpełniej może wyrazić tylko dzieło sztuki*. Te słowa dobrze oddają stosunek ich autora do sztuki właśnie, którą postrzegał jako coś najważniejszego na świecie, z którą obcował przez całe życie, którą czuł i rozumiał głęboko. Potrafił też o niej mówić i pisać pięknie. I te jego zapisane lub zapamiętane słowa zostaną na zawsze „w jakimś wiecznym trwaniu". On sam odszedł 8 lipca 2018 roku.

Urodził się 4 listopada 1941 r. w Bobowej, w powiecie gorlickim. Ukończył Liceum Ogólnokształcące im. Bartłomieja Nowodworskiego w Krakowie, czyli słynny „Nowodworek", a następnie historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (UJ). Od 1968 r. pracował w Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK), w Oddziale – Muzeum Czartoryskich, gdzie z czasem został kierownikiem Działu Malarstwa Europejskiego. Równolegle wykładał historię sztuki w krakowskich uczelniach: w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki oraz w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), a następnie muzealnictwo na UJ. Jest autorem bardzo licznych tekstów, artykułów o sztuce, a także książek: *Dzieje Polski w malarstwie i poezji* (1987 i 1991) oraz *Portrety kobiece Leonarda da Vinci* (1994). Pisał też

1. i 2. Janusz Wałek i Zofia Gołubiew (dyrektor MNK) podczas uroczystości jubileuszowej 200-lecia Muzeum Książąt Czartoryskich, Arsenał Muzeum Książąt Czartoryskich, 4 czerwca 2001 r. (Fot. Archiwum MNK, sygn. F/373/2001)

1. and 2. Janusz Wałek and Zofia Gołubiew (director of the National Museum in Krakow) during the jubilee celebration marking the 200th anniversary of the Princes Czartoryski Museum, Arsenal of the Princes Czartoryski Museum, 4 June 2001 (Photo from the Archive of NMK, ref. F/373/2001)

kolejną publikację o *Damie z gronostajem*, lecz już jej nie ukończył. Był znawcą sztuki renesansu, zwłaszcza włoskiego, ale orientował się również dobrze w arkanach sztuki nowoczesnej, nawet przez pewien czas był kierownikiem Działu Nowoczesnego Polskiego Malarstwa i Rzeźby w MNK.

Kojarzony jest przede wszystkim jako „strażnik *Damy*", gdyż do początku lat dwutysięcznych opiekował się obrazem Leonarda podczas jego zagranicznych podróży. Jednakże, w mojej opinii, przypisywanie mu wyłącznie takiego miana znacznie zubaża jego osobowość i zasługi dla sztuki i muzealnictwa (pomijając fakt, że już nie uczestniczył w kilku ostatnich podróżach obrazu). Był uczniem Marka Rostworowskiego i zapewne temu m.in. zawdzięczał bardzo nietypowe podchodzenie do muzealnych zadań – *notabene*, nie raz przysparzających jemu i kierownictwu instytucji zaskoczeń, a nawet kłopotów. Ale przede wszystkim był człowiekiem ogromnie wrażliwym na piękno sztuki i traktował ją jak wizjoner – z wielką kreatywnością, pomysłowością, wręcz z artystyczną fantazją.

W swoim życiorysie ma zdobycie w 1997 r. Głównej Nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim im. Jacka Bierezina, organizowanym przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, za tom poezji *Kwartety kopenhaskie* (wydany w 1998). Był więc poetą. Ale także – ośmielę się napisać – poetą sztuki, kultury, albowiem poezją nacechowane są jego teksty o sztuce, poetyckość była też wyczuwalna w przygotowywanych przez niego licznych wystawach.

Początkowo pracował z Markiem Rostworowskim przy tworzeniu niezapomnianej wystawy „Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku", pokazywanej w 1975 r. w Krakowie, Warszawie i Katowicach. Był też współtwórcą słynnej ekspozycji „Polaków portret własny" (1979) i wystawy „Żydzi – Polscy" (1987). Po odejściu Marka Rostworowskiego z muzeum już sam, głównie we współpracy z muzealną koleżanką kustosz Dorotą Dec, przygotowywał kolejne interesujące wystawy. W roku 1992, kiedy *Dama z gronostajem* została wypożyczona do USA, sprowadził – dzięki negocjacjom przeprowadzonym przez MNK – w ramach wymiany z Gallery of Art w Waszyngtonie wyjątkowy obraz El Greca *Laokoon* i przygotował jego ekspozycję wraz z całym towarzyszącym programem. Rok 1998 przyniósł z kolei pokaz dwóch wybitnych dzieł włoskiego renesansu – *Wenus z Urbino* Tycjana i *La Velata* Rafaela – celnie zatytułowany przez Wałka: „Rafael, Tycjan – Książęta malarzy". Podczas uroczystych obchodów dwusetlecia Muzeum Książąt Czartoryskich w 2001 r. przygotował, wraz z Dorotą Dec, wystawę „Ludzie. Czasy. Ich dzieła. Teatr obrazów Księżnej Izabeli Czartoryskiej".

Kiedy Muzeum Narodowe w Krakowie obchodziło 100. rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego zwróciliśmy się do Janusza Wałka aby zaproponował wystawę, która

stałaby się dla nas swego rodzaju przymiarką do utworzenia Oddziału MNK poświęconego autorowi *Wesela*. Wałek przygotował wówczas scenariusz zupełnie nietypowej wystawy, która była swoistym spektaklem – pomyślana z wielkim rozmachem, z „nie-muzealną" fantazją, przy jednoczesnej dogłębnej znajomości tematu. Ekspozycję zbudowano posługując się wieloma rozmaitymi środkami, jak scenografia, multimedia, efekty filmowe, głosowe, świetlne itp. Tylko tak można było przedstawić tę wybitną i różnorodną twórczość artysty, który był jednym z ulubionych twórców Janusza Wałka, głęboko przez niego rozumianym i dobrze poznanym. Pamiętna wystawa „Stanisława Wyspiańskiego teatr ogromny" pokazana w Gmachu Głównym MNK w 2007 r., stała się wielkim wydarzeniem artystycznym. Chcieliśmy wykorzystać to wybitne dzieło Wałka jako sposób na wypromowanie Wyspiańskiego za granicą. Janusz nawet przygotował materiały, lecz problemy finansowe nie pozwoliły na zrealizowanie tego zamiaru – wielka szkoda.

W 2009 r. *Dama* Leonarda była wypożyczana do Budapesztu. Ponieważ należna opłata wpłynąć miała na konto Fundacji Książąt Czartoryskich, a nie do MNK, więc poprosiłam dyrektora Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie (Szepmuveszeti Muzeum), Laszlo Baana, o wypożyczenie nam w zamian jakiegoś również bardzo cennego obrazu. Otrzymaliśmy wówczas nader interesujące dzieło Francisca Goi *Epizod z hiszpańskiej wojny o niepodległość*, swego rodzaju studium do słynnego *Rozstrzelania powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*. Sam obraz, mimo jego niezaprzeczalnej wartości artystycznej, nie stałby się zapewne tak wielką atrakcją dla publiczności, jaką stała się wystawa „Goya. Gdy rozum śpi", którą współtworzył Janusz Wałek. Dodawszy do budapeszteńskiego płótna ryciny z cyklu *Okropności wojny* spowodował, iż całość tego pokazu została zaaranżowana jako rodzaj ponurego *theatrum*.

Wystaw i towarzyszących im wydawnictw autorstwa lub współautorstwa Janusza Wałka było oczywiście dużo więcej. Przede wszystkim był współtwórcą stałej galerii malarstwa i rzeźby europejskiej w Muzeum Czartoryskich, zlikwidowanej po dziesiątkach lat dopiero w 2010 r. przez Fundację Czartoryskich, z powodu rozpoczęcia przez nią remontu pałacu. Od tego czasu obiekty z Kolekcji Czartoryskich rozproszone były przez parę lat w różnych polskich muzeach, a my zaczęliśmy lansować europejskie zbiory zebrane wyłącznie przez Muzeum Narodowe. Nie zawierają one wprawdzie słynnej *Damy*, ale wiele bardzo cennych i pięknych dzieł, jak choćby *Kazanie św. Jana Chrzciciela* pędzla Pietera Brueghela Mł., czy wspomniany na początku obraz Lotta (to o nim Janusz Wałek pięknie napisał w zaprojektowanej przez siebie małej książeczce pod wymownym tytułem *Obraz jak klejnot*, 1997). Najpierw więc, w zaprzyjaźnionym z MNK Zamku Królewskim w Niepołomicach, urządziliśmy w 2010 r. wystawę zatytułowaną „Europejskie skarby Muzeum Narodowego w Krakowie z Muzeum Książąt Czartoryskich", której scenariusz – oczywiście – sporządził Janusz Wałek. Następnie wyremontowaliśmy zabytkowy Spichlerz przy pl. Sikorskiego, z zamiarem wyeksponowania tam naszej europejskiej kolekcji. Program tego nowego muzealnego oddziału, otwartego uroczyście w 2013 r., opracował Janusz Wałek i nadał mu nazwę Ośrodek Kultury Europejskiej „Europeum".

Miało to być w zamierzeniach „żywe" centrum sztuki. W programie „Europeum" uwidoczniło się bardzo szerokie postrzeganie spraw kultury przez Wałka – zaplanował on wzbogacanie odbioru wystawionych tam dzieł malarstwa, rzeźby, grafiki poprzez organizowanie wydarzeń kontekstowych: z dziedziny literatury, poezji, muzyki, dramatu, a nawet filozofii.

Dogłębna znajomość Kolekcji Czartoryskich spowodowała, iż to Januszowi Wałkowi zlecone zostało w 2012 r. przygotowanie specjalnego pokazu *Damy z gronostajem*, po powrocie obrazu z ostatnich zagranicznych wojaży. Zaproponował wówczas kilka alternatywnych miejsc – Galeria w Sukiennicach, Pałac Biskupa Erazma Ciołka, Kamienica Szołayskich – oraz kilka scenariuszy. Każdy znakomicie dopasowany do charakteru danego muzealnego oddziału i świetnie eksponujący obraz Leonarda oraz inne dzieła z kolekcji. Żaden z tych pomysłów nie został zrealizowany, gdyż inne zapadły wówczas decyzje fundatora i ministra – *Dama* wyeksponowana została na parę lat w Zamku Królewskim na Wawelu.

Ukoronowaniem działań Janusza Wałka wokół Kolekcji Czartoryskich miało być stworzenie – po zakończeniu remontu pałacu – nowej stałej wystawy. Przygotował więc, wraz z zespołem, nowy scenariusz świadczący nie tylko o znajomości zbioru, ale też o wrażliwym wyczuciu specyficznej atmosfery tego wyjątkowego, dziewiętnastowiecznego muzeum. Scenariusz ten, początkowo zaakceptowany przez specjalną komisję i przez fundatora, został następnie poniechany. Po paru latach, w 2017 r. Janusz Wałek stworzył swoje ostatnie dzieło wystawiennicze dotyczące Kolekcji Czartoryskich, czyli wystawę „Najcenniejsze", otwartą w Arsenale Muzeum Czartoryskich, czynną do końca lutego 2018 roku.

Oprócz etykietki „strażnika *Damy*" przypisuje się też Januszowi Wałkowi dużą erudycję. Nie jestem w stanie ocenić jak wielkim był erudytą, ale przez wiele lat obserwowałam, że w świecie klasycznej, bardzo szeroko traktowanej kultury europejskiej poruszał się z ogromną swobodą, świadczącą o dobrej znajomości przedmiotu. Bywają zapewne lepsi znawcy historii czy sztuki, parający się nimi naukowo, zdobywający kolejne naukowe stopnie, ale niewielu potrafi tak kreatywnie i wizyjnie do tych dziedzin podchodzić i nam je przedstawiać. Janusz Wałek nie tylko mówił o sztuce z wielkim wyczuciem i ze swadą, stąd nazywano go nawet „złotoustym", nie tylko też pisał o niej – jak się rzekło – jak poeta, ale też umiał z wystaw czynić nad wyraz atrakcyjne, artystyczne widowiska. Do historii sztuki, do muzealnictwa, wnosił wielką wrażliwość i wyobraźnię oraz cenne, a rzadkie, niekonwencjonalne podejście.

Kochał sztukę we wszystkich jej przejawach. I żył dla niej.

Streszczenie: 8 lipca 2018 r. zmarł Janusz Wałek, historyk sztuki, muzealnik, pedagog, urodzony w 1941 r. w Bobowej. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1968 r. pracował w Muzeum Czartoryskich

– Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie z czasem został wieloletnim kierownikiem Działu Malarstwa Europejskiego. Był wykładowcą w ASP, w PWST i na UJ w Krakowie. Jest autorem licznych tekstów o sztuce oraz dwóch książek. Był też poetą, zdobywcą w 1997 r. Głównej Nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim.

Był uczniem Marka Rostworowskiego, współpracował z nim przy słynnych wystawach: „Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku", „Polaków portret własny", „Żydzi – Polscy". Sam był autorem wielu ekspozycji i pokazów artystycznych, m.in. „Stanisława Wyspiańskiego teatr ogromny", pokazów dzieł wielkich artystów: Goi, Rafaela i Tycjana oraz El Greca. Był też twórcą kilku scenariuszy wystaw stałych ze zbiorów Czartoryskich – w Krakowie i w Niepołomicach – jako wielki znawca tej kolekcji. Opracował scenariusz i program Ośrodka Kultury Europejskiej „Europeum". Był znawcą przede wszystkim, choć nie tylko, sztuki i kultury renesansu.

Autorka przedstawia Janusza Wałka jako muzealnika bez reszty oddanego sztuce, uwypuklając cechy go charakteryzujące: kreatywność, szerokość postrzegania spraw sztuki i kultury, nietypowe i niekonwencjonalne podchodzenie do muzealnych zadań, wielką wrażliwość i wyobraźnię. Podkreśla też, że J. Wałek mówił i pisał o sztuce nie tylko ze znawstwem ale i ze swadą, a przede wszystkim pięknie, jak poeta.

Słowa kluczowe: Janusz Wałek, muzealnictwo, historia sztuki, Kolekcja Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Malarstwa Europejskiego, *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, kreatywność, wyobraźnia, poezja.

Zofia Gołubiew
Historyk sztuki, muzealnik; (1974–2015) zatrudniona w Muzeum Narodowym w Krakowie, (1996–2000) w charakterze wicedyrektora, (2000–2015) jako dyrektor naczelny; autorka licznych tekstów o sztuce i kulturze; członek Prezydium ICOM Polska, SHS, Zarządu Międzynarodowego Triennale Grafiki, Prezydium Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa oraz kilku rad i stowarzyszeń; obecnie para się publicystyką w dziedzinie kultury; e-mail: zgolubiew@gmail.com

---

Word count: 2 094; **Tables:** -; **Figures:** 2; **References:** -
Received: 07.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 08.2018; **Published:** 08.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.6141
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Gołubiew Z.; POETA SZTUKI – JANUSZ WAŁEK. Muz., 2018(59): 215-218
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

Muz., 2018(59): 219-222
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2018
data akceptacji – 09.2018
DOI:10.5604/01.3001.0012.6192

MARIUSZ HERMANSDORFER (1940–2018)

MARIUSZ HERMANSDORFER (1940–2018)

Mirosław Ratajczak
Wrocław

Abstract: Mariusz Hermansdorfer (1940–2018) passed away in Wrocław on the 18th of August this year. He was a director of the National Museum in Wrocław in the years 1983–2013, custodian of the contemporary art department of this museum from 1972, critic, curator of exhibitions, one of the most significant figures in Polish Culture of the past half-century.

Born in Lviv, he studied art history at the University of Wrocław. While still at university, he started working for the Silesian Museum (since 1970 named the National Museum). In 1967, he moved to the branch of the Municipal Museum of Wrocław – the Museum of Current Art, which at the time was getting ready for its opening. There he worked together with Jerzy Ludwiński, one of their achievements being the memorable Fine Arts Symposium Wrocław '70, and was engaged in the activity of the Mona Lisa Gallery run by Ludwiński. He returned to the National Museum in 1972, and became a custodian of the contemporary art department up to his retirement in 2013. There he created, starting practically from scratch, one of the best collections of Polish contemporary art in the country, abundant in works of such artists as Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Brzozowski, Edward Dwurnik, Józef Gielniak, Władysław Hasior, Józef Hałas, Maria Jarema, Jerzy Kalina, Tadeusz Kantor, Jan Lebenstein, Natalia LL, Jerzy Nowosielski, Jerzy Rosołowicz, Jonasz Stern, Jan Tarasin and many others. The predominant artists of this collection were those of metaphor and expression.

From the mid-1970s he was a curator of Polish presentations at international art festivals – in Cagnes-sur-Mer, São Paulo and New Delhi. He used to organise exhibitions from museum collections in Germany, Great Britain, the United States and the Netherlands.

As an art critic he was writing mainly for the monthly "Odra"; in 1990 he became a member of its Editorial Board. The writings of Mariusz Hermansdorfer can also be found in catalogues and scholarly publications of the National Museum in Wrocław.

Keywords: Mariusz Hermansdorfer (1940–2018), Silesian Museum in Wrocław, National Museum in Wrocław, monthly "Odra", director, art critic, curator of exhibitions, modern art.

25 listopada 2013 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu (MNWr) obchodziło jubileusz 65-lecia. Tego samego dnia uroczyście otwarto dwie wystawy: „Malarstwo polskie od baroku do modernizmu" oraz „Kolekcja Hermansdorferów". Pierwsza, przygotowana przez Ewę Houszkę i Piotra Łukaszewicza, była wystawą stałą, powracającą do muzealnych sal po ich kilkumiesięcznym remoncie. Oczywiście w sensie ideowym różniła się ona od poprzedniej wersji, a ponadto została zaopatrzona w świeżutko wydany katalog naukowy. To była ostatnia z odnawianych sukcesywnie przez ostatnie lata galerii stałych wrocławskiej placówki, a wspomniany katalog kończył w pewnym sensie naukowe opracowywanie całości zasobów wrocławskiego Muzeum Narodowego, które bodaj jako jedyne w kraju dokonało tego w sposób systematyczny i konsekwentny.

Powracam do wydarzeń z roku 2013 ponieważ był to także moment pożegnania – i swoistego podsumowania działalności – przechodzącego wówczas na emeryturę dyrektora

MNWr Mariusza Hermansdorfera po 30 latach pełnienia tej zaszczytnej funkcji i blisko 50, które upłynęły od chwili, gdy jeszcze jako student został w tymże muzeum zatrudniony.

Druga ze wspomnianych na wstępie wystaw symbolicznie i niebanalnie do tego półwiecza nawiązywała. „Kolekcja Hermansdorferów" była bowiem prezentacją prywatnego zbioru, na który złożyły się dary od zaprzyjaźnionych twórców dla współpracującego z nimi od dziesięcioleci kustosza muzealnego działu sztuki współczesnej. Zbiór ten stanowił swoiste kameralne odzwierciedlenie dużej, właściwej kolekcji muzeum, którą w zasadzie od podstaw zbudował Mariusz Hermansdorfer nadając jej mocny autorski charakter. W wielkodusznym geście dyrektor Hermansdorfer przekazał blisko połowę swojej prywatnej kolekcji Muzeum Narodowemu na własność, a jej pozostałą część oddał w depozyt, do którego prawa zachowuje rodzina ofiarodawcy.

Przejście na emeryturę i osiągnięcie niemal wszystkich założonych sobie celów zawodowych nie zakończyło aktywności Mariusza Hermansdorfera na polu sztuki i muzealnictwa. Nadal żywo interesował się postępem prac przy modernizacji Pawilonu Czterech Kopuł autorstwa Hansa Poelziga, w którym ostatecznie w 2016 r. powstało – jako oddział MNWr – piękne Muzeum Sztuki Współczesnej; M. Hermansdorfer zainicjował ten projekt. Współpracował z wrocławską mia ART GALLERY, m.in. wspomagając zorganizowanie przez tę galerię dużej wystawy Magdaleny Abakanowicz „Ślady istnienia" oraz prezentując w niej raz jeszcze, w nieco innym kształcie, swoją kolekcję. Wrócił do pisania. W cyklu artykułów, które publikował na łamach zaprzyjaźnionego miesięcznika „Odra" – był członkiem jego Rady Redakcyjnej – opisał swoją działalność jako krytyka, muzealnika, kuratora zagranicznych pokazów polskiej sztuki współczesnej. Sporo uwagi poświęcił w nich także swoim przyjaciołom-artystom. Dzięki tym tekstom, dzisiaj gdy nie ma go już wśród nas, wiemy o nim więcej i rozumiemy go lepiej. Nigdy nie był człowiekiem wylewnym, a do bliskiej zażyłości z nim mogło się przyznać niewielu. Ale też czasy, w których przyszło mu realizować swoje ambicje i pogłębiać pasje nie były łatwe dla ludzi „z charakterem", a takim człowiekiem był właśnie Mariusz Hermansdorfer. Zmarł 18 sierpnia 2018 r. we Wrocławiu, został pochowany na wrocławskim Cmentarzu Grabiszyńskim.

***

Mariusz Hermansdorfer urodził się 8 maja 1940 r. we Lwowie. Studiował historię sztuki we Wrocławiu. W roku 1964, jeszcze jako student, podjął pracę w Muzeum Śląskim (obecnie Narodowe). Pracował krótko w muzealnej bibliotece pod kierunkiem Józefa Gębczaka, następnie trafił do działu malarstwa kierowanego przez Bożenę Steinborn. Jak sam wspominał, to u niej nauczył się solidnych prawideł pracy muzealnej. Ale wtedy kusiła go jeszcze krytyka artystyczna. Wypróbował swoje siły w tej dziedzinie biorąc udział w konkursie na recenzję ogłoszonym przez miesięcznik „Odra". Zajął w nim 2. miejsce, *ex aequo* z Pawłem Banasiem. Pierwszego miejsca nie przyznano, ale laureaci otrzymali jako nagrody dzieła wrocławskich artystów – Hermansdorferowi przypadł obraz Eugeniusza Gepperta *Jeździec w czarnej kurtce*, który jak się później okazało, zapoczątkował wspomnianą już prywatną kolekcję Hermansdorferów. Konkurs umożliwił mu debiut publicystyczny na łamach „Odry" i w konsekwencji regularną z tym pismem współpracę.

Aspiracje krytyczne i rosnące zaangażowanie w problematykę sztuki współczesnej zaprowadziły Mariusza Hermansdorfera w roku 1967 do powstającego wtedy we Wrocławiu – z inspiracji Jerzego Ludwińskiego – Muzeum Sztuki Aktualnej, „umocowanego" przy Muzeum Miasta Wrocławia. Ta legendarna, choć nigdy niezaistniała w pełni, instytucja rzadko była kojarzona z osobą Hermansdorfera. Kierowała nią Alicja Bajdor, a jej program opracował J. Ludwiński prowadzący we Wrocławiu na przełomie lat 60. i 70. – w oczekiwaniu na rozpoczęcie działalności wymarzonego muzeum – słynną Galerię pod Moną Lisą. Hermansdorfer współpracował z Ludwińskim w tejże galerii oraz przy organizacji Sympozjum Plastycznego Wrocław'70. Kiedy stało się jasne, że plany Ludwińskiego się nie ziszczą a on sam wyjechał z Wrocławia, w miejsce korzystającej z gościnności miejscowego MPiKu Mony Lisy powstała autorska Galeria EM Mariusza Hermansdorfera, który tymczasem w 1972 r. wrócił do Muzeum Śląskiego i objął – po Pawle Banasiu – dział sztuki współczesnej. W tym punkcie skrystalizowały się decyzje Mariusza Hermansdorfera co do dalszej drogi zawodowej.

W następnych kilkunastu latach zbudował, niemal od podstaw, muzealną kolekcję polskiej sztuki współczesnej, która nie ma sobie równych w kraju. Zapewne sprzyjała temu pozycja Hermansdorfera jako krytyka – wnikliwego, empatycznego, neutralnego politycznie, a więc otwartego na postawy, tendencje i tradycje artystyczne. Nie był on w najmniejszym stopniu „urzędnikiem" kultury, miał wizję tego, co w obrazie polskiej sztuki najistotniejsze, najbogatsze pod względem intelektualnym oraz estetycznym. Umiał rozmawiać z artystami ich językiem i zdobywać ich zaufanie. A co najważniejsze – oferował im udział w prestiżowych wystawach, w ważnych miejscach i w odpowiednim czasie.

1. Młody kurator Mariusz Hermansdorfer czynnie uczestniczący w artystycznej akcji „Spróbujmy konceptualizmu" według scenariusza Mieczysława Zdanowicza, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1975 (Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

1. A young curator Mariusz Hermansdorfer as an active participant of the "Let's try conceptualism" art campaign according to the scenario of Mieczysław Zdanowicz, National Museum in Wrocław 1975 (Photo by courtesy of the National Museum in Wrocław)

W tamtych latach nie istniał w Polsce rynek sztuki, dzieła nie były towarem; artyści sprzedawali mało osobom prywatnym, a zakupy „państwowe" nie gwarantowały wcale, że kupione prace trafią we właściwe miejsca. Na pewno takim odpowiednim obszarem były magazyny renomowanych muzeów, nawet wtedy, gdy dzieła przebywały w nich dłużej niż na wystawach. Toteż udało się Mariuszowi Hermansdorferowi nabyć do zbiorów muzealnych, za niewielkie relatywnie pieniądze, całkiem spore kolekcje reprezentatywnych dzieł wybitnych artystów, z których można było budować interesujące ekspozycje, nawet retrospektywne. W ślad za tymi zakupami szły bardzo często dary od artystów, a po ich śmierci – od ich rodzin. Pozycja Hermansdorfera wzrosła znacząco, gdy stał się kuratorem polskich sekcji na międzynarodowych pokazach, takich jak w Cagnes-sur-Mer we Francji, potem w São Paulo czy w New Delhi, gdy firmował wystawy polskiej sztuki współczesnej w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych czy Holandii.

Ogromnie ważne były kontakty nawiązywane przez Mariusza Hermansdorfera w trakcie wyjazdów zagranicznych z artystami polskimi przebywającymi na uchodźstwie. Dzięki nim już w końcu lat 70. tabu obejmujące twórczość emigrantów zostało co najmniej mocno podważone a wrocławskie muzeum wzbogaciły piękne kolekcje dzieł m.in. Jana Lebensteina i Marka Oberländera.

Na czym, najkrócej mówiąc, polega znakomitość wrocławskiej kolekcji sztuki współczesnej? Mariusz Hermansdorfer nie „krzywił się", jak się czasem uważa, na nurt sztuki geometrycznej, abstrakcyjnej czy konceptualnej. W końcu jedna z jego najwcześniejszych i głośnych wystaw pt. „Przestrzeń, ruch, światło" była im poświęcona. Ale główny nurt polskiej sztuki odnajdywał on, jak sądzę, w twórczości tych artystów, którzy godzili emocjonalność z intelektualnym przepracowaniem doświadczeń polskiej historii, którzy szukali porozumienia swoich estetycznych wyobrażeń z kulturą symboliczną a metaforą posługiwali się nie ot tak sobie, dla kaprysu, ale wyczuwając ducha polskiej kultury, w której literatura z dawien dawna dominowała nad sztukami wizualnymi. Mało kto, tak jak Hermansdorfer, potrafił wskazywać w twórczości naszych „nowoczesnych" artystów często kamuflowane ślady wojennej traumy, zmasakrowania humanizmu przez XX-wieczne totalitaryzmy. I taką sztukę przede wszystkim pragnął ocalić i przechować dla przyszłych pokoleń.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe dociekania, analizy i tym bardziej ostateczne werdykty czy w swoich intuicjach miał stuprocentową rację. Dziełu Mariusza Hermansdorfera nie sposób z pewnością odmówić konsekwencji, bezinteresowności, pasji. Jako takie będzie jeszcze długo do nas przemawiać, dialogować z nami, pobudzać wyobraźnię. W dużym stopniu wyznaczać będzie również kulturalną rangę Wrocławia, którego historii stało się niezbywalną częścią.

Streszczenie: 18 sierpnia br. zmarł we Wrocławiu Mariusz Hermansdorfer (1940–2018), dyrektor wrocławskiego Muzeum Narodowego w latach 1983–2013, kustosz działu sztuki współczesnej tegoż muzeum od 1972 r., krytyk, kurator wystaw, jedna z najważniejszych postaci dla polskiej kultury w minionym półwieczu.

Urodził się we Lwowie, studiował historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Będąc jeszcze na studiach rozpoczął pracę w Muzeum Śląskim (od 1970 r. – Narodowym). W 1967 r. przeszedł do organizującego się wówczas Muzeum Sztuki Aktualnej – oddziału Muzeum Miasta Wrocław. Współpracował tam z Jerzym Ludwińskim, także przy pamiętnym Sympozjum Plastycznym Wrocław'70 oraz z prowadzoną przez Ludwińskiego Galerią pod Moną Lisą. W roku 1972 powrócił do Muzeum Narodowego i został kustoszem działu sztuki współczesnej, kierując nim aż do przejścia na emeryturę w 2013 roku. Stworzył tam niemal od podstaw jedną z najwybitniejszych kolekcji polskiej sztuki współczesnej w kraju, dysponującą bogatymi zespołami prac takich artystów, jak m.in. Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Brzozowski, Edward Dwurnik, Józef Gielniak, Władysław Hasior, Józef Hałas, Maria Jarema, Jerzy Kalina, Tadeusz Kantor, Jan Lebenstein, Natalia LL, Jerzy Nowosielski, Jerzy Rosołowicz, Jonasz Stern, Jan Tarasin i wielu innych. Silną dominantą tej kolekcji byli twórcy spod znaku metafory i ekspresji.

Od połowy lat 70. był kuratorem działów polskich na międzynarodowych pokazach sztuki – w Cagnes-sur-Mer, São Paulo i New Delhi. Organizował wystawy prac z muzealnej kolekcji w Niemczech, Wielkiej Brytanii, w Stanach Zjednoczonych i Holandii.

Jako krytyk publikował głównie na łamach miesięcznika „Odra", był także od 1990 r. członkiem jego Rady Redakcyjnej. Teksty Mariusza Hermansdorfera znajdują się także w katalogach i wydawnictwach naukowych Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Słowa kluczowe: Mariusz Hermansdorfer (1940–2018), Muzeum Śląskie we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, miesięcznik „Odra", dyrektor, krytyk sztuki, kurator wystaw, sztuka współczesna.

Mirosław Ratajczak
Krytyk sztuki, publicysta, redaktor miesięcznika „Odra"; ostatnio wydał książkę *Get Eugeniusza Stankiewicza* (Wrocław 2015).

Word count: 1 919; **Tables:** -; **Figures:** 2; **References:** -
Received: 09.2018; **Reviewed:** -; **Accepted:** 09.2018; **Published:** 10.2018
DOI: 10.5604/01.3001.0012.6192
Copyright©: 2018 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.
Competing interests: Authors have declared that no competing interest exits.
Cite this article as: Ratajczak M.; MARIUSZ HERMANSDORFER (1940–2018). Muz., 2018(59): 219-222
Table of contents 2018: https://muzealnictworocznik.com/issue/10809

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 proweniencyjnych 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 Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

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@nimoz.pl lub mkocus@nimoz.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).
- 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 redaktora naczelnego 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,
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), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami).

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 na stronie internetowej rocznika „Muzealnictwo" oraz w jego wersji drukowanej.
- 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, a następnie przekazany autorowi do autoryzacji. Autor zobowiązany jest odesłać zautoryzowany 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 Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl lub mkocus@nimoz.pl

Adres wydawcy:
Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Sienna 86/74, 00-815 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 420 32 73
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

---

Redakcja rocznika „Muzealnictwo", działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 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 2018. 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 2019. 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 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, digitisation, 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 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 and Public Collections by signing an agreement.

2. Articles are published in an electronic form on www.muzealnictworocznik.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.muzealnictworocznik.com, bookmark: "Submit manuscript".

4. Materials for publications can also be sent electronically to: muzealnictwo@nimoz.pl or mkocus@nimoz.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).
- 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 Editor-in-Chief, 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.muzealnictworocznik.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),
- 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).

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 weeks.

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 and Public Collections
Goraszewska Street 7, 02-910 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl or mkocus@nimoz.pl

Address of the publisher:
Index Copernicus International Ltd.
Sienna Street 86/74, 00-815 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 420 32 73
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 and Public Collections, 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 2018. 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 2019 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 59., ROK 2018

prof. dr hab. Marcin Kula (Uniwersytet Warszawski)
prof. dr hab. Krzysztof Ruchniewicz (Uniwersytet Wrocławski)
prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
prof. ASP dr hab. Waldemar Baraniewski (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
prof. SWPS dr hab. Piotr Kwiatkowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie)
prof. PŁ dr hab. inż. arch. Marek Pabich (Politechnika Łódzka)
prof. UMK dr hab. Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. PW dr hab. inż. Robert Sitnik (Politechnika Warszawska)
prof. UMK dr hab. Michał F. Woźniak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. IHN PAN dr hab. Ewa Wyka (Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
prof. UG dr hab. Kamil Zeidler (Uniwersytet Gdański)
dr hab. Michał Mencfel (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr hab. Andrzej Szczerski (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Ewa Bobrowska (Terra Foundation for American Art w Paryżu, Francja)
dr Mirosław Borusiewicz (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Agnieszka Chmielewska (Uniwersytet Warszawski)
dr Przemysław Deles (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej)
dr adw. Iwona Gredka-Ligarska (Wyższa Szkoła Humanitas w Sosnowcu)
dr Adam Jurek (Muzeum Sztuki w Łodzi)
dr Leszek Karczewski (Uniwersytet Łódzki, Muzeum Sztuki w Łodzi)
dr Kamila Kłudkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr Szymon P. Kubiak (Akademia Sztuki w Szczecinie)
dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Bogdan Radzicki (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
dr Agnieszka Skalska (Muzeum Narodowe w Poznaniu)
dr Beata Skrzydlewska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Jolanta Skutnik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr Bożena Steinborn (Warszawa)
dr Wojciech Szafrański (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr Marcin Szeląg (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu)
dr Piotr Szpanowski (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
dr Agnieszka Whelan (Old Dominion University w Norfolk, USA)
adw. Adam Barbasiewicz (Kancelaria „Cottyn" Barbasiewicz i Łyś-Gorzkowska Sp. k. w Warszawie)
mgr Monika Barwik (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie)
mgr Aneta Dalbiak (Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi)
mgr Aleksandra Magdalena Dittwald (Kanada)
mgr Jarosław Gałęza (Muzeum Wsi Opolskiej w Opolu)
mgr Przemysław Głowacki (Warszawa)
mgr Olgierd Jakubowski (Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków)
mgr Lidia Małgorzata Kamińska (Warszawa)
mgr Agnieszka Murawska (Muzeum Narodowe w Poznaniu)
mgr Maria Romanowska-Zadrożna (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie)
mgr Tomasz Tyczyński (Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli)
mgr Milena Woźniak-Koch (Uniwersytet Warszawski)

Ostatnie publikacje Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Zapraszamy Państwa na stronę internetową www.nimoz.pl, z której można bezpłatnie pobrać publikacje Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w formacie PDF.

ISSN 0464-1086
9 770464 108802 85>

NARODOWY
INSTYTUT MUZEALNICTWA
I OCHRONY ZBIORÓW