

rocznik

**Warszawa 2019**

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2019(60)

**MUZEALNICTWO 2019(60) – rocznik / MUSEOLOGY 2019(60) – annual**  
**pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815**

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

**Punktacja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2019 – 20 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 Świąch, 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 Zalasieńska, dr Tomasz Zaucha, prof. UG dr hab. Kamil Zeidler

**REDAKCJA**

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

**ADRES REDAKCJI**

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

**WYDAWCA**

Index Copernicus International  
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa  
[www.indexcopernicus.com](http://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](http://www.nimoz.pl)

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



**Okładka** – Muzeum aan de Stroom w Antwerpii, fot. J. Czop / Museum aan de Stroom in Antwerp, photo J. Czop

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

**Nakład wersji papierowej** – 200 egz.; wersja pierwotna elektroniczna – [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com); w formacie PDF i EPUB do pobrania na [www.nimoz.pl](http://www.nimoz.pl)

Warszawa 2019

- 6** OD REDAKCJI  
From The Editors

### MUZEA, PRAWO, LEGISLACJA

Museums, Law, Legislation

- 10** Dorota Folga-Januszewska  
HISTORIA POWOŁANIA I ROLA POLSKIEGO  
KOMITETU NARODOWEGO ICOM  
W LATACH 1947–1958  
ESTABLISHMENT OF ICOM NATIONAL COMMITTEE  
POLAND AND THE ROLE IT PLAYED IN 1947–1958
- 24** Michał Niezabitowski  
MUZEALNIK A WSPÓLNOTA PAMIĘCI. PRÓBA  
ZDEFINIOWANIA POJĘĆ NA UŻYTEK ZMIAN  
LEGISLACYJNYCH  
MUSEOLOGIST VERSUS COMMUNITY OF MEMORY.  
ATTEMPT AT DEFINING TERMS FOR THE SAKE OF  
LEGISLATIVE AMENDMENTS
- 37** Iwona Gredka-Ligarska  
KONSERWACJA MUZEALIÓW JAKO UTWÓR  
PRACOWNICZY I JAKO PRZEDMIOT  
ŚWIADCZENIA CYWILNOPRAWNEGO  
CONSERVATION OF MUSEUM OBJECTS AS AN  
EMPLOYEE'S PIECE OF WORK AND AS AN OBJECT  
OF CIVIL LAW OBLIGATION
- 44** Rafał Golał  
PRZEGLĄD ZMIAN Z 2018 R. USTAWY  
O ORGANIZOWANIU I PROWADZENIU  
DZIAŁALNOŚCI KULTURALNEJ ORAZ USTAWY  
O MUZEACH  
OVERVIEW OF 2018 AMENDMENTS TO THE  
ACT ON ORGANIZING AND RUNNING CULTURAL  
ACTIVITY AND THE ACT ON MUSEUMS

- 50** Agnieszka Jaskanis  
EWIDENCJA ZABYTKÓW ARCHEOLOGICZNYCH  
W MUZEACH PO WPROWADZENIU  
USTAWY O MUZEACH W 1996 ROKU  
REGISTERS OF ARCHAEOLOGICAL HERITAGE  
IN MUSEUMS FOLLOWING THE INTRODUCTION  
OF THE ACT ON MUSEUMS IN 1996

- 60** Paulina Gwoździewicz-Matan  
WYSTAWA MUZEALNA A PRAWO AUTORSKIE  
MUSEUM EXHIBITION VERSUS COPYRIGHT

- 68** Żaneta Gwardzińska  
PRAKTYKA STOSOWANIA PRZEZ MUZEA  
PUBLICZNE PREWSPÓŁCZYNNIKA VAT  
PRAXIS OF APPLYING VAT PRE-COEFFICIENT  
BY PUBLIC MUSEUMS

### MUZEA I KOLEKCJE

Museums and Collections

- 82** Piotr Kułak  
WYDZIAŁ MUZEÓW I POMNIKÓW  
MARTYROLOGII POLSKIEJ W LATACH  
1945–1954 ORAZ KONTYNUACJA JEGO ZADAŃ  
DO CZASÓW WSPÓŁCZESNYCH  
DEPARTMENT OF MUSEUMS AND MONUMENTS  
OF POLISH MARTYROLOGY IN 1945–1954  
AND TO-DATE CONTINUATION OF ITS TASKS
- 96** Błażej Popławski  
MUZEUM PARLAMENTARNE  
– KONTEKSTY HISTORYCZNE I KULTUROWE  
ORAZ POLITYCZNE UWIKŁANIA  
PARLIAMENTARY MUSEUM: HISTORICAL CONTEXTS AS  
WELL AS CULTURAL AND POLITICAL ENTANGLEMENTS





**101** Mariola Kazimierczak  
**MICHAŁ TYSZKIEWICZ (1828–1897) – SYLWETKA WYBITNEGO KOLEKCJONERA ANTYKU**  
 MICHAŁ TYSZKIEWICZ (1828–1897): AN ILLUSTRIOUS COLLECTOR OF ANTIQUITIES

**115** Magdalena Izabella Sacha  
**LOS NIEWIDOCZNY? KRESY I KRESOWIANIE JAKO TEMAT EKSPOZYCJI MUZEALNYCH PO 1989 ROKU**  
 INVISIBLE DESTINY? BORDERLANDS AND BORDERLANDERS AS THE TOPIC OF MUSEUM DISPLAYS AFTER 1989

**130** Adam Tyszkiewicz  
**ZARZĄDZANIE KOLEKCJAMI WARSZAWSKIEGO UNIwersYTETU MEDYCZNEGO NA TLE DOŚWIADCZEŃ UNIwersYTETU HUMBOLDTÓW I UNIwersYTETU WIEDEŃSKIEGO**  
 MANAGING THE COLLECTIONS OF THE MEDICAL UNIVERSITY OF WARSAW VERSUS THE EXPERIENCE OF THE HUMBOLDT UNIVERSITY AND THE UNIVERSITY OF VIENNA

**141** Beata Nessel-Łukasik  
**TEORIA A PRAKTYKA. BADANIA JAKO NARZĘDZIE ROZWOJU PUBLICZNOŚCI W MUZEUM JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO W SULEJÓWKU**  
 THEORY VERSUS PRAXIS. RESEARCH AS TOOL IN THE PUBLIC'S DEVELOPMENT AT THE JÓZEF PIŁSUDSKI MUSEUM IN SULEJÓWEK

**149** Janusz Czop  
**CENTRALNY MAGAZYN ZBIORÓW MUZEALNYCH – NOWE ZADANIE NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW**  
 CENTRAL STORAGE FACILITY FOR MUSEUM COLLECTIONS: A NEW TASK FOR THE NATIONAL INSTITUTE FOR MUSEUMS AND PUBLIC COLLECTIONS

**BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW**  
 Provenance Research of Exhibits

**162** Iwona Kramer-Galińska  
**WILLI DROST – OSTATNI DYREKTOR STADTMUSEUM (MUZEUM MIEJSKIEGO) W GDAŃSKU**  
 WILLI DROST: THE LAST DIRECTOR OF THE STADTMUSEUM (CITY MUSEUM) IN GDAŃSK

**175** Dariusz Kacprzak  
**ZE STUDIÓW NAD „SZTUKĄ ZWYRODNIĄŁĄ” DWADZIEŚCIA LAT PO KONFERENCJI WASZYNGTOŃSKIEJ. PRZYPADEK SZCZECINA (MUZEUM DER STADT STETTIN)**  
 FROM THE STUDIES ON 'DEGENERATE ART' TWENTY YEARS AFTER THE WASHINGTON CONFERENCE. SZCZECIN'S CASE (MUSEUM DER STADT STETTIN)

**192** Jarosław Robert Kudelski  
**WILANOWSKIE DZIEŁA SZTUKI W NIEMIECKIM KATALOGU SICHERGESTELLTE KUNSTWERKE IM GENERALGOUVERNEMENT**  
 WILANÓW WORKS OF ART IN THE GERMAN CATALOGUE SICHERGESTELLTE KUNSTWERKE IM GENERALGOUVERNEMENT

- 202** Lidia Małgorzata Kamińska  
POLSKA CENTRALNA ZBIORNICZA MUZEALNA  
NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 2.  
W SOPOCIE I W OLIWIE  
POLISH CENTRAL MUSEUM REPOSITORY FOR GDAŃSK  
VOIVODESHIP. PART 2: IN Sopot AND IN Oliwa

#### Z ZAGRANICY

From Abroad

- 216** Tamara Sztyma  
MUZEA ŻYDOWSKIE W EUROPIE – GENEZA  
I CHARAKTERYSTYKA  
JEWISH MUSEUMS IN EUROPE: GENESIS AND  
PROFILE
- 225** Agnieszka Kluczevska-Wójcik  
CHRONIĆ DZIEDZICTWO, BUDZIĆ EMOCJE.  
MUZEA PRYWATNE WE FRANCJI  
TO PROTECT HERITAGE, TO INSPIRE EMOTIONS.  
PRIVATE MUSEUMS IN FRANCE

- 236** Anna Jasińska, Artur Jasiński  
TRZY MUZEA SZTUKI Z REJONU PACYFIKU  
I DALEKIEJ AZJI – POSTKOLONIALNE,  
WIELOKULTUROWE, PROSPOŁECZNE  
THREE MUSEUMS OF THE ART OF THE  
PACIFIC AND THE FAR EAST: POSTCOLONIAL,  
MULTICULTURAL AND PROSOCIAL

#### RECENZJE

Reviews

- 256** Tomasz F. de Rosset  
MIECZYŚLAW TRETER, *MUZEA WSPÓŁCZESNE*  
MIECZYŚLAW TRETER, *CONTEMPORARY MUSEUMS*
- 261** Tomasz Przerwa  
MACIEJ SZYMCZYK, RAINER SACHS, RAFAŁ  
EYSYMONTT, JAN BAŁCHAN, *MONOGRAFIA  
MŁYNA PAPIERNICZEGO W DUSZNIKACH-  
ZDROJU, DUSZNIKI-ZDRÓJ 2018, SS. 407*  
MACIEJ SZYMCZYK, RAINER SACHS, RAFAŁ  
EYSYMONTT, JAN BAŁCHAN, *MONOGRAPH ON  
THE PAPER MILL IN DUSZNIKI-ZDRÓJ, DUSZNIKI-  
ZDRÓJ 2018, PP. 407*

#### POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

Polish Dictionary of Museologists

- 268** Małgorzata Wawrzak  
MIECZYŚLAW TRETER (1883–1943)  
– PREKURSOR MUZEOLOGII POLSKIEJ  
MIECZYŚLAW TRETER (1883–1943): PRECURSOR  
OF POLISH MUSEOLOGY

- 280** Hubert Czachowski  
MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA  
– ETNOLOG I MUZEALNIK  
MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFER:  
AN ETHNOLOGIST AND MUSEOLOGIST

#### IN MEMORIAM

- 292** Radosław Jańczak  
FRANCISZEK CEMKA – PRZYJACIEL  
I ORĘDOWNIK MUZEALNICTWA  
FRANCISZEK CEMKA: A FRIEND AND ADVOCATE  
OF MUSEOLOGY
- 295** Dorota Janiszewska-Jakubiak  
JACEK MILER 1964–2018. HISTORYK SZTUKI,  
KTÓRY ZOSTAŁ URZĘDNIKIEM  
JACEK MILER 1964–2018. AN ART HISTORIAN  
WHO BECAME A CIVIL SERVANT
- 303** Michał F. Woźniak  
JÓZEF POKLEWSKI-KOZIEŁŁ (1937–2019)  
JÓZEF POKLEWSKI-KOZIEŁŁ (1937–2019)



DOI: 10.5604/01.3001.0010.8804

Drogie Czytelniczki, Drodzy Czytelniczy,

Jeśli chcemy opisać otaczającą nas rzeczywistość, próbując zarazem odnaleźć adekwatny do tej rzeczywistości klucz, słowo „zmiana” wydaje się najbardziej odpowiednim. Muzea należą do kategorii tych instytucji kultury, które zmianom ulegając, starają się zarazem – w trosce o swą instytucjonalną i aksjologiczną autonomię – zachować na owe zmiany wpływ, stając wobec dylematów natury tożsamościowej, konieczności znalezienia właściwej miary między powinnościami zwanymi niekiedy „tradycyjnymi” wobec zgromadzonych zbiorów a obligacjami, uchodzącymi często w potocznej opinii za atrybut „nowoczesności”, również wobec publiczności w całym zróżnicowaniu jej imponującego wzrostu frekwencyjnego, a także eskalacji jej oczekiwań.

Drogą do ustabilizowania efektów zmiany a zarazem ich stymulacji są – także w odniesieniu do najbliższych redakcji rocznika muzeów – prace i projekty legislacyjne. Można pokusić się o niepozobawione ironii stwierdzenie, iż historia polskiego muzealnictwa jest historią zrealizowanych i niezrealizowanych (po większej części) projektów legislacyjnych, prób określenia miejsca muzeów w kontekście synergicznie postrzeganego „dziedzictwa kulturowego”, znalezienia dla nich właściwego modelu zarządczego, nie zarzucając przywołanych wyżej dylematów tożsamościowej natury. Celem numeru 60. rocznika „Muzealnictwo” jest dokonanie przeglądu przeszłych i aktualnie podejmowanych prób zmiany „prawa muzealnego”, wskazania pól jego niezbędnych korekt, przyczyn zaniechań, a przede wszystkim trudności w zastosowaniu wobec dziedziny kultury, w której poza słowem „zmiana”, bodaj najczęściej wymienianym (i najbardziej przez muzealne środowiska docenianym) jest słowo „specyfika”. Przegląd ten stanie się – miejmy nadzieję – przyczynkiem do refleksji nad zdolnością do instytucjonalnego funkcjonowania w stanie, w którym można dostrzec nieadekwatność litery prawa do praktyki jego stosowania.

Poza tematem dla numeru głównym, znajdą w nim Państwo stałe i znane działy opisujące najważniejsze sfery muzealnej aktywności, niezależnie od upływającego czasu i tych legislacyjnych aktywności kreacji.

Tegoroczny numer jest zarazem ostatnim, w przygotowaniu którego uczestniczył dr Dariusz Kacprzak, od roku 2009 członek kolegium redakcyjnego rocznika „Muzealnictwo”, zaś od momentu przejścia obowiązków wydawcy przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w roku 2011 – zastępca redaktora naczelnego. W imieniu Redakcji oraz Wydawcy dziękuję dr. Dariuszowi Kacprzakowi za współtworzenie rocznika, którego wagę ocenią kolejne już pokolenia polskich muzealników.

dr hab. Piotr Majewski prof. UKSW  
redaktor naczelny



Dear Readers,

---

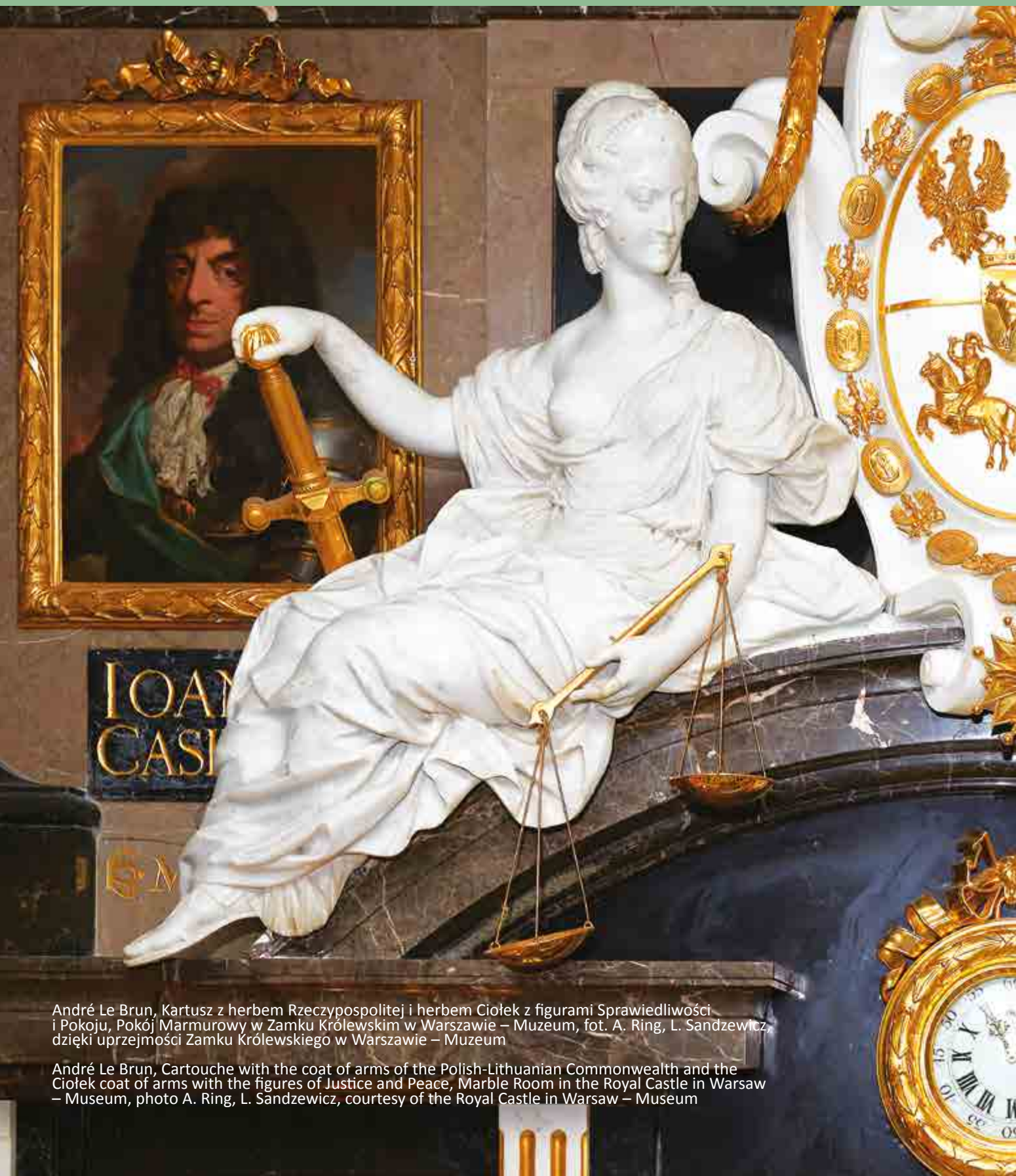
If we want to describe the surrounding reality, while at the same time trying to grasp the best key to it, it seems that the word 'change' is the most appropriate. Museums rank among that category of culture institutions which, while undergoing changes, and caring for their own institutional and axiological autonomy, attempt at the same time to influence the very changes; this, however, makes them face identity dilemmas, the necessity to find the right balance between the responsibilities that are sometimes referred to as 'traditional ones', namely the ones they have towards the collections, and the obligations commonly regarded to be an attribute of 'modernity', these towards the public in the variety of their impressive turnout growth and the increase of their expectations.

The way to stabilize change effects, while at the same to stimulate them, also with respect to the closest editing of the museum Annual, are legislative efforts and bills. One could even be tempted to make the statement, this not fully irony-free, that the history of Polish museology is actually the history of implemented and unimplemented legislative projects (the latter dominating), of the attempts to define the position of museums in the context of the synergically perceived 'cultural legacy', of finding for them the appropriate governance model, without rejecting the above-mentioned identity dilemmas. The goal of the 'Muzealnictwo' Annual No. 60 is to present an overview of the past and current trials to amend the 'Museum Act', to identify areas for essential corrections, reasons for negligence, yet first and foremost, difficulties in applying them to the culture domain in which the most frequently applied word next to 'change' (and most highly appreciated by museum circles) is the word 'specificity'. This overview will hopefully contribute to the reflection on the capacity of institutional operating under the circumstances in which the inadequacy between the letter of the law and its enforcement can be observed.

Next to the theme that is key to the present issue of the 'Muzealnictwo' Annual, you will find the well established and known sections describing the spheres of museum operations, these occurring regardless of the lapse of time and their legislative creations.

This year's issue is at the same time the last one whose preparation was contributed to by Dariusz Kacprzak PhD, since 2009 member of the Editorial Board of the 'Muzealnictwo' Annual, and since the National Institute for Museums and Public Collections became its Publisher, he has been Deputy Editor-in-Chief. On behalf of the Editorial Board and the Publisher, I would like to extend my gratitude to Dr Dariusz Kacprzak for co-creating the annual whose importance will be assessed for yet subsequent generations of Polish museologists.

Piotr Majewski  
 Professor at the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
 Editor-in-Chief



André Le Brun, Kartusz z herbem Rzeczypospolitej i herbem Ciołek z figurami Sprawiedliwości i Pokoju, Pokój Marmurowy w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, fot. A. Ring, L. Sandzewicz, dzięki uprzejmości Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

André Le Brun, Cartouche with the coat of arms of the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Ciołek coat of arms with the figures of Justice and Peace, Marble Room in the Royal Castle in Warsaw – Museum, photo A. Ring, L. Sandzewicz, courtesy of the Royal Castle in Warsaw – Museum

# MUZEA, PRAWO, LEGISLACJA

museums, law, legislation



# HISTORIA POWOŁANIA I ROLA POLSKIEGO KOMITETU NARODOWEGO ICOM W LATACH 1947–1958<sup>1</sup>

## ESTABLISHMENT OF ICOM NATIONAL COMMITTEE POLAND AND THE ROLE IT PLAYED IN 1947–1958

**Dorota Folga-Januszewska**

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

**Abstract:** International Committee Poland (PKN) of the International Council of Museums (ICOM) was founded in 1947 as a result of Poland having joined the United Nations, and subsequently the International Council on Monuments and Sites (UNESCO). Throughout the 72 years of its activity, ICOM Poland (PKN ICOM) has transformed from a small-sized group of museum directors and experts (21 individuals in 1947) into a team of professionals amounting to over 300 individuals (either professionally active or retired). Their contribution to shaping Polish museology will likely become the topic of an extensive monograph.

In 1947–2018, ICOM Poland was presided by 8 individuals (see Table 1.); their operation mode was specified by

subsequent ICOM Statutes, modified by the General Assembly, as well as the *ICOM Code of Ethics for Museums*.

It is the first decade of the ICOM Poland operations that is discussed in the paper; the names of the illustrious museologists of that period are given; they were the ones who in 1947–58 worked out the principles of cooperation, and despite the challenging political situation, were able to gradually introduce the rules of creating museums and of managing them as institutions of heritage protection and active learning, open to a broad exchange of ideas and international cooperation; furthermore, they worked out the assumptions and models for museum exhibits' conservation and documentation.

**Keywords:** International Council of Museums (ICOM), ICOM International Committee Poland, team of professionals, international cooperation, museum management, heritage protection, active learning.

Polski Komitet Narodowy ICOM utworzony w 1947 r., jako delegatura międzynarodowej organizacji skupiającej muzealników, w czasie 72 lat istnienia przeistoczył się z wąskiego grona dyrektorów i ekspertów muzealnych (1947 r. – 21 osób) w liczący w chwili obecnej ponad 300 członków zespół profesjonalistów (aktywnych zawodowo oraz emerytowanych), których wkład w kształtowanie polskiego muzealnictwa

będzie zapewne przedmiotem obszernej monografii. W okresie od 1947 do 2018 r. polskiemu komitetowi ICOM przewodniczyło 8 osób (zob. Tabela 1.)\*, ich działania określane były kolejnymi, modyfikowanymi przez Zgromadzenie Generalne statutami ICOM oraz *Kodeksem Etyki ICOM dla Muzeów*<sup>2</sup>.

Wśród głębokich zmian, jakie nastąpiły w Europie tuż po II wojnie światowej, warta odnotowania jest nowa rola

\*od redakcji – 24.11.2018 r. na przewodniczącego PKN ICOM został wybrany dr Piotr Rypson.

**Tabela 1. Przewodniczący Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w latach 1947–2018**

Table 1. Presidents of the ICOM National Committee Poland in 1947–2018

1947-1966 – prof. Stanisław Lorentz
1966-1971 – prof. Kazimierz Michałowski
1971-1980 – prof. Stanisław Lorentz
1981-1990 – prof. Aleksander Gieysztor
1990-1996 – prof. Andrzej Rottermund
wprowadzenie w Statucie ICOM zapisu o długości kadencji max. 2 x 3 lata, z obowiązkiem przerwy max. 12 lat
1996-2002 – prof. Konstanty Kalinowski
2002-2005 – dr Dorota Folga-Januszewska
2005-2008 – dr Dorota Folga-Januszewska
2008-2010 – prof. Andrzej Tomaszewski
2010-2012 – p.o. Paweł Jaskanis
2012-2015 – prof. Dorota Folga-Januszewska
2015-2018 – prof. Dorota Folga-Januszewska

organizacji założonych w celu ochrony dziedzictwa i tradycji muzealnej. W reakcji na zniszczenia oraz dramatyczne doświadczenia wielu narodów i państw – dokonujące się od narodzin systemów totalitarnych w Europie w latach 30. XX w. po traktaty kończące II wojnę światową podpisane w latach 1945–1946 – środowiska związane z ochroną kultury i rewindykacji zbiorów muzealnych zaproponowały nowy sposób współpracy i refleksji. Ich przedstawiciele doprowadzili do powołania międzynarodowych organizacji, które ponad konfliktami politycznymi i systemowymi miały rozpocząć działania przywracające współpracę w skali całego świata, wyznaczyć nowe trendy w myśleniu o dziedzictwie i stworzyć sieć powiązań, które służyłyby tym ważnym celom. W ciągu dekady doprowadzono do zapisania norm profesjonalnego, etycznego i pragmatycznego działania, których wdrażanie, do dnia dzisiejszego, trwa już ponad 70 lat. Mimo upływu czasu cele wtedy wyznaczone stale pozostają aktualne i nie zawsze w pełni osiągnięte, warto więc przypomnieć je zwłaszcza dzisiaj, gdy po latach stajemy wobec kolejnych kryzysów, tym razem powiązanych ze zmianami klimatu i gwałtownym przyrostem ludności na świecie oraz, będących ich wynikiem, konfliktów społecznych. Organizacje, takie jak: UNESCO, ICOM, ICOMOS<sup>3</sup> uzyskały także specyficzny status na arenie międzynarodowej. Mimo że zwane są organizacjami pozarządowymi (NGO) w istocie mają status organizacji powołanych w wyniku umów między rządami, zatem funkcjonują we wszystkich krajach i obszarach jako komitety narodowe lub międzynarodowe, co zobowiązuje ich członków do działania zgodnego z prawem danego kraju, ale jednocześnie przestrzegania zasad ponadlokalnych ustanowionych przez te organizacje. Obowiązkiem członków jest przy tym, wyrażona w akcie podpisania woli przystąpienia, zasada reprezentowania tych organizacji.

Przypominając moment powstania Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), utworzonej w rezultacie powołania Organizacji Narodów Zjednoczonych (ONZ) nie można pomijać wspomnianego kontekstu historycznego i politycznego, w którym organizacje te, wspierane przez rządy, miały funkcjonować, służąc odbudowie świata dotkniętego okaleczonym i podzielonym na odmienne systemy społeczne.

Istnienie w 2. poł. lat 40. XX w. systemów komunistyczno-socjalistycznych, jednocześnie niewolnictwo kolonialne występujące jeszcze w wielu rejonach świata, a przy tym tworzenie w tym samym okresie od nowa lub wzmacnianie demokracji liberalnych – to wszystko stanowiło o zróżnicowaniu świata, w którym przyszło działać instytucjom opiekującym się dziedzictwem. 24 października 1945 r. powstała Organizacja Narodów Zjednoczonych jako następstwo podpisanej 26 czerwca 1945 r. Karty Narodów Zjednoczonych. Niespełna miesiąc później, 16 listopada 1945 r., w Londynie powołano do życia UNESCO, którego Konstytucja weszła w życie 6 listopada 1946 r. i tego dnia Polska stała się członkiem tej organizacji. Celem było wspieranie współpracy międzynarodowej w zakresie kultury i ochrony dziedzictwa z uwzględnieniem promocji Praw Człowieka. Dziesięć dni później w paryskim Luwrze zebrało się Zgromadzenie Założycielskie odbywające się od 16 do 20 listopada 1946 r., w wyniku którego powołano ICOM. Akt powołania organizacji podpisały: Australia, Belgia, Brazylia, Czechosłowacja, Dania, Francja, Holandia, Norwegia, Kanada, Nowa Zelandia, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Szwajcaria, Szwecja, Wielka Brytania (Zjednoczone Królestwo). Kolejne kraje – Argentyna, Chiny, Chile, Egipt, Filipiny, Finlandia, Grecja, Haiti, Indie, Nikaragua, Peru, Republika Południowej Afryki, Turcja – przedłożyły listy informujące o organizacji komitetów narodowych.

Na prezydenta ICOM wybrany został Chauncey Jerome Hamlin (1881–1963<sup>4</sup>), autor projektów statutu i regulaminu, w których to aktach za priorytet uznawał w owym czasie *kształcenie oraz wymianę badaczy i kuratorów, a także utworzenie w poszczególnych krajach komitetów narodowych*<sup>5</sup>.

Z osobą Hamlina związane było także powołanie Polskiego Komitetu Narodowego zainicjowane spotkaniem i śniadaniem, które prof. Jan Muszkowski oraz Eugeniusz Eibisch spożyli w Paryżu w trakcie odbywającej się tam konferencji UNESCO. Wspomnienie tego spotkania udokumentowane jest zachowanym listem Muszkowskiego do prof. Stanisława Lorentza<sup>6</sup>.

W odpowiedzi na przekazaną propozycję, 29 marca 1947 r. prof. Stanisław Lorentz (1899–1991)<sup>7</sup>, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie i dyrektor Zarządu Muzeów i Ochrony

Prof. Dr Jan Muszkowski  
2022, Uniwersytecka 3

2022 dn. 12. III. 1947

WF. Dyrektor Lorentz

Muzeum Narodowe

Warszawa

Al. Trzeciego Maja

Wielce Szanowny Panie Dyrektorze,

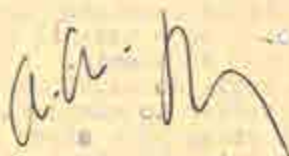

pod koniec pobytu w Paryżu na konferencji UNESCO otrzymałem niespodziewanie zaproszenie na śniadanie do p. Chauncey J. Hamlin, Przewodniczącego The International Council of Museums. Śniadanie było świetnie przyrządzone i podane, ale nie bezinteresowne, bo zażądano od wszystkich obecnych podania najwybitniejszych specjalistów danego kraju w zakresie muzeologii. Podałem oczywiście nazwisko Szan. Pana, stwierdzając że sam nie mam z muzeami nic wspólnego. To samo uczynił ( w pierwszej części) p. Eibisch, który był również obecny na tym śniadaniu.

Niemniej jednak otrzymuję wezwania do współpracy z załączeniem różnych materiałów. Otóż pozwalam sobie przesłać to wszystko Szan. Panu, jakkolwiek nie wątpię, że i Pan to otrzymał, i pójść parę słów do p. Hamlin, dziękując za pamięć, ale stwierdzając równocześnie swój brak kompetencji w tych sprawach.

Równocześnie pozwalam sobie przypomnieć, że w październiku ub. r. pisałem do Dyrekcji Muzeum Narodowego z prośbą o łaskawe poinformowanie mnie,

czy kolekcja płytek z pismem klinowym, którą posiadało Muzeum, zachowała się i w jakim stanie? Jeżeli tak, prosiłbym też o parę słów bliższego opisu, o ile jest to możliwe. Wiadomość ta potrzebna mi jest do drugiego wydania mojego *Życia Książki*, które jest obecnie w przygotowaniu.

Proszę przyjąć, Szan. Panie Dyrektorze, zapewnienie prawdziwego poważania i najlepsze wyrazy



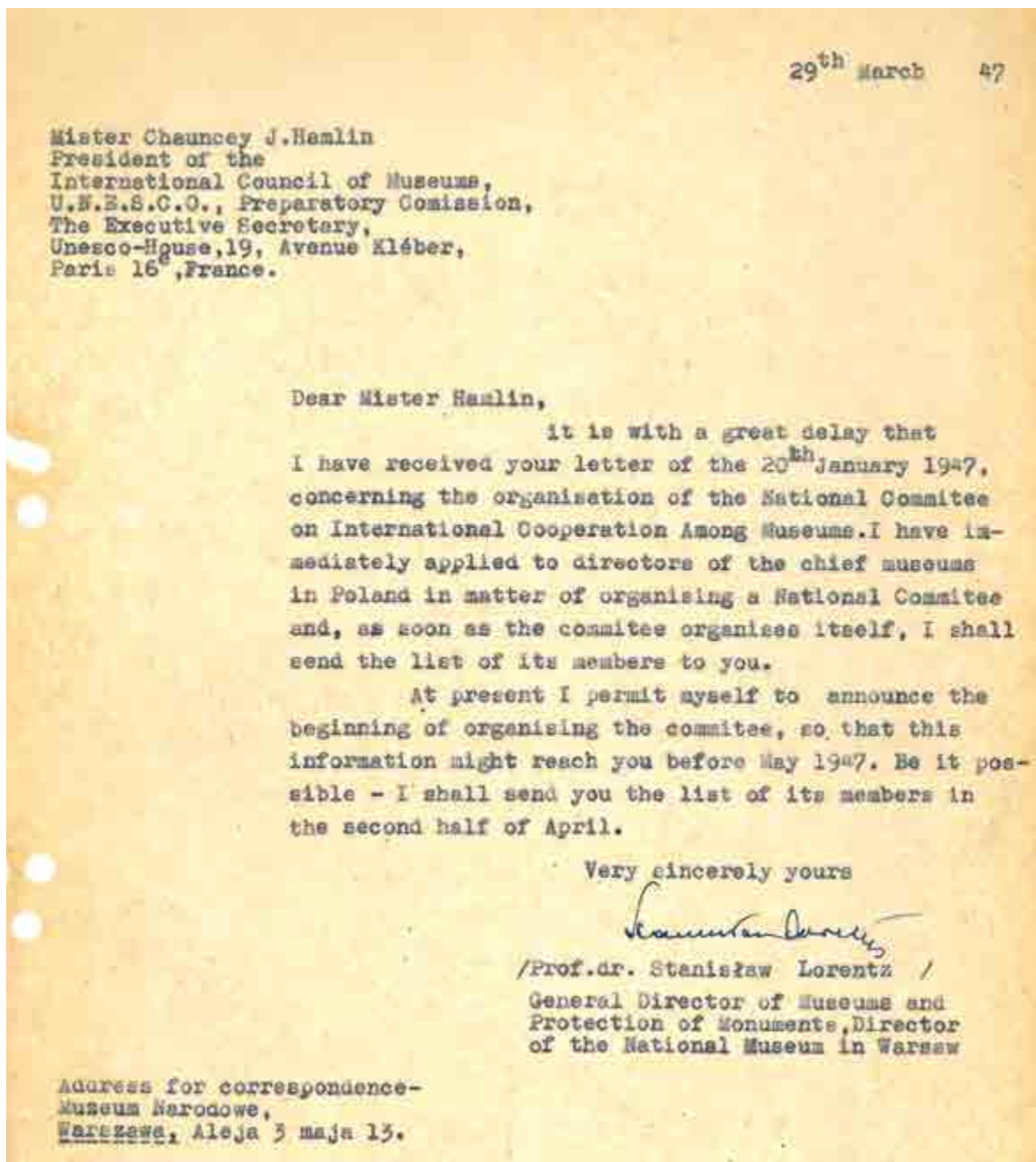
pp. prof. Muszkowski

1. i 2. List prof. Jana Muszkowskiego z 12.03.1947 r. do prof. Stanisława Lorentza informujący o propozycji Chauncey'a J. Hamlina utworzenia Komitetu Narodowego ICOM w Polsce, Archiwum ICOM w MNW, teczka 1433/26-27

1. and 2. Letter of Prof. Jan Muszkowski of 12 March 1947 to Prof. Stanisław Lorentz informing him of Chauncey J. Hamlin's proposal to establish the ICOM National Committee in Poland, ICOM Archive at MNW, portfolio 1433/26-27

Zabytków wysłał list do Chauncey'a J. Hamlina – wówczas już prezydenta Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, a zarazem przewodniczącego tzw. Komisji Przygotowawczej UNESCO

– z zawiadomieniem, że w odpowiedzi na jego list z 20 stycznia 1947 r. przystąpił do powołania Polskiego Komitetu Narodowego ICOM<sup>8</sup>.



3. List prof. Stanisława Lorentza do Chauncey'a J. Hamlina z 29.03.1947 r. informujący o przystąpieniu do organizacji Komitetu Narodowego ICOM w Polsce, Archiwum ICOM w MNW,teczka 1433/29

3. Letter of Prof. Stanisław Lorentz to Chauncey J. Hamlin of 29 March 1947 informing of launching the establishment process of the ICOM National Committee in Poland, ICOM Archive at MNW, portfolio 1433/29

Nieco wcześniej, 20 marca 1947 r. prof. Lorentz wysłał listy do grona osób uznanych za wybitnych specjalistów w dziedzinie muzealnictwa oraz do dyrektorów dwóch muzeów z pytaniem, czy zechcą wejść w skład pierwszego komitetu narodowego ICOM w Polsce, prosząc ich także o wskazanie innych kandydatów. Propozycję tę otrzymali: Feliks Kopera (1871–1952) – przewodniczący Związku Muzeów w Polsce, Ludwik Sawicki (1893–1972) – dyrektor Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, płk. Zbigniew

Szacherski (1901–1985) – dyrektor Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, dr Tadeusz Mańkowski (1878–1956) – dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, prof. Stanisław Gąsiorowski (1897–1962) – kierownik Zbiorów Muzeum Czartoryskich w Krakowie, doc. Tadeusz Seweryn (1894–1975) – dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie, dr Gwido Chmarzyński (1906–1973) – dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, dr Jerzy Güttler (1904–1952) – dyrektor tworzonego Muzeum Śląskiego we Wrocławiu,

słowo przedsiębiorstwa P. T. T. nie przyjmuje wiadomości z adresami w skrócie pełnego dzw. i zapisania ich z dodatkami opłaty telegrafów

**Uwagi służbowe:**

Opłata za telegram zł \_\_\_\_\_  
 inne opłaty dodatkowe zł \_\_\_\_\_  
 Podpis \_\_\_\_\_

**Odtelegrafowano**  
 dn. \_\_\_\_\_ godz. \_\_\_\_\_ m. \_\_\_\_\_  
 numerów Nr \_\_\_\_\_ do \_\_\_\_\_  
 Podpis \_\_\_\_\_

**TELEGRAM**

**WYRAZNI PIŚC. kładnie adresować**

Dzień telegrafu podaje się w: w piśmie wskazuje się skróty: D - dzień RP 50 - w dowiedzi uprzednio 50 - zł Po: Itg - doręczyć listem zwykłym PK - doręczyć listem poleconym GP - do odebrania na poczcie FS - dobrać w liście adresatem itp.

Nazwisko adresata, ulica, nr domu mieszkania, wieś / kodcy nazwy urzędu telegraficznego miejsce przesmarzenia.

z \_\_\_\_\_ Nr \_\_\_\_\_ st. \_\_\_\_\_ dn. \_\_\_\_\_ godz. \_\_\_\_\_ m. \_\_\_\_\_ Via \_\_\_\_\_

Adres: *Professor Lorentz - poste restante Copenhagen*  
*main partipine*  
*Unesco deleguje czy możesz delegować mnie / Meksyk słop jeśli tak deleguj*  
*Museum Narodowe ewentualnie Skreszewski i Dybowski słop*  
*Michatowski*

15/10-47

Nazwisko i imię \_\_\_\_\_  
 Miejscowość, ulica, nr domu, wieś, Nr telef. \_\_\_\_\_

P. T. T. - Nr 1011 - B 40 - 13 000 000

słowo przedsiębiorstwa P. T. T. nie przyjmuje wiadomości z adresami w skrócie pełnego dzw. i zapisania ich z dodatkami opłaty telegrafów

**Uwagi służbowe:**

Opłata za telegram zł \_\_\_\_\_  
 inne opłaty dodatkowe zł \_\_\_\_\_  
 Podpis \_\_\_\_\_

**Odtelegrafowano**  
 dn. \_\_\_\_\_ godz. \_\_\_\_\_ m. \_\_\_\_\_  
 numerów Nr \_\_\_\_\_ do \_\_\_\_\_  
 Podpis \_\_\_\_\_

**TELEGRAM**

**WYRAZNI PIŚC. kładnie adresować**

Dzień telegrafu podaje się w: w piśmie wskazuje się skróty: D - dzień RP 50 - w dowiedzi uprzednio 50 - zł Po: Itg - doręczyć listem zwykłym PK - doręczyć listem poleconym GP - do odebrania na poczcie FS - dobrać w liście adresatem itp.

Nazwisko adresata, ulica, nr domu mieszkania, wieś / kodcy nazwy urzędu telegraficznego miejsce przesmarzenia.

z \_\_\_\_\_ Nr \_\_\_\_\_ st. \_\_\_\_\_ dn. \_\_\_\_\_ godz. \_\_\_\_\_ m. \_\_\_\_\_ Via \_\_\_\_\_

Adres: *Unesco 133 avenue c.o Unesco avenue Siber Paris*  
*professeur Michatowski passeport de service 2848-3262-2128 Varsovie about 1947*  
*arrivera Paris 28 octobre slop Priere retarder depart Mexico 31 octobre slop photo suit slop*  
*Lorentz*

Nazwisko i imię *H. E. U.*  
 Miejscowość, ulica, nr domu, wieś, Nr telef. \_\_\_\_\_

P. T. T. - Nr 1011 - B 40 - 13 000 000



75377. z 20.3.97  
R GON

## TELEGRAM

Uwagi odbiorcy:

Przekazano do odbiorcy dnia 16/11/47 godzina 22	Odelegatowane do odbiorcy dnia 16/11/47 godzina 22
--	---

S S OSLO NR 26 17 13 0950=ETAT

MUZEUM NARODOWE ALEJA 3 MAJA 13 MICHAŁOWSKI WSW =  
 DELEGUJE DO MEXYKU W MOIM ZASTĘPSTWIE PROFESORA MICHAŁOWSKIEGO  
 LORENTZ +  
 S PI 26 3 14 +

Każdy telegram musi być opłacony przed wysłaniem. Nie należy przysyłać telegramów bez opłaconych kopert. Wszelkie telegraficzne przesyłki muszą być opłacone przed wysłaniem. Nie należy przysyłać telegramów bez opłaconych kopert. Wszelkie telegraficzne przesyłki muszą być opłacone przed wysłaniem.

4., 5. i 6. Trzy telegramy informujące o delegowaniu przez prof. Stanisława Lorentza swego zastępcy w Muzeum Narodowym w Warszawie, prof. Kazimierza Michałowskiego do udziału w Konferencji Generalnej ICOM w Meksyku w listopadzie 1947 r., Archiwum ICOM w MNW,teczka 1433/55, 58, 59

4., 5. and 6. Three telegrams in which Prof. Stanislaw Lorentz informs that his Deputy at the National Museum in Warsaw, Prof. Kazimierz Michalowski has been assigned to participate in the ICOM General Conference in Mexico in November 1947, ICOM Archive at MNW, portfolio 1433/ 55, 58, 59

dr Jan Chranicki (1906–1976) – dyrektor Muzeum Miejskiego w Gdańsku, kustosz dr Stanisława Sawicka (1895–1982) – kierownik Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, a także dyrektor Państwowego Muzeum Zoologicznego w Warszawie – dr Stanisław Feliksiak (1906–1992) i dyrektor tworzonoego Muzeum Ziemi w Warszawie – dr Stanisław Małkowski (1889–1962).

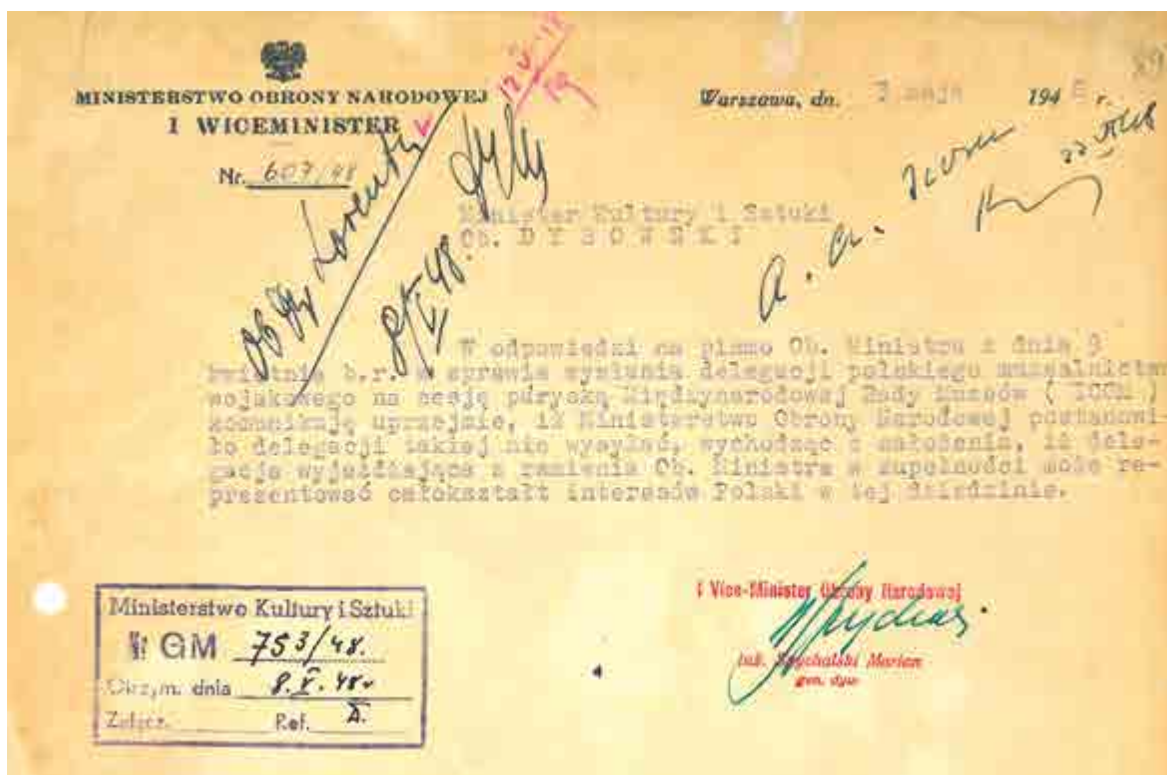
Z zachowanej korespondencji z wymienionymi muzealnikiem wnioskować można, iż wszyscy wyrazili zgodę, a także zaproponowali kolejnych kandydatów. Płk. Szacherski zaproponował: prof. dr. Tadeusza Manteuffla (1902–1970) – dyrektora Instytutu Historycznego UW, prof. dr. Władysława Tomkiewicza (1899–1982)<sup>9</sup> – dyrektora Biura ds. Rewindykacji i Odszkodowań w Ministerstwie Kultury, prof. dr. Józefa Kostrzewskiego (1885–1969) – związanego z Towarzystwem Przyjaciół Nauk w Poznaniu, a także prof. dr. Stanisława Bodniaka (1897–1952) – dyrektora Biblioteki Kórnickiej. Stanisława Sawicka zaproponowała – dr. Tadeusza Dobrowolskiego (1989–1984) – przed 1939 r. zasłużonego pracownika Muzeum Śląskiego w Katowicach, po 1945 r. wykładającego historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Dr Jerzy Güttler zgłosił włączenie do komitetu dr. Mariana Minicha (1898–1965) – dyrektora Muzeum w Łodzi, zaś dr Tadeusz Seweryn – uzupełnienie składu o dr. Józefa Fudakowskiego (1893–1969) – dyrektora Muzeum Przyrodniczego Polskiej Akademii Umiejętności, wybitnego polskiego zoologa.

Tak powstał dwudziestojednoosobowy skład pierwszego Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady

Muzeów. 4 czerwca 1947 r. odbyło się zebranie założycielskie w Poznaniu, na którym prezydentem wybrany został prof. Stanisław Lorentz, sekretarzem zaś dr Ludwik Sawicki. W trakcie spotkania do grona założycielskiego dołączył Stanisław Leśniowski (1871–1957), dyrektor Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. 21 czerwca 1947 r. Stanisław Lorentz wystosował list do Chauncey’a J. Hamlina z informacją o założeniu komitetu i o tym, że jego siedzibą jest Muzeum Narodowe w Warszawie przy Alei 3 Maja 13<sup>10</sup>. Jako odpowiedź przyszło zaproszenie na Pierwsze Generalne Zgromadzenie ICOM w Paryżu planowane w czerwcu 1948 roku.

Profesor Lorentz napisał list do Hamlina, iż nie dotrze niestety na tzw. przygotowawczą Konferencję Generalną ICOM w Meksyku, którą zorganizowano w dniach 7–14 listopada 1947 r., usprawiedliwiając swą nieobecność długą podróżą i kosztami. W odpowiedzi otrzymał telegraficzne zaproszenie z gwarancją pokrycia kosztów przez UNESCO. Nie zdecydował się jednak na wyjazd, delegując swego zastępcę w Muzeum Narodowym – znanego i wybitnego archeologa prof. Kazimierza Michałowskiego (1901–1981)<sup>11</sup>. Tym samym okres między czerwcem a listopadem 1947 r. uważany jest za moment wstąpienia Polski do Międzynarodowej Rady Muzeów i założenie Polskiego Komitetu Narodowego.

17 lutego 1948 r. na zebraniu PKN ICOM w Muzeum Narodowym w Warszawie prof. K. Michałowski złożył sprawozdanie z Konferencji w Meksyku. Zreferował główne założenia przyjęte i przegłosowane na konferencji przygotowawczej. Szczególny nacisk położono wówczas na



7. Pismo Mariana Spychalskiego, I wiceministra Obrony Narodowej, z 3.05.1948 r. z postanowieniem niewysyłania delegacji muzealnictwa wojskowego na Zgromadzenie Generalne ICOM w Paryżu w 1948 r., Archiwum ICOM w MNW, teczka 1433/89

7. Letter of Marian Spychalski, 1st Vice Minister of National Defence, of 3 May 1948 communicating the decision of not sending a delegation of military museumologists to attend the 1948 ICOM General Assembly in Paris, ICOM Archive at MNW, portfolio 1433/89

konieczność uznania specjalnej roli muzeów w wymianie kulturalnej na rzecz pokoju, stworzenie reprezentatywnych pokazów dziejów ludzkości, powszechny dostęp do kultury i wymiany międzynarodowej oraz walkę z nielegalnym obrotem dobrami kultury.

Wkrótce potem rozpoczęły się przygotowania do specjalnej sesji Zgromadzenia ICOM w Paryżu, która miała być poświęcona architekturze muzeów. Korespondencja – zachowana w Archiwum ICOM w Muzeum Narodowym w Warszawie – między Lorentzem a prezydentem sesji Georgesem Sallesem (1889–1966), miała istotne znaczenie<sup>12</sup>, ponieważ prowadziła nie tylko do uczestnictwa Polski w planowanej dyspacie, ale stała się także jednym z pretekstów obecności na Kongresie Pokoju we Wrocławiu w sierpniu 1948 r. najważniejszych osobistości francuskiej kultury lat powojennych, w tym m.in. Pabla Picassa i Paula Eluarda.

Warto przypomnieć znaczenie osoby Sallesa dla ówczesnego muzealnictwa europejskiego oraz podkreślić wpływ, jaki wywarł na kształt zbiorów i późniejszych planów Muzeum Narodowego w Warszawie. Georges Salles, wnuk Gustava Eiffela, od 1945 r. pełniący funkcję dyrektora Muzeów Francuskich, był jednym z pierwszych muzeologów, którzy podkreślali łączność sztuki współczesnej z twórczą powojenną muzeografią. Salles wprowadził m.in. pojęcie *muzeum realnie edukującego*. Od 1946 r. współpracując blisko z Picassem, doprowadził do powołania we Francji Rady Artystycznej, która z kolei przyjęła jako jedno z założeń programu Luwru łączenie dzieł przeszłości ze

sztuką współczesną. Tak zainaugurowany został cykl dialogów artystycznych z mistrzami – pokazem w 1950 r. w Luwrze dzieł Zurbarána, El Greca, Murilla, Ribery w bliskości i interpretacji Pabla Picassa, a Salles stał się „nowym klasykiem” ówczesnej muzeologii. Zwieńczeniem tej relacji było malowidło wykonane kilka lat później przez Picassa w nowym budynku UNESCO w Paryżu<sup>13</sup>. Dla Lorentza i środowiska warszawskiego historia ta stała się inspiracją do zaproszenia Picassa do Muzeum Narodowego w Warszawie, to zaś skutkowało podarowaniem przez Mistrza warszawskiemu muzeum wspaniałej kolekcji ceramiki i grafiki<sup>14</sup>.

Historia nawiązywania przez Polskę kontaktów z ICOM miała zarówno chwile wspaniałe, jak i trudne. Pierwszy wniosek Lorentza o zgodę na wyjazd na sesję ICOM w Paryżu delegacji Muzeum Wojska Polskiego został odrzucony przez Mariana Spychalskiego<sup>15</sup>, sam Lorentz dostał jednak zgodę na podróż od Ministra Kultury i Sztuki, po zaopiniowaniu wniosku przez Ministra Spraw Zagranicznych, podobną zresztą zgodę uzyskał także prof. Stanisław Gąsiorowski. Zezwolenia otrzymali także z Ministerstwa Oświaty: dr Zdzisław Raabe oraz dr Jan Żabiński, ostatecznie jednak tylko Lorentz, Gąsiorowski i Żabiński znaleźli się w Paryżu<sup>16</sup>.

Sposób organizacji Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w latach 1947–1948 oraz oficjalne delegowanie przedstawicieli przez polskie władze ukazują jaką rolę do odegrania miała, i jakie znaczenie uzyskała, Międzynarodowa Rada Muzeów niemal natychmiast po powstaniu. Pierwsza Konferencja Generalna w Paryżu z pełnoprawnym udziałem



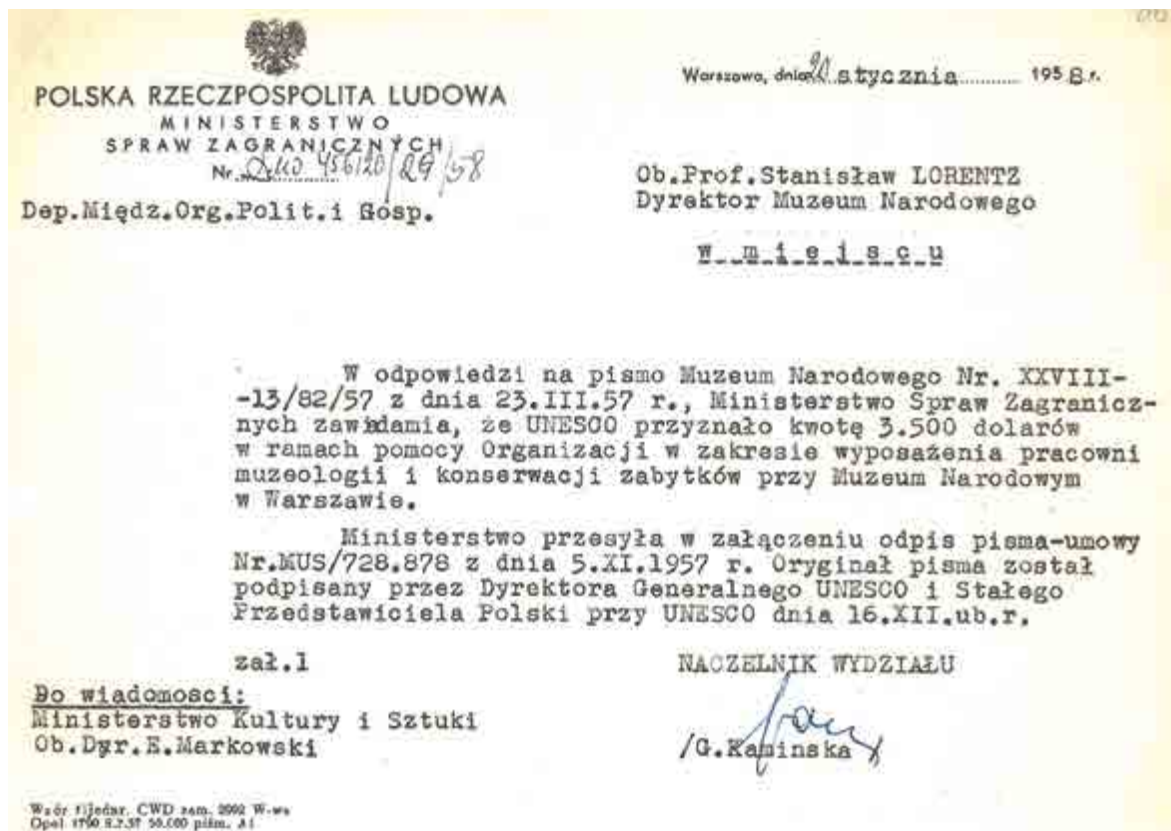
Liste des Directeurs de Jardins Zoologiques  
qui ont accepté d'assister à la première session  
de la Conférence générale biennale de l'ICOM

-----

M. Lee GRANDALL	Director, Bronx Park, New York.
M. GRUDI	Rome
M. DECHAIBRE	Paris
M. Jean DELACOUR	Directeur du Parc Zoologique de Clères (Seine-Inférieure).
M. Mogens HØJGAARD	Directeur de l' Aquarium de Charlottenlund, Copenhague.
Mme MEYER-HOLZAPFEL	Directrice du Parc Zoologique de Berne.
M. le Docteur NOUVEL	Paris
M. A. REVENTLOW	Directeur du Parc Zoologique de Copenhague.
M. Freeman M. SHELLY	Director, Zoological Park, Philadelphia.
M. SUNIER	Directeur du Parc Zoologique d'Amsterdam. Président de l'Union internationale des Directeurs de Jardins Zoologiques.
M. W. VAN DEN BERGH, (et Madame)	Directeur du Parc Zoologique d'Anvers.
M. VEVERS (et Madame)	Directeur du Parc Zoologique de Londres.
M. ZABINSKI	Warsaw
Mr. & Mrs MANN	Zoological Park, Washington.

8. i 9. Fragment listy (dwie karty) uczestników Konferencji ICOM w Paryżu z 28.06–3.07.1948 r., w tym przedstawicieli Polski, Archiwum ICOM w MNW,teczka 1433/109, 111

8. and 9. Fragment of the list (two pages) of the participants of the ICOM Conference in Paris, 28 June–3 July 1948, including Poland's representatives, ICOM Archive at MNW, portfolio 1433/109, 111.



10. Pismo z Ministerstwa Spraw Zagranicznych do prof. Stanisława Lorentza z 20.01.1958 r. z informacją o przyznaniu przez UNESCO kwoty 3500 dolarów na wyposażenie pracowni konserwacji i muzeologii przy Muzeum Narodowym w Warszawie, Archiwum ICOM w MNW, teczka 1435/86

10. Letter from the Ministry of Foreign Affairs to Prof. Stanisław Lorentz of 20 Jan. 1958, informing him that UNESCO had allocated USD 3,500 to equip the conservation and museology workshop at the National Museum in Warsaw, ICOM Archive at MNW, portfolio 1435/86

Polski, trwająca od 28 czerwca do 3 lipca 1948 r., zgromadziła 300 muzeologów z całego świata. Reprezentowane były komitety narodowe 53 państw, powstało także 12 komitetów międzynarodowych, z których niektóre – jak ICOMOS – stały się później (od końca lat 60. XX w.) odrębnymi organizacjami. Wśród nich były też komitety muzeów specjalistycznych, takich jak: muzea nauki i planetaria, muzea historii nauk i techniki, muzea przyrodnicze i ogrody zoologiczne, botaniczne, akwaria i parki narodowe, muzea etnograficzne i antropologiczne, muzea archeologiczne i miejsc historycznych, muzea sztuk i rzemiosł, muzea przemysłowe, muzea dzieci. Wyodrębniono komitety poświęcone edukacji w muzeach, kształceniu muzealników, technikom muzeograficznym, zagadnieniom prawa i administracji muzealnej oraz kontaktom z publicznością i publikacjom<sup>17</sup>. Rozpoczęto też wydawanie „ICOM NEWS” – gazety muzealnej przynoszącej bieżące informacje z obszaru muzeologii.

Dla polskiego muzealnictwa łączność z ICOM-em stała się kluczową płaszczyzną wymiany informacji, wiedzy, doświadczeń, a co ważniejsze kształtowania partnerstwa w procesie organizacji wystaw, poszukiwań zaginionego w czasie II wojny światowej dziedzictwa oraz budowania związków, które doprowadziły do powiększania zbiorów o liczne dary płynące spoza Polski.

Okres stalinowski (1949–1953) i czas terroru socrealistycznego w kulturze współpracę tę w Polsce utrudnił, ale nie zmniejszył rezultatów udziału polskiej delegacji w konferencji

paryskiej w 1948 roku. Do najważniejszych rezultatów tego spotkania przeniesionych na polski grunt należało m.in. wprowadzenie nowych norm inwentaryzacji i dokumentacji obiektów muzealnych (obowiązkowa fotografia!), opracowanie ankiet charakteryzujących zbiory, tworzenie studiów muzeologicznych i wykorzystanie dorobku metod muzeologicznych wypracowanych wcześniej w muzeach na całym świecie. Powstały projekty standardów konserwatorskich i metod postępowania ze zbiorami. Szczególnie warta uwagi była ankieta opracowana z inicjatywy Philipa Hendy’ego poświęcona metodom postępowania z obiektami malarstwa<sup>18</sup>, do dzisiaj stanowiąca model rozbudowanego opisu obiektu muzealnego.

W latach 1949–1954 bezpośrednie kontakty polskiego komitetu z biurem paryskim ICOM były ograniczone do minimum z przyczyn politycznych<sup>19</sup>, działalność osłabła. Relacje odnowiono w 1954 r., komitet liczył wówczas tylko 14 członków<sup>20</sup> (Jan Chranicki, Tadeusz Dobrowolski, Janusz Durko, Zdzisław Kępiński, płk. Kazimierz Koniczny, Stanisław Lorentz, Kazimierz Michałowski, Kazimierz Malinowski, Zdzisław Rajewski, Jerzy Remer, Tadeusz Seweryn, Juliusz Starzyński, Jerzy Szablowski, Wanda Załuska). Prof. Stanisław Lorentz pozostał prezydentem komitetu po reorganizacji i reprezentował go na Konferencji Generalnej w Paryżu 20 lipca 1954 roku. Był to okres bardzo bliskiego związku, j.w. wręcz tożsamy relacji UNESCO – ICOM, wynik struktury afiliacji obu organizacji działających na prawie francuskim,

I C O M  
MIĘDZYHARODOWA RADA MUZEÓW

S T A T U T +/

Artykuł I

N a z w a i s i e d z i b a

- § 1. Tworzy się Organizację pod nazwą Międzynarodowa Rada Muzeów /International Council of Museums, Conseil International des Musées/ nazwyomaj oznaczoną skrótom ICOM.
- § 2. Siedziba ICOM-u mieści się w Paryżu.

Artykuł II

O k r e ś l e n i e

- § 1. Termin museum oznacza tutaj każdą instytucję o charakterze stałym, której sadaniem jest zachowanie, badanie i ulostępnianie społeczeństwu wartości zespolów dóbr kulturalnych przez stosowanie różnorodnych środków a głównie przez ekspozowanie dla celów wychowawczych oraz wywołanie przeżyć emocjonalnych i estetycznych : zbiorów dzieł sztuki, pamiątek historycznych, przedmiotów mających wartość naukową i techniczną, ogrodów botanicznych i zoologicznych, akwariów.
- § 2. Na równi z muzeami traktuje się biblioteki publiczne i ośrodki archiwalne posiadające stałe sale wystawowe.

Artykuł III

C e l e i ś r o d k i d z i a ł a n i a

- § 1. Celem ICOM-u jest:
- a/ utworzenie w płaszczyźnie międzynarodowej organizacji reprezentującej muzea oraz muzealnictwo jako zawód;

+/ Tłumaczenie z języka francuskiego Statutu uchwalonego w dn. 3 lipca 1951 r. z uwzględnieniem zmian uchwalonych w dn. 11 lipca 1953 r. oraz w dn. 4 lipca 1958 r.

11. Pierwsza karta tłumaczenia z roku 1958 Statutu ICOM z 3.07.1951 r. na język polski, Archiwum ICOM w MNW, teczka 1435/175

11. First page of the 1958 Polish translation of the ICOM Statute of 3 July 1951, ICOM Archive at MNW, portfolio 1435/175

przeniesionych do nowej siedziby w wybudowanym gmachu w Paryżu, zwanym Maison de l'UNESCO<sup>21</sup>.

Wyjazd przedstawicieli polskiego komitetu na kolejną konferencję generalną ICOM w Szwajcarii opisał we wspomnieniach Janusz Durko (1915–2017)<sup>22</sup>, sekretarz polskiego komitetu w latach 1954–1969 i wieloletni dyrektor Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (1951–2003). Relacja dyrektora Durko znakomicie charakteryzuje trudności, jakie napotykali polscy muzealnicy w przedostawaniu się do świata Zachodu.

W 1956 r. z inicjatywy Lorentza i we współpracy z ICOM odbyła się w Warszawie tzw. Międzynarodowa Kampania Muzealna – akt uznania dla polskiej muzeologii i konserwatorów zabytków. Przyjechał wówczas po raz pierwszy do Polski Georges Henri Rivière, dyrektor generalny ICOM, a także kierujący UNESCO Jan van der Haagen oraz Germain Bazin, dyrektor Galerii Malarstwa Luwru oraz wielu innych szefów muzeów europejskich, dla których było to pełne ryzyka przekroczenie „żelaznej kurtyny”. W przekazie Janusza Durko zachowały się wspomnienia sesji, która odbyła się w dniach 21–22 września 1956 r. w Nieborowie<sup>23</sup>.

Zapewne ze względów politycznych aktywność komitetu polskiego do końca lat 50. XX w. koncentrowała się przede wszystkim na wyzwaniach konserwatorskich i zastosowaniu technik dokumentacyjnych, które jako zagadnienia *stricto* profesjonalne nie wywoływały sprzeciwu ze strony władz PRL-owskich. Zachowała się, jako przykład tego typu działalności, odpowiedź strony polskiej na kwestionariusz ICOM z 1 grudnia 1958 r. dotycząca powołania w Warszawie i Toruniu muzealnych laboratoriów zwanych Pracowniami Badań i Dokumentacji Technologicznej<sup>24</sup>. Istniejąca w archiwach korespondencja między Arthurem van Schendelem, dyrektorem Rijksmuseum w Amsterdamie a prof. Stanisławem Lorentzem na temat Memlinga<sup>25</sup> ujawnia świat bliskiej współpracy i wymiany wiedzy na temat zbiorów i metod ich ochrony. Niektóre z dokumentów świadczą także o wsparciu finansowym dla muzeów, jakie strona polska uzyskiwała od UNESCO i ICOM<sup>26</sup>.

Warto też podkreślić, że lata 50. XX w. były czasem aktywności i przemian dokonujących się w muzeach techniki na całym świecie. Instytucje te wprowadziły – pod egidą ICOM – sale edukacji aktywnej, czyli wystawy zawierające urządzenia i modele przeznaczone do nauki przez doświadczenie. Na tej fali reaktywowano w Warszawie Muzeum Techniki i Przemysłu NOT, kontynuując tradycje przedwojennego Muzeum Przemysłu i Techniki, umieszczając jego siedzibę w 1955 r. w Pałacu Kultury i Nauki z nową wystawą udoskonaloną potem do końca lat 70. XX wieku<sup>27</sup>. Był to także początek zjawiska zwanego dzisiaj „muzeum interaktywnym”. Muzea techniki i nauki wypracowały także model instytucji terenowych, „ruchomych”, chroniąc przed zniszczeniem i likwidacją zabytki techniki, takie jak dawne linie i tabory kolejowe, maszyny i urządzenia będące wyposażeniem zamykanych zakładów przemysłowych czy rozwiązania techniczne w rolnictwie (np. młyny). Międzynarodowy Komitet Muzeów Nauki i Techniki (CIMUSET) ewoluował, polscy przedstawiciele byli jego niezwykle aktywnymi członkami. Opracowane wówczas metody działań stanowią współcześnie standard ochrony dziedzictwa przemysłowego.

W lipcu 1958 r. PKN ICOM liczył 13 członków zwyczajnych (Adam Bochnak, Jan Chranicki, Zdzisław Kępiński, płk. Kazimierz Konieczny, Stanisław Lorentz, Kazimierz Michałowski, Kazimierz Malinowski, Ksawery Piwocki, Zdzisław Rajewski, Jerzy Remer, Tadeusz Seweryn, Juliusz Starzyński, Jerzy Szablowski) i 3 stowarzyszonych (prof. Antonina Halicka – dyrektor Muzeum Ziemi w Warszawie, prof. Bohdan Marconi – dyrektor Centralnego Laboratorium Konserwacji Zabytków<sup>28</sup> oraz inż. Czesław Ługowski – dyrektor Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie)<sup>29</sup>.

W 1958 r. narodził się także pomysł utworzenia nowego komitetu zajmującego się relacją między muzeami a telewizją, przemysłem filmowym i mediami „aktywnymi”. Georges Salles zaprosił – listem z 20 marca 1958 r. – Stanisława Lorentza do udziału w konferencji przygotowywanej na ten temat, Lorentz zaś zadeklarował ze swojej strony sporządzenie odpowiedniego raportu opisującego sytuację w Polsce<sup>30</sup>. Nastąpił okres bardzo żywych i wszechstronnych kontaktów międzynarodowych. Zachowana korespondencja wskazuje na wielokierunkowe wymiany specjalistów oraz, co było nowością, zaproszenia do Polski niemałego grona wybitnych muzeologów, przygotowywania wspólnych wystaw i wymiany informacji.

W Archiwum PKN ICOM znajduje się także (zapewne) pierwsze polskie tłumaczenie, dokonane w 1958 r., Statutu ICOM uchwalonego 3 lipca 1951 r. zawierające w artykule 2. rozszerzoną definicję muzeum:

1. *Termin muzeum oznacza tutaj każdą instytucję o charakterze stałym, której zadaniem jest zachowanie, badanie i udostępnianie społeczeństwu wartości zespołów dóbr kulturalnych przez stosowanie różnorodnych środków, a głównie przez eksponowanie dla celów wychowawczych oraz wywołania przeżyć emocjonalnych i estetycznych: zbiorów dzieł sztuki, pamiątek historycznych, przedmiotów mających wartość naukową i techniczną, ogrodów botanicznych i zoologicznych, akwariów.*
2. *Na równi z muzeami traktuje się biblioteki publiczne i ośrodki archiwalne posiadające stałe sale wystawowe*<sup>31</sup>.

Definicja ta stała się początkiem dyskusji o rozszerzeniu tradycyjnej roli muzeum, była podstawą do kolejnych normalizacji i regulacji prawnych w zakresie dóbr kultury. Uzgodnienia statutowe i regulaminowe ICOM zostały przetłumaczone na język polski i następnie włączone do polskiej Ustawy o ochronie dóbr kultury z 15 lutego 1962 roku<sup>32</sup>. W rozdziale VIII ustawy – poświęconym niemal w całości muzeom – zastosowano zapisy ICOM z 5. Konferencji Generalnej w Sztokholmie w 1959 r., dołączając nawet zapis promowany w ICOM przez G.H. Rivière'a<sup>33</sup>, a w polskiej regulacji brzmiący: *Art.51. Muzea mogą ubiegać się o uznanie ich za instytuty naukowo badawcze zgodnie z obowiązującymi przepisami.*

Rozpoczął się nowy okres rozwoju i profesjonalizacji tych instytucji, nazwany później przez Germaina Bazina *czasem muzeów*<sup>34</sup>. Kolejna dekada (do wydarzeń 1968 r.) była okresem powstania wielu nowych projektów i dalszej ekspansji koncepcji europejskiego muzealnictwa. Polski Komitet Narodowy ICOM miał przeżyć kolejny okres intensywnego rozwoju, co będzie przedmiotem następnego artykułu.

**Streszczenie:** Polski Komitet Narodowy (PKN) Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) utworzony został w 1947 r. w wyniku przystąpienia przez Polskę najpierw do Organizacji Narodów Zjednoczonych (ONZ), następnie zaś do Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych (UNESCO). W czasie 72 lat istnienia PKN ICOM przeistoczył się z wąskiego grona dyrektorów i ekspertów muzealnych (w 1947 r. – 21 osób) w liczący w chwili obecnej ponad 300 osób zespół profesjonalistów (aktywnych zawodowo oraz emerytowanych). Ich wkład w kształtowanie polskiego muzealnictwa będzie zapewne przedmiotem obszernej monografii.

W latach 1947–2018 Polskiemu Komitetowi Narodowemu

ICOM przewodniczyło 8 osób (zob. Tabela 1.), ich działania określane były kolejnymi, modyfikowanymi przez Zgromadzenie Generalne, statutami ICOM oraz *Kodeksem Etyki ICOM dla Muzeów*.

Artykuł przypomina pierwszą dekadę istnienia komitetu narodowego ICOM w Polsce, nazwiska wybitnych muzealników, którzy w latach 1947–1958 opracowali reguły współpracy i mimo trudnej sytuacji politycznej potrafili stopniowo wprowadzać zasady tworzenia i zarządzania muzeami jako instytucjami ochrony dziedzictwa i czynnej edukacji, otwartymi na szeroką wymianę idei oraz współpracę międzynarodową, a także zredagowali założenia i wzory konserwacji i dokumentacji muzealiów.

**Słowa kluczowe:** Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM, Polski Komitet Narodowy ICOM, zespół profesjonalistów, współpraca międzynarodowa, zarządzanie muzeami, ochrona dziedzictwa, czynna edukacja.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Autorka bardzo dziękuje za cenne uwagi i konsultacje przy pisaniu tego tekstu, które otrzymała od prof. Andrzeja Rottermunda, prof. Iwony Szmelter, prof. Stanisława Waltosia oraz dyrektora Pawła Jaskanisa.
- <sup>2</sup> Zestaw wszystkich regulacji, w tym: statuty, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów oraz Kodeks Etyki dla Muzeów Przyrodniczych*, [https://icom.museum/wp-content/.../07/nathcode\\_ethics\\_en.pdf](https://icom.museum/wp-content/.../07/nathcode_ethics_en.pdf), reguły wewnętrzne oraz system organizacji komitetów narodowych, międzynarodowych, organizacji afiliowanych dostępne są w Centrum Dokumentacji ICOM w Paryżu, <https://icom.museum/en/activities/research-development/icom-documentation-center/>
- <sup>3</sup> UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization / Organizacja Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury; ICOM – International Council of Museums / Międzynarodowa Rada Muzeów; ICOMOS – International Council of Monuments and Sites / Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych.
- <sup>4</sup> W Archiwum Wydziału Prawa Uniwersytetu Harvarda w Cambridge znajduje się wybór pism Hamlina, uważanego za jednego z czołowych polityków amerykańskich poł. XX w. – listy Hamlina z podróży do Europy w Buffalo and Erie County Public Library, 1 Lafayette Square, Buffalo, NY 14203, nr akt: RBR Mss. H37 1955, 1.
- <sup>5</sup> Cyt. za: *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*, S.A. Baghli, P. Boylan, Y. Herreman (oprac.), ICOM, Paris 1998, ISBN 92-9012-243-9, s. 13. Główne etapy rozwoju ICOM, <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/> [dostęp: 28.12.2018].
- <sup>6</sup> List w Archiwum MNW, tzw. Archiwum ICOM,teczka 1433/26-27.
- <sup>7</sup> Biografia i wkład prof. Stanisława Lorentza w organizację polskiego muzealnictwa wraz z bibliografią jego publikacji por.: *Przeszłość przyszłości. Księga pamiątkowa ku czci profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Micke-Broniarek (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999.
- <sup>8</sup> List w Archiwum...,teczka 1433.
- <sup>9</sup> W zapisie mylnie podana pierwsza litera imienia „S”. Chodzi o Władysława Tomkiewicza, list do S. Lorentza z 31.03.1947, *ibidem*,teczka 1433.
- <sup>10</sup> List z 21.06.1947, *ibidem*,teczka 1433/47. Obecny adres muzeum – Al. Jerozolimskie 3.
- <sup>11</sup> Zachowana korespondencja i telegramy, *ibidem*,teczka 1433/48-60.
- <sup>12</sup> W tym m.in. list z 26.03.1948 od Georgesa Sallesa, wówczas dyrektora Muzeów Francuskich i prezydenta Francuskiego Komitetu Narodowego ICOM, do Stanisława Lorentza, zachęcający do zgromadzenia dokumentacji fotograficznej pokazującej architekturę muzeów, która jako wystawa miała towarzyszyć konferencji, *ibidem*,teczka 1433/69.
- <sup>13</sup> Por. dokumentację na stronie Administration Picasso, <https://www.picasso.fr/details/ojo-les-archives-avril-2014-ojo-25-a-lire-autour-de-picasso-georges-salles-lhomme-a-la-sensibilite-intransigeante> [dostęp: 28.12.2018] oraz wspomnienia wydane jako: G. Salles, *Le Regard*, RMN, Paris 1992.
- <sup>14</sup> Piszę o tym szerzej w: D. Folga-Januszewska, *Picasso. Przemiany*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
- <sup>15</sup> Pismo z 3.05.1948 wiceministra Obrony Narodowej do Ministra Kultury i Sztuki, Archiwum,teczka 1433/89.
- <sup>16</sup> *ibidem*,teczka 1433/110 i 111.
- <sup>17</sup> *Histoire de l'ICOM...*, s. 15-16.
- <sup>18</sup> *Questionnaire sur le traitement des peintures*, por. Archiwum...,teczka 1433, poz. 170-182. Pełny zapis ankiety w Archiwum MNW.
- <sup>19</sup> Istotne znaczenie miały antagonizmy między ZSRR a USA, w tym oskarżenia o działania imperialistyczne, por. J.A. Armstrong, *The Soviet Attitude towards UNESCO*, „International Organization” May 1954, Vol. 8, Issue 2, s. 217-233.
- <sup>20</sup> Liczba członków limitowana do 15 osób była wynikiem decyzji Ministerstwa Kultury, które wpłacało za członków ICOM składki w walucie na konto ICOM w Paryżu. Inna forma transferu składek była wówczas niemożliwa. Informację tę zawdzięczam prof. Andrzejowi Rottermundowi.
- <sup>21</sup> Wcześniej (1946-1958) siedziba UNESCO i ICOM znajdowała się w dawnym Hôtel Majestic (16. dzielnica), następnie została przeniesiona do nowoczesnego, trójskrzydłego budynku przy Place de Fontenoy 7, zaprojektowanego przez Bernarda Zehrfussa, Marcela Breuera i Piera Luigi Nerviego przy współpracy z Aero Saarine-nem. Kamień węgielny wmurowano 10 kwietnia 1955 r., w roku 1958 budynek oddano do użytku. Stopniowo do 1985 r. wnętrza były zdobione przez liczne grono najwybitniejszych artystów; rzeźby, murale, mozaiki, malowidła i grafiki m.in. Henry’ego Moora, Alexandra Caldera, Pabla Picassa, Roberto Matta’ego – razem blisko 700 dzieł – zdobią niemal wszystkie przestrzenie budynku i otaczającego ogrodu.



- <sup>22</sup> J. Durko, *Lata pięćdziesiąte*, „Almanach Muzealny” 1997, t. 1, s. 347-358, wspomnienia poświęcone ICOM s. 350-353. Druga część wspomnień pt. *Lata sześćdziesiąte*, ukazała się w tomie 5 „Almanachu Muzealnego” w 2007 roku.
- <sup>23</sup> J. Durko, *Lata pięćdziesiąte...*, s. 353.
- <sup>24</sup> Archiwum..., teczka 1435.
- <sup>25</sup> Przyjacielski list z 2.11.1957, *ibidem*, teczka 1435/60.
- <sup>26</sup> Pismo MSZ do MNW z 20.01.1958 o przyznaniu dotacji UNESCO na wyposażenie pracowni konserwatorskiej, *ibidem*, teczka 1435, poz. 86; a także późniejsze dokumenty informujące o przyznawanych stypendiach na rzecz rozwoju muzeologii i profesjonalnego rozwoju pracowników muzeów.
- <sup>27</sup> Jerzy Jasiuk (1932-2016), dyrektor muzeum w l. 1972-2013 był czynnym wieloletnim członkiem prezydium Polskiego Komitetu Narodowego ICOM i propagatorem tej linii rozwoju muzeum.
- <sup>28</sup> Bohdan Marconi (1894-1975), znany i niezwykle ceniony profesor konserwacji warszawskiej ASP, członek zarządu IIC (Międzynarodowego Instytutu Konserwacji Dzieł Historycznych i Artystycznych 1962-1965, wiceprezydent 1965-1972), por. m.in.: L. Krzyżanowski, *Marconi Bohdan*, w: *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, Poznań 2000, z. 1.
- <sup>29</sup> Spis członków z adresami, Archiwum..., teczka 1435/173.
- <sup>30</sup> *ibidem*, teczka 1435/107-108; Raport – poz. 150-152; oraz opis zatytułowany: *Telewizja polska i muzealnictwo*, *ibidem*, teczka 1435/165-168.
- <sup>31</sup> Tłumaczenia w Archiwum..., teczka 1435, poz. 175-180; prawdopodobnie przekład był autorstwa S. Lorentza, mps.
- <sup>32</sup> Dziennik Ustaw z 1962 r. nr 10. poz. 48.
- <sup>33</sup> W listopadzie 2018 r. otwarta została w Marsylii w MUCEM wystawa poświęcona wpływowi G.H. Rivière’a na powszechne rozumienie roli badań naukowych w muzeach, zwłaszcza na właściwe kształtowanie procesu edukacyjnego. Tytuł wystawy „Widzieć, to rozumieć” oddaje idee, które z pewnym trudem przyjmowane były przez wiele środowisk traktujących muzea wyłącznie jako instytucje kultury, nie zaś jednostki badawcze, por.: *Georges Henri Rivière – Voir, c’est comprendre*, 14 novembre 2018 – 4 mars 2019, Mucem, Marseille.
- <sup>34</sup> G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège 1967.

---

#### dr hab., prof. ASP Dorota Folga-Januszewska

Historyk sztuki, muzeolog, krytyk; studiowała historię sztuki na UW (tam doktorat i habilitacja); profesor ASP w Warszawie – kierownik Zakładu Teorii Wydziału Grafiki, wicedyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; (1979–2008) pracowała w MNW – wieloletni kurator Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych, wicedyrektor ds. Naukowych i Edukacji, dyrektor; (2008–2014) kierownik Katedry i dyrektor Instytutu Muzeologii na UKSW w Warszawie; członek ICOM: (2002–2008 i 2012–2018) prezydent PKN ICOM, (2014–2016) prezydent MOCO ICOM, członek SAREC ICOM, (2016) prezydent Komitetu ds. Rezolucji ICOM; członek AICA, ekspert: Rady Europy ds. muzeów, UNESCO High Level Forum on Museums oraz w programach MNiSW, członek Zespołu NPRH oraz wielu rad naukowych i muzealnych; autorka wielu publikacji z zakresu muzeologii, teorii i sztuki XVII–XXI w.; kuratorka 56 wystaw zrealizowanych m.in. w Polsce, Austrii, Niemczech, Irlandii, Rosji, Francji, Stanach Zjednoczonych; e-mail: dfolgajanuszewska@muzeum-wilanow.pl

---

**Word count:** 4 509; **Tables:** 1; **Figures:** 11; **References:** 34

**Received:** 01.2019; **Reviewed:** 01.2019; **Accepted:** 02.2019; **Published:** 02.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.0562

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Folga-Januszewska D; HISTORIA POWOŁANIA I ROLA POLSKIEGO KOMITETU NARODOWEGO ICOM W LATACH 1947–1958. *Muz.*, 2019(60): 2-15

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# MUZEALNIK A WSPÓLNOTA PAMIĘCI. PRÓBA ZDEFINIOWANIA POJĘĆ NA UŻYTEK ZMIAN LEGISLACYJNYCH

## MUSEOLOGIST VERSUS COMMUNITY OF MEMORY. ATTEMPT AT DEFINING TERMS FOR THE SAKE OF LEGISLATIVE AMENDMENTS

**Michał Niezabitowski**

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

**Abstract:** The contemporary role of museum reaches far beyond the traditional understanding of the institution's role to be played in the preservation of tangible culture monuments. It is currently a creative institution on various levels of man's activity, a centre for continuous learning, community and creative hub of healthy social relations. Museums continue to cover with their interests newer and newer domains of human activity, among which art and history remain essentially important, though not the only ones. Traditional factual competences that we used to find in museums: a historian of art, a historian, an archaeologist, an ethnologist, continue to be needed, however far insufficient. Today museums have a need of staff who represent a wide range of competences, both to work on the 'collections', and on the intangible heritage as well as contacts with the public. Today's museums expect from the

staff the competence in so-called 2<sup>nd</sup> grade history, namely these who do not only identify and document the past, but also explain what and why we remember from the past.

Looking from such a perspective at museums, whose activity seems to be described in the Act on Museums of 21 November 1996 (with later amendments), and in the implementation regulations to the Act, the employee relations require a prompt legislative intervention. The distinction of the staff of museums and around them into 'museologists' and 'non-museologists' is today unquestionably anachronistic and inefficient, impeding the implementation of the tasks facing these institutions. Furthermore, the source of the name 'museologist' is sought, and the analysis of the legislative contradiction in this respect is conducted, while new solutions adjusted to the social needs are provided.

**Keywords:** museologist, curator, museum staff, functions, positions, collections, tangible and intangible heritage, legislation.

**Muzealnik** to pojęcie, którego datę narodzin trudno uchwycić. Słowo to jest jednym z tysięcy dowodów na fakt, że język to żywioł. Nowe słowa najpierw powstają z potrzeby nazywania, potem są one „regulowane”, a ich płynne znaczenia uściślone. Słowo „muzealnik” zatem, wprawdzie zanim zostało zdefiniowane, było używane, a przyczyną ukucia takiego a nie innego rozumienia tego słowa było ukazanie się w 1947 r. książki – pracy zbiorowej pod red. Stefana Komornickiego i Tadeusza Dobrowolskiego zatytułowanej *Muzealnictwo*<sup>1</sup>. Było to pierwsze polskie kompendium wiedzy o muzeach, rodzaj podręcznika definiującego i opisującego zasady funkcjonowania muzeów, a także sposobu pracy ich pracowników. Jakich pracowników? Skoro „muzealnictwo” to poprzez naturalną antropomorfizację tego pojęcia – „muzealników”. Konsekwentnie zatem, choć powoli, od lat 40. XX w. upowszechnia się ten termin w literaturze, w tekstach m.in. Stanisława Lorentza, którego autorytet środowiskowy był w tym czasie trudny do podważenia<sup>2</sup>. Wiele jednak upłynęło lat zanim „muzealnik” zyskał formalne i ustawowe potwierdzenie. Dla tego momentu możemy łatwo wyznaczyć datę dzienną – 21 listopada 1996 r. – dzień uchwalenia przez Sejm RP Ustawy o muzeach. We wszystkich wcześniejszych aktach prawnych, które starałem się skrupulatnie przeanalizować, nazwa taka nie występuje. Nie ma jej, co najważniejsze, w normach określających ustrojowe usytuowanie muzeów i pracowników muzeów, które obowiązywały przed wejściem w życie rzeczonyj Ustawy o muzeach<sup>3</sup>, a przede wszystkim w akcie regulującym zasady funkcjonowania muzeów do tego dnia (Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach<sup>4</sup> oraz rozporządzenia wykonawcze do tej ustawy<sup>5</sup>).

Jak pierwotnie zwano muzealników? Różnie. Gdy w dniach 3–4 kwietnia 1914 r. w Krakowie odbył się pierwszy zjazd polskich muzeów, powołano wówczas Delegację **Muzeologów** Polskich<sup>6</sup>. Natomiast w artykule *O związkach muzealnych...* z roku 1930 Kazimierz Buczkowski napisał – *Statuty związków bardzo wydatnie reprezentują urzędników muzealnych, zarówno w bronienu ich praw materialnych, jak i w przestrzeganiu spełniania przez nich obowiązków*<sup>7</sup> [wszystkie wyróżnienia w cytatach – M. N.]. Zaś w protokole zjazdu w Poznaniu w 1922 r. zapisano – *w związku z kwestyją kształcenia przedyskutowano sprawę uposażenia urzędników i służby w muzeach*<sup>8</sup>. Generalnie jednak w okresie międzywojennym dominowało określenie muzeolog, które upowszechniło się szczególnie po 1934 r., po konferencji zorganizowanej w Madrycie przez Office International des Musées<sup>9</sup>. Świadomość tożsamości zawodowej tej grupy osób była wówczas w Polsce niewielka. Dość powiedzieć, że przedwojenny Związek Muzeów Polskich miał zdecydowanie instytucjonalny charakter, choć istniały próby nadania mu również charakteru indywidualnego. Już samo ich podejmowanie na gruncie nazewnictwa pokazuje, jak nieostra była wówczas świadomość odrębności zawodowej.

Postulat, *aby związek przekształcić na stowarzyszenie muzeologów, a nie muzeów* został wyrażony w roku 1922<sup>10</sup> podczas zjazdu w Krakowie. Nie przyniósł on jednak żadnego rezultatu. Dopiero w roku 1935 w statucie znalazł się niezwykle enigmatyczny zapis mówiący, że członkami Związku Muzeów Polskich mogą być również *osoby fizyczne znane z działalności na polu muzealnictwa*<sup>11</sup>. Dziwny charakter tego zapisu koresponduje z faktyczną realizacją, skoro do 1939 r. tylko cztery osoby wyraziły wolę indywidualnego członkostwa w związku. Wynika z tego prosty wniosek – muzealnicy jako

grupa zawodowa nie posiadali dostatecznej świadomości, aby wyodrębnić się z instytucjonalnej reprezentacji. Oczywiście istniała wówczas i była otoczona dużą powagą inna nazwa – **kustosz**. Jednakże przynależała ona jednoznacznie osobom sprawującym funkcje nie tylko muzealne, ale również zarządcze w muzeach. W pewnym sensie kustosz był *alter ego* dyrektora muzeum, a w każdym razie osoby na stanowisku kierowniczym odpowiedzialnej za kolekcje.

Po wojnie słowo „muzealnik” nie pojawia się, jak napisano wyżej, w aktach urzędowych. W Rozporządzeniu Rady Ministrów z 19 września 1958 r. w sprawie uposażenia pracowników służby muzealnej<sup>12</sup> wraca jedna z przedwojennych form nazewnictwa. Co ciekawe, w ramach pojęcia **Służby Muzealnej** ustawodawca uwzględnił wówczas zarówno kustoszy, konserwatorów, architektów wnętrz, jak i takie funkcje jak: dyrektor muzeum, dyspozytor muzealny, technik muzealny, pomocnik muzealny, które to osoby ustawa z 1996 r. postawiła poza nawiasem określonej prawnie grupy zawodowej muzealników. Innymi słowy „służba muzealna” stanowiła ogół pracowników muzeum.

W Rozporządzeniu Rady Ministrów z dnia 27 sierpnia 1966 r. w sprawie uposażenia pracowników zatrudnionych w muzeach państwowych<sup>13</sup>, konsekwentnie grupa zawodowa zwana jest wymiennie „służbą muzealną” lub „pracownikami muzeów”. Terminu „muzealnik” nie użyto także, regulując nowe zasady funkcjonowania muzeów, które wprowadziła Ustawa z dnia 26 kwietnia 1984 r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury<sup>14</sup>. Logika nazewnictwa tej ustawy powtórzona została w aktach wykonawczych. W Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia 14 listopada 1985 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych, zasad i trybu stwierdzania kwalifikacji oraz dokonywania ocen kwalifikacyjnych, uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w instytucjach i placówkach upowszechniających kulturę, określanie omawianej grupy zawodowej ogranicza się jedynie do zwrotu „pracownicy muzeów”.

Słowo „muzealnik” było już jednak potocznie coraz powszechniej używane. Autor niniejszego tekstu może dla dowodu w tej sprawie posłużyć się własną pamięcią. We wrześniu 1985 r. podjąłem pracę w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa i czerpiąc od starszych kolegów wiedzę o zawodzie, którego zacząłem się praktycznie uczyć, słyszałem wielokrotnie, że jesteśmy „muzealnikami”. Niezależnie od tego, w Krakowie, nestor muzealnictwa polskiego, Zdzisław Żygulski jun. używał wypowiedzianego z charakterystycznym lwowskim akcentem słowa „muzeolog”. Prof. Zdzisław Żygulski, którego wykładów miałem przyjemność słuchać na podyplomowych studiach muzeologicznych UJ, jeszcze nawet na progu XXI w., zajmował w tej sprawie zasadnicze stanowisko i wielokrotnie dowodził, że słowo muzealnik jest językowym błędem. Rozkochany w greckim antyku bezskutecznie – jak się okazało – preferował słowo „muzeolog”. Nie przyjęło się ono jednak dla określenia grupy zawodowej pracowników muzeów. Stało się tak na skutek przyporządkowania go młodej, ale coraz silniej zaznaczającej się dyscyplinie naukowej – muzeologii, rozumianej jako nauka o muzeach. Dokładne i przenikliwie przeanalizowanie znaczeń, jakie nadawano tej nazwie zawdzięczamy Dorocie Foldze-Januszewskiej, do artykułu której z przekonaniem odsyłam<sup>15</sup>. Moje uwagi na temat sensów zawierających słowo „muzealnik” poniekąd są kontynuacją rozważań tej autorki.

Słowo „muzealnik” wprowadził do obrotu prawnego ustawodawca wraz z przyjęciem przez Sejm w dniu 21 listopada 1996 r. Ustawy o muzeach. Z relacji osób uczestniczących w procesie legislacyjnym, który doprowadził do uchwalenia tej ustawy, posiadam wiedzę, że wniosek, aby takiej nazwy użyć, sformułowała Pani dr Bożena Steinborn. Niedługo potem, bo w latach 1997–1998, w reakcji na ten nowy ustawowy porządek, powstało w Krakowie Stowarzyszenie Muzealników Polskich (SMP), które co do zasady zdefiniowało swoją istotę jako stowarzyszenie osób fizycznych, w którym instytucjonalne członkostwo mogło mieć jedynie charakter wspierający. Szczególnym krokiem w procesie budowania świadomości środowiska był niewątpliwie I Kongres Muzealników Polskich, który odbył się w Łodzi w dniach 25–27 kwietnia 2015 roku<sup>16</sup>. Nieprzypadkowo też kongres ten podjął debatę, próbując odpowiedzieć na pytania: kim dzisiaj jest muzealnik?, kogo obejmuje zawodowa grupa muzealników? Jak bowiem pokazało blisko dwadzieścia lat, jakie upłynęły od uchwalenia Ustawy o muzeach niełatwo w świetle prawa odpowiedzieć na te pytania. Co jednak ważniejsze, równoległe ujawniło się, że postawienie tych pytań zrodziło konflikt, którego osiądą stały się wartości, wokół których gromadzą się ich zwolennicy. Mamy zatem – o ile wolno mi podjąć próbę uogólnienia – tych, którzy są zwolennikami idei elitarniej korporacji obrońców ponadczasowej wartości zbiorów. Z drugiej strony tych, którzy widzą potrzebę daleko szerszego zakresu granic naszej grupy zawodowej ze względu na dostrzeżenie muzeum jako dobra wspólnego wszystkich pracowników oraz muzealnej publiczności. Dla pierwszych sztandarem stała się koszulka z wyobrażeniem św. Jerzego z napisem *Św. Jerzy od zbiorów*, dla drugich egalitarna przypinka z napisem *Muzeum – wchodzę!* Pomiedzy elitarnością i defensywną misyjnością pierwszych (św. Jerzy jak wiadomo walczy ze smokiem) a egalitarnością i wspólnoto-twórczą ideą drugich, różnice są jasno zarysowane. Z uczciwości dodam, że nie jestem w tym sporze neutralny, zdecydowanie stwierdzając, że z perspektywy zespołów pracowniczych muzeów – *Wszyscy jesteśmy muzealnikami!*

Jestem świadomy, że podniesiona na Kongresie kwestia ontologii, semiotyki i semantyki „muzealnika” wywołała duże emocje. Nie była to dobra atmosfera dla dalszych rozstrzygnięć. Pozwolę sobie jednak zwrócić uwagę na wydawnictwo, które powstało na pokongresowej fali, a które jest serią wywiadów muzealników średniego pokolenia z muzealnikami o ugruntowanej pozycji i dorobku<sup>17</sup>. W tych rozmowach prowadzonych w relacji „mistrz – uczeń” miałem przyjemność słuchać doświadczeń Zofii Gołubiew i Jana Ostrowskiego. Obojga pytałem o opinię w kwestii tego sporu. Bez zbędnych komentarzy zacytuję jedynie słowa wypowiedziane w tej sprawie przez Jana Ostrowskiego – (...) *Tymczasem – najprościej rzecz ujmując – kto pracuje w muzeum i chce się uważać za muzealnika – ten nim jest. (...) Dzielenie pracowników jednej instytucji na tych, którzy są i którzy nie są członkami grupy zawodowej muzealników, wydaje mi się szkodliwe. Działanie takie wprowadza podziały w zespole pracowników, dzieląc ich na grupy, między którymi mogą powstać i utrwalają się animozje. Jedni stają się lepsi, drudzy gorsi. Jedni uważają się za uprzywilejowanych, inni za pokrzywdzonych (...). Prowadzenie dyskusji pod tytułem „kto w muzeach jest muzealnikiem, a kto nie?” uważam za próżne i szkodliwe. Szkodliwe dlatego, że dana grupa, której odmówiono by statusu muzealników, mogłaby poczuć się niezwiązana z pracą, którą wykonuje. Osoba*

*taka może stać się najemnikiem pracującym od ósmej do szesnastej, niebędącym w bliższej relacji z instytucją*<sup>18</sup>.

W nawiązaniu do zacytowanych ostatnich słów Jana Ostrowskiego, szczególnie tych, które zauważają szkodliwość dyskutowania nad tym co oczywiste, mogę jedynie zauważyć, że dyskusja ta samoistnie trwa nadal. Wciąż tli się i wybuch żywym ogniem na nowo, co oznacza, że definicja naszego zawodu wymaga podjęcia nowej refleksji.

## Dlaczego zatem zdefiniowanie zawodu muzealnika jest ważne?

Odpowiedź na to pytanie można sformułować w kilku punktach:

- Ponieważ zawód ten został wprowadzony do obiegu prawnego w sposób wadliwy (co postaram się wykazać poniżej), a zakres cech określających jego charakter jest trudny do opisanego na podstawie aktów prawnych.
- Dlatego też, że muzea rozwijają się w niezwykle szybkim tempie, a muzealizacja obejmuje coraz to nowe dziedziny życia. Wynika stąd narastający wymóg działania interdyscyplinarnego oraz angażowania do pracy w muzeach specjalistów, którzy nie pracują wprost „na muzealiach”, ale dla współczesnego muzeum są niezbędni. W toku pracy w muzeum nieraz stają się oni wybitnymi specjalistami muzealnymi. Nie do obronienia jest sytuacja, w której w muzeum pracują osoby niezbędne dla funkcjonowania instytucji w jej współczesnym kształcie, z których jedna część to „muzealnicy” a druga część to „nie-muzealnicy” (w najgorszej wersji pojęciowej: „merytoryczni” i „nie-merytoryczni”).
- Ponieważ współczesne organizacje, szczególnie instytucje kultury, posiadają potencjał twórczy, który coraz rzadziej wynika z pracy indywidualnej, a coraz częściej z współpracy zespołowej. Prawdziwe dzieła, takie jak muzealne wystawy, potrzebują kreatywnych i dynamicznych zespołów. Podstawowym dzisiaj zadaniem dyrektorów muzeów jest, w moim przekonaniu, tworzenie warunków do rodzenia się i realizowania zespołowych wizji. Podziały strukturalne w ramach zespołów pracowniczych wybitnie temu nie służą.
- Ponieważ wreszcie, mam o tym głębokie przekonanie, współczesne muzea to instytucje o szczególnym charakterze, instytucje wiedzy i rozwoju, których specyfiką dawno już przestała być jedynie kolekcja. Muzea gromadzą zbiory, aby wokół nich mogła gromadzić się publiczność. Z tego wynika, że „muzealnikiem” nie może być jedynie ten, kto przyczynia się do gromadzenia i opracowywania zbiorów, lecz powinien być również ten, kto przyczynia się do gromadzenia wokół zbiorów publiczności.

Dlatego uważam, że przed skierowaniem do pracy legislacyjnej nowego prawa o muzeach, niezbędnym jest uzgodnienie zakresu zawodu „muzealnika”, czego udało się dokonać na Kongresie, lecz w formie kompromisu i metodą większościowego głosowania, a nie – bliskiego mi – konsensualnego procesu. Dla przeprowadzenia tego procesu niezbędna jest analiza semantyczna i logiczna aktów prawnych, której podjąłem się dokonać świadomy tego, że na gruncie prawa jestem profanem, lecz pozwalam sobie na zabranie głosu w kwestiach zasadniczych. Dlatego też zaznaczam, że przywołane niżej bogate w treść akty prawne zostały poddane mojej refleksji wyłącznie na użytek jednego zasadniczego pytania – **Kim jest muzealnik?** To podstawowe pytanie stawiam dlatego, że według mojego przekonania wszystkie dostępne

akty prawne nie definiują wystarczająco tego pojęcia, co jest jednym z powodów nieporozumień w środowisku muzealnym. Co do zasady, pominąłem więc wszelkie inne elementy związane z regulacją spraw pracowniczych w muzeach, aby skupić się na pytaniu najważniejszym.

## Najważniejsze pojęcia na gruncie prawnym

Wypada zacząć od kwestii przywołanej na wstępie Ustawy o muzeach z 21 listopada 1996 r. (Dz.U. z 1997 r. nr 5. poz. 24.), w której czytamy: Rozdz. 5. art. 32.:

1. *Pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów tworzą zawodową grupę muzealników, do której wchodzi asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani.*
2. *Pracownicy, o których mowa w ust. 1, powinni posiadać kwalifikacje muzealnicze.*
3. *W muzeach mogą być zatrudniani specjaliści w innych zawodach związanych z działalnością muzealną.*

Ponieważ powyższy fragment należy uznać za *origo* formalnego istnienia zawodowej grupy muzealników, jego lektura rodzi następujące pytanie – co to jest **działalność podstawowa** muzeów? Jej zakres nie jest w ustawie precyzyjnie określony, dlatego w praktyce najczęściej wywodzono go z rozdz. 1. art. 1. i 2. Ustawy o muzeach. Niestety opisane tam pola aktywności muzeów wyznaczyły horyzont niezwykle szeroki i ogólny.

Koniecznym jest w tym miejscu przytoczyć w całości obydwie artykuły przedmiotowej ustawy:

*Art. 1. Muzeum jest jednostką organizacyjną, nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest sprawowanie opieki nad zabytkami, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie kontaktu ze zbiorami przez działania określone w art. 2. 2. Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia stanowią dobro ogólnospoleczne.*

*Art. 2. Muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez:*

- 1) *gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie,*
- 2) *katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych muzealiów,*
- 3) *przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych,*
- 4) *zabezpieczanie i konserwację muzealiów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody,*
- 5) *urządzanie wystaw,*
- 6) *organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych,*
- 7) *prowadzenie działalności edukacyjnej,*
- 8) *udostępnianie zbiorów dla celów edukacyjnych,*
- 9) *zapewnianie właściwych warunków zwiedzania i korzystania ze zbiorów,*
- 10) *prowadzenie działalności wydawniczej.*

I pytanie drugie – Co to są **kwalifikacje muzealnicze**,

które w żadnym innym miejscu nie występują w przedmiotowej ustawie?

Na gruncie logiki można by stwierdzić, że kwalifikacje muzealnicze posiadają ci, którzy w sposób profesjonalny wykonują pracę w zakresie działalności podstawowej. Ponieważ jednak same kwalifikacje nie zostały opisane, a działalność podstawowa nie została określona w sposób przekonywujący, dlatego od początku obowiązywania Ustawy o muzeach doszło do ogromnych rozbieżności w strukturze zatrudnienia w muzeach. Aby nie być gołosłownym – bez odwoływania się do konkretnych instytucji (ciekawym pomysłem byłoby skądinąd zebranie danych kadrowych z wielu muzeów w celu stworzenia materiału porównawczego) myślę, że warto pokazać skalę tej niekonsekwencji.

Osoby pracujące w działach redakcyjnych w wielu muzeach są zatrudniane jako muzealnicy (asystent-kustosz), w innych muzeach jako „nie-muzealnicy” (specjaliści, referenci itd.). To samo dotyczy edukatorów, przewodników, plastyków, pracowników bibliotek i archiwów muzealnych, fotografów, pracowników pionów promocji i wielu jeszcze innych specjalności. W samym tylko Krakowie znane mi są przypadki, kiedy w dwóch muzeach znajdujących się po dwóch stronach ulicy, pracownik biblioteki jednego z nich zatrudniony jest jako kustosz (jest zatem muzealnikiem), a w drugim jako dokumentalista (a więc nie jest muzealnikiem). Trudno tę sytuację nazwać normalną, a jako przyczynę tej nienormalności rozpoznać brak precyzji dokumentu legislacyjnego. O ile coś nie ulegało wątpliwości przy budowaniu siatki zatrudnienia, to to, że osoby wykonujące pracę związaną z gromadzeniem i opracowywaniem zbiorów bezsprzecznie są muzealnikami (taki pogląd jest oczywiście związany z tradycyjnym, XIX-wiecznym, a nawet XVIII-wiecznym, pojmowaniem istoty pracy w muzeum). Każda inna aktywność wiązała się już z interpretacją oraz *ususem* przyjętym w danej placówce. Stworzyło to system, który w skali kraju należy uznać za jak najbardziej niespójny.

Co do zasady, nieścisłości ustawowe powinny były rozwiązać akty wykonawcze wydane na poziomie resortu Ministra Kultury i Sztuki. Regulacja taka została zapowiedziana w Ustawie o muzeach z 21 listopada 1996 r. w rozdz. 5. art. 32. ust. 4., w którym czytamy – *Minister Kultury i Sztuki określi, w drodze rozporządzenia, wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania stanowisk w muzeach oraz tryb ich stwierdzania.*

Stosowne Rozporządzenie zostało wydane w dniu 26 czerwca 1998 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk w muzeach, oraz trybu ich stwierdzania<sup>19</sup>. Niestety regulacja ta w żaden sposób nie wyjaśniła powstałych wątpliwości. Wprawdzie w § 1.1. stwierdzono, że *Wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów określa załącznik do rozporządzenia.* Zaś w § 1.2. odniesiono się do pracowników, którzy mogą być zatrudniani w muzeach na stanowiskach niezwiązanych z działalnością podstawową. Niemniej nigdzie w przedmiotowym rozporządzeniu nie rozwinięto i nie sprecyzowano zakresu działalności podstawowej. Wątpliwości nie rozstrzygnął także załącznik przywołany w § 1.1., który wyznaczył jedynie nowe, obniżone okresy stażowe oraz stopień wykształcenia potrzebny do zajmowania określonego stanowiska, dodając jako jedyne doprecyzowanie enigmatyczne stwierdzenie, że wykształcenie to powinno dotyczyć (...) *jednej z dziedzin prezentowanych*

w zbiorach muzeum (...). W sytuacji gdy cechą charakterystyczną ogromnej liczby polskich muzeów okręgowych, regionalnych, miejskich czy narodowych jest ich daleko rozwinięta interdyscyplinarność, odwoływanie się do *jednej z dziedzin*, stanowi w zasadzie odwołanie się do wszystkiego.

Powyższe rozporządzenie wprowadziło do prawnego porządku muzealniczego istotny chaos z dwóch jeszcze powodów. Po pierwsze, z grupy zawodowej muzealników wyłączyło konserwatorów muzealnych, co należy uznać za daleko niezrozumiałe i w dalszej konsekwencji rujnujące istotę instytucji. Jeżeli bowiem, zgodnie z intencją ustawodawcy, grupę zawodową muzealników tworzą osoby realizujące zadania związane z działalnością podstawową, oraz jeżeli wyprowadzimy jej zakres z art. 2. przedmiotowej ustawy, to w pkt 4. czytamy, że (...) *muzeum realizuje cele określone w art. 1 poprzez (...) 4) zabezpieczanie i konserwację muzealiów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody (...).*

Na gruncie racjonalnego działania ustawodawcy nie może być zatem zrozumiałe dłączenie konserwator, wykonując *eo ipso* działania podstawowe, nie jest muzealnikiem? Pomijam oczywiście pytanie, które rodzi się na gruncie logiki i zdrowego rozsądku, jak to jest możliwe, że nie uznano konserwatorów w muzeum za muzealników?! Czy jest to tylko rozważanie teoretyczne czy dotyczące pracowników muzeów? Pozwolę sobie, bez podania źródła, zacytować w tym miejscu fragment maila jaki otrzymałem jako prezes SMP – *Szanowny Panie Prezesie, Mam następujące pytanie: Czy przestałam być członkiem Stowarzyszenia Muzealników Polskich z racji przesunięcia mnie z Działu Edukacji w Muzeum (...) gdzie pracowałam w tym dziale jako kustosz, do Pracowni Konserwacji Tkanin na stanowisko konserwatora. Czy konserwator dbający o zbiory muzealne nie jest muzealnikiem? Czy w związku z taką zmianą stanowiska w tym samym muzeum przestaję być muzealnikiem? Według interpretacji naszego radcy prawnego kustosz, to stanowisko, a nie tytuł zawodowy (do którego mam prawo z racji wykształcenia i stażu pracy). Pozdrawiam (...).*

A skoro oddałem głos w naszej dyskusji anonimowej koleżance, to nawiążę do jej uwagi, która wynika z konsekwencji wprowadzenia rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 26.06.1998 roku. Otóż pomiędzy przyjęciem przez sejm Ustawy o muzeach a wydaniem przedmiotowego rozporządzenia stało się coś nad wyraz niedobrego. Ustawodawca wprowadzając do obrotu prawnego kategorię zawodową „muzealnik”, stwierdził, przypomnijmy: *Art. 32.1. Pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów tworzą zawodową grupę muzealników, do której wchodzi asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani.*

Proszę zwrócić uwagę, że podmiotowo nazwani muzealnicy „wchodzą” do grupy zawodowej muzealników. Wchodzi zatem jako kto? Na poziomie rozporządzenia ministerialnego asystent, adiunkt, kustosz i kustosz dyplomowany zostają zdefiniowani jako „stanowiska”. W logice języka ewidentnie coś tu „zgrzyta”. Stanowisko bowiem zajmuje się, z jego istoty, przez określony czas. Osoba zajmująca stanowisko kustosza wchodzi zatem do grupy zawodowej muzealników, ale tracąc je przestaje być muzealnikiem? Lekarz jest członkiem grupy zawodowej lekarzy, zajmując w niej stanowisko na przykład

ordynatora. Tracąc to stanowisko, przestaje być lekarzem? Nauczyciel zajmuje stanowisko wychowawcy klasy, ale tracąc wychowawstwo, przestaje być nauczycielem? Major tracąc stanowisko dowódcy batalionu czy traci stopień i przestaje być żołnierzem? Podobne przykłady można mnożyć.

Odwołując się do cytowanych już aktów prawnych, trzeba zatem zauważyć z zakłopotaniem, że kustosz, adiunkt, asystent to stanowiska a nie stopnie. Równolegle jednak ustawodawca wprowadził pojęcie „funkcji”. Dyrektor zatem sprawował tę funkcję na stanowisku kustosza. To stanowisko bardziej zatem stanowiło o stopniu, tytule, aniżeli o związanej z etatem funkcji. Czy zatem tracąc stanowisko, tracę tytuł, a zarazem prawo do zaliczania siebie do zawodowej grupy muzealników? Jeżeli kustosz jest stanowiskiem, a rozporządzenie nie wymienia funkcji, to kim jest kierownik? dyrektor? magazynier? główny inwentaryzator? W większości muzeów, jak sprawdziłem, w sposób logiczny i zdroworozsądkowy, ale sprzeczny z ustawą, pojawiły się takie stanowiska jak „Główny Inwentaryzator – Starszy Kustosz” czy „Kierownik działu grafiki – Kustosz”. Ponieważ w przypadku zatrudnienia dyrektorów pracodawcą jest wprawdzie muzeum, ale podmiotem zatrudniającym jest organizator, w zależności od staranności i skrupulatności tego ostatniego, niektórzy dyrektorzy pozostali „dyrektorami – kustoszami”, innym ten „tytuł” odebrano. Do sprawy relacji muzealnik – stanowisko, na którym jest zatrudniony, wrócę w dalszej części artykułu.

Kontynuując omawianie kwestii prawnego usytuowania grupy zawodowej muzealników, trzeba zaznaczyć, że regulujące ich status rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 26 czerwca 1998 r. zostało anulowane poprzez wejście życie kolejnego. Mowa tu o Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki (Dz.U. z 1999 r. nr 26. poz. 233.) z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie określenia dla pracowników tworzących zawodową grupę muzealników wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania<sup>20</sup>.

Jest to zatem rozporządzenie o charakterze *lex specialis*, wprost dedykowane grupie zawodowej muzealników oraz stanowiskom związanym z ich działalnością podstawową. O ile sam akt prawny w określeniu zakresu tej działalności niczego nie rozstrzygnął, o tyle w załączniku do przedmiotowego rozporządzenia (Wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów dla pracowników tworzących zawodową grupę muzealników, poz. 233.) pojawiły się dwukrotnie zapisy, które można uznać za istotną wskazówkę dla interpretacji legislacyjnej. Otóż przy określeniu wymagań kwalifikacyjnych dla zajmowania stanowisk Kustosza Dyplomowanego oraz Kustosza stwierdzono, że jednym z elementów jest (...) *dorobek zawodowy w zakresie wskazanym w art. 2 ustawy o muzeach (...).* Należy to odczytać jako wyraźną wskazówkę, że katalog działalności podstawowej (a zarazem kwalifikacje muzealnicze) wymienione są w tym artykule. Co prawda zupełnie trąci brakiem logiki inny element wymagań kwalifikacyjnych, wymieniony w tym samym załączniku, zgodnie z którym do zajmowania tych samych stanowisk niezbędnym jest posiadanie doktoratu (Kustosz Dyplomowany, Starszy Kustosz) (...) *w dziedzinie związanej z działalnością podstawową muzeum (...).*

Na gruncie logiki i domniemanej racjonalności ustawodawcy komplikuje to rozumienie całej konstrukcji wymagań,

bowiem mogłoby z tego wynikać, że skoro doktorat powinien być związany z działalnością podstawową, a dorobek z katalogiem z art. 2. Ustawy o muzeach, to są to zakresy różne i rozdzielne. Tym bardziej, że w przypadku pozostałych stanowisk, dla zajmowania których postawiono wymagania posiadania wyższych studiów specjalistycznych lub zawodowych, w uwagach do załącznika podkreślono, że: (...)

1. *Za wykształcenie wyższe zawodowe uznaje się studia w szkole wyższej pierwszego stopnia zakończone uzyskaniem dyplomu w jednej z dziedzin związanych z działalnością podstawową muzeów.*

2. *Za wykształcenie wyższe specjalistyczne uznaje się ukończenie studiów wyższych i uzyskanie dyplomu magisterskiego w jednej z dziedzin związanych z działalnością podstawową muzeów (...).*

Z tautologicznym znuczeniem można by konstatować, że rozstrzygająca o „byciu” muzealnikiem działalność podstawowa muzeum to ta, która... jest podstawowa.

W obydwu rozporządzeniach MKiS (z 26 czerwca 1998 r. oraz z 9 marca 1999 r.) pominąłem celowo ważną, ale z punktu widzenia moich rozważań drugorzędną, kwestię powołanych komisji kwalifikacyjnych, którym powierzano zarówno stwierdzenie odpowiednich kwalifikacji oraz opiniowanie dorobku dla zajmowania stanowiska kustosa. Warto jednak zauważyć, że w obliczu niejasnych zakresów zarówno *działalności podstawowej* jak i *kwalifikacji muzealnych* (do tego pojęcia zawartego w Ustawie o muzeach rozporządzenie MKiS nie wraca) wypada postawić sobie pytanie, jakimi kryteriami kierowali się członkowie tych komisji? Zapewne, przy najlepszej woli i wiedzy, do pewnego stopnia uznaniowymi.

Z pewnością natomiast powyższe rozporządzenie przyczyniło się raczej do powstania bałaganu „zawodowego”. W przeważającej, jak sądzę, części muzeów pozostano przy tradycyjnym rozumieniu słowa muzealnik jako osoby związanej z katalogowaniem i opracowywaniem naukowym zbiorów (punkt 1. i 2. art. 2. Ustawy o muzeach) oraz związanej z zarządzaniem wystaw (pkt. 5. art. 2. tej ustawy). W części muzeów muzealnikami zostali również przewodnicy i edukatorzy, w niektórych redaktorzy oraz osoby związane z działaniami organizacyjnymi lub promocyjnymi przy realizacji wystaw lub innych przedsięwzięć (pkt 6., 7., 8., 9., 10. art. 2. tej ustawy). W konsekwencji w niektórych muzeach do grupy zawodowej muzealników zostały też zaliczone osoby zajmujące się szeroko rozumianym przechowywaniem (magazynowaniem) zbiorów (pkt 3. tej ustawy).

Kończąc ten fragment analizy, wypada dokonać podsumowania. Trzeba uznać okres 1996–1999 za bardzo ważny dla muzealnej legislacji. Muzea polskie uzyskały po raz pierwszy w dziejach swoje *lex specialis* (Ustawa o muzeach z 21 listopada 1996 r.), którą jako akt prawny wypada w całości ocenić pozytywnie. Wzmocniona została rola muzeów, a wiele narzędzi prawnych wprowadzonych w tej ustawie należy uznać za skuteczne. Natomiast w zakresie regulacji nazewnictwa kadry muzealnych wyrazów poglądy, że ustawa przyniosła negatywny skutek, który szczególnie widać z perspektywy minionych 20 lat. Nieprecyzyjne określenie grup zawodowych spowodowało daleko idący nieład w strukturach zatrudnienia w polskich muzeach. Dokonanie faktycznego podziału środowiska, na „szlachetnych” i „pracowitych” zdaje się stanowić coraz poważniejszy problem, a nieostra linia tego podziału ewokuje niepokojące tendencje. Nie wiemy kim w istocie jest muzealnik, a zatem mocno podnoszono głosy, aby edukatorzy

i inwentaryzatorzy stworzyli odrębne grupy zawodowe. Tak też się stało<sup>21</sup>, co świadczy o potrzebie wyrażonej przez te grupy zawodowe, ustawa bowiem kapitał muzealny rozdrobniła. Według mnie – na gruncie ogólnego chaosu i zagubienia – poszczególne specjalności w muzeach są skazane na poszukiwanie stabilizacji i zakreślanie własnych celów. W konsekwencji każda grupa będzie bronić własnych interesów zawodowych a fenomen muzeum jako dobra wspólnego będzie osłabiany. Umocni to szkodliwe tendencje. Zawsze bowiem trzeba rozróżniać potrzebną decentralizację od szkodliwej defragmentacji. Szczęśliwie, jak sądzę, na naszych oczach dokonuje się koncentracja kapitału<sup>22</sup>.

## Dalszy ciąg wydarzeń ustawodawczych

Dla porządku chronologicznego trzeba zaznaczyć, że omówione wyżej rozporządzenie MKiS zostało aneksowane i nieznacznie zmodyfikowane poprzez Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 13 grudnia 2004 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie określenia dla pracowników tworzących zawodową grupę muzealników wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania<sup>23</sup>. Ów akt prawny nie wniósł nic istotnego dla naszych rozważań definicyjnych, dlatego można go pominąć.

W dniu 29 czerwca 2007 r. Sejm uchwalił Ustawę o zmianie ustawy o muzeach<sup>24</sup>. Nowelizacja ta, która wniosła istotne poprawki do obowiązującego stanu prawnego (status muzealium, uprawnienia rady muzeum itd.), w kwestii nas interesującej, czyli treści odnoszących się do zdefiniowania zawodu muzealnika, wprowadziła zmiany niewielkie ale znaczące. Po pierwsze w sposób istotny zmienił się art. 1. Ustawy o muzeach, po drugie w sposób pozornie jedynie kosmetyczny art. 2. tejże. Poniżej w formie tabeli zestawiam te zmiany bowiem, o ile będziemy stali na gruncie tej doktryny, według której z art. 1. i 2. wyprowadzamy działalność podstawową (konstyтуującą muzealnika), to zmiany te należy uznać za istotne.

Analizując poniższe zestawienie, warto zauważyć następujące uzupełnienia wprowadzone nowelą z 2007 roku.

- W art. 1. – wprowadzenie niezwykle istotnego elementu odpowiedzialności muzeów za dziedzictwo niematerialne polegające na rozróżnieniu objętych trwałą ochroną przez muzeum dóbr na: kulturalne i naturalne, co w sposób znaczący wskazuje na konieczność posiadania przez kadry muzealne kompetencji zarówno humanistycznych jak i przyrodniczych.
- W art. 2.5. – wprowadzenie rozróżnienia na wystawy stałe i czasowe.
- W art. 2.7.a – zwrócenie uwagi na obowiązki muzeum z zakresu – *popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę*. Moment ważny, bowiem po raz pierwszy wskazujący na muzeum, a zatem na muzealnika, nie tylko jako protektora sztuki, ale wprost jako na artystę.
- W art. 2.8. – uzupełnienie zapisu *udostępnianie zbiorów dla działalności edukacyjnej o przymiotnik i naukowej*. Równie ważny element, bo akcentujący twórczą rolę muzeów.
- W art. 2.9. – uzupełnienie zapisu *zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów o zwrot i zgromadzonych informacji*. Znowu ważny element bowiem postrzegający muzeum nie tylko jako repozytorium rzeczy, ale też kapitału wiedzy. A zatem wskazujący na muzealnika jako na administratora gromadzonych w muzeum danych.

**Ustawa o muzeach z dnia 21.11.1996 r.**

- Art. 1. Muzeum jest jednostką organizacyjną, nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest sprawowanie opieki nad zabytkami, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie kontaktu ze zbiorami przez działania określone w art. 2.
2. Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia stanowią dobro ogólnospołeczne.

Art. 2. Muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez:

- 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie,
- 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych muzealiów,
- 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych,
- 4) zabezpieczanie i konserwację muzealiów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody,
- 5) urządzanie wystaw,
- 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych,
- 7) prowadzenie działalności edukacyjnej,
  
- 8) udostępnianie zbiorów dla celów edukacyjnych,
  
- 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania i korzystania ze zbiorów,
  
- 10) prowadzenie działalności wydawniczej.

**Ustawa o muzeach z dnia 21.11.1996 r. po nowelizacji z dnia 26.09.2007 r.**

- Art. 1. Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.

Art. 2. Muzeum realizuje cele określone w art. 1, w szczególności przez:

- 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie;
- 2) katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów;
- 3) przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych;
- 4) zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomości oraz innych nieruchomości obiektów kultury materialnej i przyrody;
- 5) urządzanie wystaw stałych i czasowych;
- 6) organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych;
- 7) prowadzenie działalności edukacyjnej;
- 7a) popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę;
- 8) udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych;
- 9) zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych informacji;
- 10) prowadzenie działalności wydawniczej.

Do pozostałej treści znowelizowanej ustawy wprowadzono praktycznie tylko jeden zapis. Na mocy przedmiotowej noweli wprowadzono zmianę następującej treści – art. 32. ust. 4. otrzymuje brzmienie:

4. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia, wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania w muzeach stanowisk, o których mowa w ust. 1, oraz sposób ich stwierdzania, mając na celu zapewnienie profesjonalnego wykonywania zadań.

Zapis ten w zmienionej nieznacznie formie stanowił zapowiedź nowej regulacji przez MKiDN wymagań kwalifikacyjnych w grupie zawodowej muzealników. Została ona dokonana niecały rok później, gdy w życie weszło Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających pracowników tworzących zawodową grupę muzealników do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania<sup>25</sup>.

Ten akt prawny powielił niestety wszystkie błędy w zakresie niejasnych opisów i odniesień do działalności podstawowej oraz katalogu czynności z art. 2. Ustawy o muzeach.

Jako *novum* natomiast skrócił ścieżkę kariery muzealników poprzez wykreślenie z siatki stanowisk Starszego Kustosza i Starszego Asystenta. Ta decyzja, od początku stanowczo kontestowana przez środowiska muzealne, nie jest zrozumiała, nie jest też korzystna. Skrócenie okresów stażowych w muzeach, które są instytucjami doświadczenia i długich, drobiazgowych oraz wielopokoleniowych procedur, nie znajduje żadnego uzasadnienia. Trzeba też z goryczą dodać, że liczne, poważne i konsekwentnie przekazywane negatywne oceny środowiska muzealnego wobec dokonanej zmiany na ustawodawcy – najkrócej mówiąc – nie zrobiły żadnego wrażenia. Nawet wtedy, gdy opinię tę wyraziło 1200 delegatów I Kongresu Muzealników Polskich w kwietniu 2015 roku w Łodzi<sup>26</sup>.

Kolejna regulacja ministerialna miała miejsce cztery lata później, gdy w życie weszło Rozporządzenie Ministra



Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 7 sierpnia 2012 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w muzeach oraz sposobu ich stwierdzania<sup>27</sup>.

Jak wynika z tytułu tego aktu, miał on za zadanie unormować generalnie cały zakres spraw pracowniczych w muzeach, na co wskazywał § 1. rozporządzenia w brzmieniu:

*§ 1. Rozporządzenie określa:*

*1) wymagania kwalifikacyjne uprawniające do zajmowania w muzeach stanowisk:*

*a) muzealników,*

*b) innych związanych z działalnością muzealną;*

*2) sposób stwierdzania kwalifikacji wymaganych na poszczególnych stanowiskach w muzeach.*

W kwestii pytania zasadniczego – czyli kim jest muzealnik? – przedmiotowe rozporządzenie stanowi, w moim przekonaniu, krok w tył. W tabeli, w której zestawiono wymagania kwalifikacyjne oraz ocenę dorobku zawodowego, powraca natrętnie stopień naukowy w dziedzinie związanej z enigmatyczną „działalnością podstawową” muzeum oraz dorobek związany z ustawową działalnością muzeów. Takie rozróżnienie, redagowane w wierszach po sobie następujących, zdaje się znowu wskazywać na to, że pomiędzy działalnością podstawową oraz ustawową działalnością muzeów istnieje jakaś istotna, ale trudna do zrozumienia i nieopisana różnica.

I znowu, jak natrętna nuta, pojawiają się pytania: skoro muzealnicy wykonują działalność podstawową, a rozporządzenie przywołuje też pracowników *innych związanych z działalnością muzealną*, to jaka jest różnica w wykonywanej pracy, która jest *podstawowa* lub *związana z działalnością muzealną*? Jak można zrozumieć dlaczego kustosz wykonuje *działalność podstawową*, a wymieniony w rozporządzeniu konserwator wykonuje inne zadania *związane z działalnością muzealną*? Czy na gruncie znajomości pracy w muzeum, można obojętnie przejść wobec rozróżnienia – tak powiązanych ze sobą muzealną istotowością – stanowisk jak kustosz i konserwator? Jak można zrozumieć dlaczego na gruncie ustawowym jeden z nich to muzealnik a drugi nie muzealnik? I dalej, jak wobec tego można zdefiniować pojęcie muzealnik? Na tym pytania się nie kończą. Dlaczego w przedmiotowym rozporządzeniu, które powołuje się na ustawową działalność muzeum (patrz: cytowany wielokrotnie art. 2.) ani w zakresie podstawowym ani związanym z działalnością muzealną nie znalazł się redaktor? edukator? plastyk-projektant?

Niemal równolegle do czasu wprowadzenia przedmiotowego rozporządzenia Polska znalazła się w ogniu dyskusji o tzw. problemie deregulacji zawodów. Nie ma tu oczywiście miejsca na omawianie tej dyskusji. Warto jedynie zaznaczyć, że w projekcie ustawy zawierającej tzw. III transzę zawodów deregulowanych, znalazł się zawód muzealnika. Należy też zauważyć, że ten fakt, obok innych, stał się jedną z przyczyn mobilizacji środowiska muzealnego, która zrodziła inicjatywę zorganizowania I Kongresu Muzealników Polskich. Nie przez przypadek też Stowarzyszenie Muzealników Polskich było inicjatorem tego wydarzenia. Problem definicji zawodu muzealnika oraz określenie jego zakresu stał się jedną z osi dyskusji przedkongresowych. W szeregach SMP sprawa ta była dyskutowana niezwykle szeroko i emocjonalnie. Nie można uciec od konstatacji, że dyskusja ta mocno podzieliła naszą organizację, na – upraszczając – zwolenników wąskiego rozumienia istoty zawodu (muzealnik to pracownik

muzeum pracujący „na zbiorach”), oraz stronników znaczącego rozszerzenia tego zakresu. Granice tego dopuszczalnego rozszerzenia pojmowane były w dyskusji różnie. Od zastrzeżenia, że muzealnik to osoba związana z działalnością podstawową, przy czym zakres tej działalności trzeba szeroko wywieść z art. 2. Ustawy o muzeach, po argumentację, że wszyscy pracownicy muzeum, jako ***museum professionals*** są muzealnikami.

W lutym 2015 r. w Krakowie na dwudniowym zebraniu Zarządu Głównego SMP podjęto szeroką i wyczerpującą dyskusję, której przedmiotem było omówienie definicji zawodu muzealnika wobec znanego już i złożonego do laski marszałkowskiej projektu ustawy deregulującej (III transza). W wyniku tego spotkania zarysowała się przewaga rozszerzenia zakresu zawodowej do specjalności wymienionych w przedmiotowym projekcie ustawy (o czym niżej). Opierając się na tej wypracowanej formule, przy wydatnym wsparciu delegatów Polskiego Komitetu Narodowego ICOM oraz Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce, Komitet Programowy wraz z Zespołem Uchwał I Kongresu Muzealników Polskich przyjął projekt Uchwały kongresowej nr 1, która w części poświęconej istocie zawodu muzealnika stwierdzała co następuje:

Uchwała nr 1 I Kongresu Muzealników Polskich, Łódź 25–27.04.2015

*(...) Muzealnicy to grupa zawodowa zaufania publicznego bezpośrednio zaangażowana w realizację misji muzeum, kształcąca się przez cały okres pracy w muzeach, niepodlegająca presjom politycznym i komercyjnym, postępująca zgodnie z zasadami wiedzy, etyki i najwyższej staranności o muzealia i powierzone zadania. Istotą tego zawodu wyznacza właściwe wykształcenie, praktyka i wysokie kompetencje. Władze rządowe i samorządowe oraz organizatorzy muzeów są zobowiązani do wspierania muzealników w ich pracy, tworzeniu możliwości kształcenia i awansu dostosowanego do wymogów różnych specjalności muzeów oraz zapewnienia godnego wynagrodzenia na poziomie nie niższym niż średnia krajowa płacy. Najwyższego poziomu kwalifikacji muzealniczych oczekuje się od dyrektorów muzeów, wyłonionych spośród osób mających wystarczające doświadczenie pracy w muzeum lub w innych instytucjach, których działalność koncentruje się na obszarze dziedzictwa kulturowego (...)*<sup>28</sup>.

Głos społeczny wyrażony na Kongresie, szczególnie w zakresie treści z uchwały nr 3, nie został uwzględniony. W dniu 5 sierpnia 2015 r. Sejm uchwalił w niezmienionym kształcie Ustawę o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów<sup>29</sup>, która stanowi kolejną nowelizację Ustawy o muzeach z dnia 21 listopada 1996 roku. Interesujące nas zmiany, czyli dotyczące grup zawodowych w muzeach, zawarte są w art. 5. przedmiotowej ustawy, a zmieniają w sposób zasadniczy art. 32. i 33. tejże. Uderzającą zmianą jest wprowadzenie do treści Ustawy o muzeach całego zakresu regulacji, które wcześniej (od czasów powojennych) wdrażane były na poziomie rozporządzeń ministerialnych.

Skomplikowana oraz szczegółowa treść dotycząca kwalifikacji dla obejmowania stanowisk, dorobku zawodowego, komisji kwalifikacyjnych, specyfikacji stanowisk oraz okresów stażowych, przeniesiona została do ustawy sejmowej, poprzez co nabrała ona wyższej rangi, a potencjalne zmiany przedmiotowych treści zostały znacząco utrudnione. Sama Ustawa o muzeach uległa poprzez to istotnemu rozszerzeniu,

a szczegółowe i urzędnicze treści, jakie w niej się znalazły, raczej nie wymagały powagi parlamentu polskiego. Choć, co do zasady, ustawa nosi nazwę „deregulacyjnej”, nie sposób pozbyć się wrażenia, że w istocie w odniesieniu do kadr muzealnych jest to ustawa regulująca. Jakkolwiek obniżono wymagania kwalifikacyjne, skrócono okresy stażowe, zmniejszono wymagania dotyczące dorobku zawodowego (poprzez co w intencji ustawodawcy zwiększony ma zostać dostęp do zawodu) niemniej w swej istocie muzealnik pozostał nadal zawodem regulowanym. Z największym niepokojem i żalem wypada nadto stwierdzić, że nadal poza zawodem muzealnika pozostał muzealny konserwator. Najistotniejsza i niezwykle ważka zmiana dokonana się w treści art. 32.1., 32.2. i 32.3. (podpunkt dodany). Ze względu na wagę tych zmian fragment zmienionej ustawy przytoczony zostanie w całości:

*Art. 32. 1. Pracownicy zatrudnieni w muzeach na stanowiskach, na których realizuje się zadania związane z:*

- 1) gromadzeniem i naukowym opracowywaniem zbiorów,*
- 2) urządzaniem wystaw i udostępnianiem zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych,*
- 3) organizowaniem badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych,*
- 4) prowadzeniem działalności edukacyjnej, artystycznej, upowszechniającej kulturę lub wydawniczej – tworzą zawodową grupę muzealników.*

*2. Pracowników, którzy tworzą zawodową grupę muzealników, zatrudnia się na stanowiskach kustosa dyplomowanego, kustosa, adiunkta i asystenta.*

*3. Pracownik należący do zawodowej grupy muzealników, któremu powierzono zadanie z zakresu urządzania wystawy, polegające na autorskim opracowaniu i zorganizowaniu wystawy oraz merytorycznym nadzorze nad wystawą pełni funkcję kuratora wystawy.*

Za najistotniejszą i pozytywną zmianę należy uznać zrezygnowanie z nieostrego i nieobjaśnionego zwrotu „działalność podstawowa”, na rzecz rozpisania na cztery podpunkty zakresu tych działań, których wykonywanie decyduje o zaliczeniu do zawodowej grupy muzealników. Taką redakcją, niezależnie od tego czy zgodzimy się z jej treścią, należy uznać za optymalizującą zrozumienie istoty zawodu. Poniżej zostanie rozważone jakie stanowiska pracy w muzeum obejmują przedmiotowe cztery punkty. Na obecnym etapie z pewnością należy stwierdzić, że ustawodawca rozszerzył zakres zawodu muzealnika. Niewątpliwie taka redakcja wskazuje też na to, że od wejścia w życie tej ustawy (30.11.2015) nie ma powodu, aby na drodze interpretacji (czasami karkołomnej) wyprowadzać z art. 1. i 2. Ustawy o muzeach zakres tych aktywności, które konstytuują muzealnika.

Nie znikają jednak znaki zapytania. Tam gdzie od 1996 r. stawaliśmy je przy zwrotach „działalność podstawowa” i „kwalifikacje muzealnicze”, tym razem musimy je postawić przy podpunkcie drugim, gdzie wyraźnie ustawodawca stwierdził, że muzealników zatrudnia się na stanowiskach asystent, adiunkt, kustosz i kustosz dyplomowany. O ile bowiem z tradycyjnego rozumienia słowa kustosz (opiekun zbiorów – patrz *Słownik IJP PAN*) niewątpliwie wynika zakres podpunktu 1. art. 32. (*gromadzeniem i naukowym opracowywaniem zbiorów*), to już nie do końca zakres podpunktów 2. i 3. (*urządzaniem wystaw i udostępnianiem zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych*, *3. organizowaniem badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych*), a już na pewno

nie 4. (*prowadzeniem działalności edukacyjnej, artystycznej, upowszechniającej kulturę lub wydawniczej*). Nie sposób w tym miejscu nie zadać kilku przykładowych pytań, ze świadomością, że można by ich zadać bez mała kilkadziesiąt.

Czy redaktor, adiustator tekstów to muzealnik? Na podstawie art. 2.1. niewątpliwie tak. Czy zatem powinien być zatrudniany na stanowisku kustosa? A plastyk?, projektant?, edukator?, webmaster muzealnej strony www, który niewątpliwie upowszechnia kulturę?, przewodnik? Idąc dalej, a jednocześnie wracając do podpunktu 2.: Czy urządzający wystawę będący jej autorem pracownik muzeum to muzealnik? Na pewno tak. A zatem kustosz. Ale urządzić to nie znaczy tworzyć. Czy zatem jej montażysta, który ją urządza? Na gruncie języka polskiego niewątpliwie tak. A zatem jest kustoszem? A ten, który ją promuje? Produkuje w organizacyjnym sensie tego słowa? Montuje? Jakkolwiek naiwne byłyby te pytania można je mnożyć i nie ma wątpliwości, że tekst ustawy powinien pomóc w udzieleniu na nie odpowiedzi. Niestety, raczej nie pomaga. Idąc bowiem dalej w kierunku artykułu 32.b.1. ustawa zaczyna przypominać dziurawy ser szwajcarski. Przywołajmy zatem ciąg dalszy tej ustawy:

*Art. 32b. 1. W muzeach mogą być zatrudnieni specjaliści w zawodach dotyczących działalności muzealniczej realizujący zadania związane z:*

- 1) przechowywaniem i katalogowaniem gromadzonych zbiorów;*
  - 2) zabezpieczaniem i konserwacją zbiorów, w tym zabytków nieruchomych oraz nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody;*
  - 3) zapewnieniem właściwych warunków zwiedzania muzeum i korzystania ze zbiorów.*
- 2. Specjalistów zatrudnia się na stanowiskach:*
- 1) starszego konserwatora;*
  - 2) konserwatora;*
  - 3) adiunkta konserwatorskiego;*
  - 4) starszego asystenta konserwatorskiego;*
  - 5) asystenta konserwatorskiego;*
  - 6) starszego dokumentalisty;*
  - 7) dokumentalisty;*
  - 8) młodszego dokumentalisty;*
  - 9) starszego renowatora;*
  - 10) renowatora;*
  - 11) renowatora przyuczonego;*
  - 12) młodszego renowatora;*
  - 13) przewodnika muzealnego.*

Niezwykle trudno przełożyć tę regulację na język doświadczenia i logiki działalności muzealnej. Po pierwsze wynika z tego, że wszystkie służby magazynowe w muzeach nie należą do pionu muzealnego (pracownicy nie są muzealnikami), co jest absurdem, bo właśnie w magazynach realizuje się najważniejsze działania związane z gromadzeniem. Oddzielenie gromadzenia od magazynowania (przechowywania) jest, najdelikatniej mówiąc, nieporozumieniem. Gdyby jednak przełknąć tę pigułkę, pojawia się następne pytanie. Na jakim stanowisku zatrudnię pracownika (kierownika) magazynu zbiorów. Na przykład Gabinetu Numizmatycznego? Na stanowisku starszego dokumentalisty? Semantyka specjalności muzealnych rozjeżdża się w tym miejscu szeroko.

Idźmy dalej. Przez szacunek do ustawodawcy nie należy używać radykalnych określeń. Jak jednak powinno się inaczej, niż dezynwolturą, nazwać fakt, że ustawodawca

opracowanie zbiorów uważa za czynność sprawiającą, że pracownika można uważać za muzealnika, a katalogowanie zbiorów za czynność definiującą specjalistę, którego zawód dotyczy działalności muzealnej? Trudno po prostu ukryć zażenowanie z powodu nierozumienia, że w muzeach katalogowanie jest jedną z istotniejszych części samego procesu opracowania naukowego.

Należy domyślać się, że użyte w podpunkcie 3. określenie *zapewnienie właściwych warunków zwiedzania muzeum i korzystania ze zbiorów*, dotyczy służb muzealnych – opiekunów ekspozycji. Oczywiście wypada zadać pytanie, czy ta grupa zawodowa nie wypełnia zadań z art. 32.1. (*udostępnianie zbiorów*), ale pomijając tę skądinąd ważną kwestię, zadajmy pytanie – na jakim stanowisku z wymienionych w katalogu zatrudnieni obecnie opiekuna ekspozycji? Renowatora?

Kontynuując, z niejakim zdziwieniem wśród specjalistów, znajdujemy przewodników muzealnych. Według jakiego klucza należy zatem rozgraniczyć osoby *prowadzące działalność edukacyjną* lub *upowszechniające kulturę*, które ustawa zalicza do muzealników, od przewodników, którzy są specjalistami? Pomijając oczywiście fakt, że logika rozumu burzy się przeciw wykluczeniu przewodników z procesów edukacyjno-upowszechniających.

Kolejna i jak na dzisiaj ostatnia nowelizacja ogłoszona w 2019 r. w przedmiotowej omawianej sprawie nie wnosi nowych regulacji<sup>30</sup>.

\*\*\*

To oczywiście tylko kilka z wielu pytań, które rodzą się po lekturze Ustawy o muzeach, a konkretnie tych jej części, które dotyczą grupy zawodowej muzealników. Nie ulega wątpliwości, że od roku 1996, kiedy to ustawodawca postanowił wprowadzić do obiegu prawnego tę kategorię zawodową, sposób jej definiowania pozostawia wiele do życzenia. Wymaga namysłu poszukanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego w legislacji zrezygnowano z określenia „służba muzealna”, jak nazwano kadry muzealne w Rozporządzeniu Rady Ministrów z dnia 19.09.1958 roku. W następnych dziesięcioleciach używano nazwy „pracownicy muzeów” co jest symetryczne do powszechnej w Europie nazwy *museum professionals*. Znaleźnieniu na gruncie języka polskiego nowej, trafnej nazwy (zwyczajowo wcześniej używanej) – muzealnik, jednocześnie połączyło się z rozdzieleniem pracowników muzeum na dwie grupy. Obecnie widać, że ten podział, który próbuje sztucznie wyznaczyć granicę w poprzek struktur muzealnych, nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Nie ma bowiem żadnej logicznej zasady, która pozwoli na zawłaszczanie zbiorów muzealnych przez jedną tylko grupę zawodową, podobnie, jak nie ma żadnego moralnego uzasadnienia, wedle którego jedna grupa zawodowa może uznawać siebie za „kapitanów”, a pozostałych traktować jedynie jak „służbę liturgiczną”. Soborową powinnością jest uświadomienie sobie „kapitaństwa” równoprawnego wszystkich służb muzealnych, co oczywiście nie oznacza jednakowości. Przy wielu rozszerzających zakres specjalności muzealnych, trzeba głośno wołać, że *wszyscy jesteśmy muzealnikami*, przy czym nie wszyscy wykonujemy tę samą pracę. Przy wszystkich błędach noweli z 2015 r. sądzę, że można pokusić się o próbę zdefiniowania zawodu muzealnika na bazie jej art. 32.1. i, w ujęciu do szerokiego marginesu obejmującego

wszystkich pracowników muzeum, należałoby wprowadzić pojęcie specjalności. W mojej redakcji brzmiałoby to tak:

Art. 32.1. Pracownicy zatrudnieni w muzeach tworzą zawodową grupę muzealników. Ze względu na charakter powierzonych muzealnikom misji, tworzą oni grupę zaufania publicznego. Istotą zawodu muzealnika jest najwyższa troska o powierzone muzealia i umiejętność dzielenia się ze społeczeństwem kapitałem zgromadzonych w muzeum wiedzy i doświadczenia. W zależności od pełnionej w muzeum funkcji oraz kompetencji, muzealnicy dzielą się na następujące specjalności:

1.a. Specjalność kuratorska. Pion kuratorski w muzeach tworzą pracownicy zajmujący się gromadzeniem, opracowywaniem, katalogowaniem oraz przechowywaniem muzealiów.

1.b. Pracownicy pionu kuratorskiego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji i dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Kustosz Dyplomowany, Starszy Kustosz, Kustosz, Adiunkt, Starszy Asystent, Asystent.

2.a. Specjalność Konserwatorska. Pion Konserwatorski w muzeum tworzą pracownicy zajmujący się prewencyjną, zachowawczą i pełną konserwacją muzealiów.

2.b. Pracownicy pionu konserwatorskiego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji i dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Konserwator Dyplomowany, Starszy Konserwator, Konserwator, Adiunkt Konserwatorski, Starszy Asystent Konserwatorski, Asystent Konserwatorski.

3.a. Specjalność edukacyjna. Pion edukacyjny tworzą pracownicy zajmujący się edukacją oraz upowszechnianiem wśród społeczeństwa.

3.b. Pracownicy pionu edukacyjnego, w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji i dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Kustosz Dyplomowany, Starszy Kustosz, Kustosz, Adiunkt, Starszy Asystent, Asystent.

4.a. Specjalność wydawnicza. Pion wydawniczy tworzą pracownicy zajmujący się działalnością wydawniczą w muzeum.

4.b. Pracownicy pionu wydawniczego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji i dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Kustosz Dyplomowany, Starszy Kustosz, Kustosz, Adiunkt, Starszy Asystent, Asystent.

5.a. Specjalność projektowo-plastyczna (artystyczna). Pion artystyczny tworzą pracownicy, którzy zajmują się działalnością projektową, oraz inną artystyczną.

5.b. Pracownicy pionu artystycznego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji oraz dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Muzealny Projektant Dyplomowany, Starszy Muzealny Projektant, Projektant Muzealny, Adiunkt – Projektant Muzealny, Starszy Asystent – Projektant Muzealny, Asystent – Projektant Muzealny.

6.a. Specjalność organizacyjno-produkcyjna. Pion organizacyjno-produkcyjny tworzą pracownicy zajmujący się organizacją badań naukowych, w tym archeologicznych, produkcją wystaw oraz innych wydarzeń muzealnych.

6.b. Pracownicy pionu organizacyjno-produkcyjnego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji oraz dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Inspektor Muzealny Dyplomowany, Starszy Muzealny Inspektor, Inspektor Muzealny, Starszy Referent Muzealny, Referent Muzealny, Młodszy Referent Muzealny.

7.a. Specjalność zarządczo-organizacyjna. Pion zarządczo-organizacyjny tworzą pracownicy odpowiedzialni za tworzenie i wdrażanie planów strategicznych, wspomaganie

procesów zarządczych, w tym szczególnie projektowych oraz z zakresu kontroli zarządczej w instytucji.

7.b. Pracownicy pionu zarządczo-organizacyjnego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji oraz dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Inspektor Muzealny Dyplomowany, Starszy Muzealny Inspektor, Inspektor Muzealny, Starszy Referent Muzealny, Referent Muzealny, Młodszy Referent Muzealny.

8.a. Specjalność promocyjno-marketingowa. Pion promocyjno-marketingowy tworzą pracownicy muzeum, którzy zajmują się promocją produktów i marki muzeum, sprzedają i pozyskiwaniem funduszy.

8.b. Pracownicy pionu promocyjno-marketingowego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji mogą posiadać stopnie muzealne: Inspektor Muzealny Dyplomowany, Starszy Muzealny Inspektor, Inspektor Muzealny, Starszy Referent Muzealny, Referent Muzealny, Młodszy Referent Muzealny.

9.a. Specjalność finansowo-ekonomiczna. Pion finansowo-ekonomiczny tworzą pracownicy muzeum, którzy zajmują się planowaniem finansowym, sprawozdawczością finansową, finansową kontrolą wewnętrzną, księgowością, monitorowaniem wykonania planów budżetowych, prowadzeniem zamówień publicznych.

9.b. Pracownicy pionu finansowo-ekonomicznego w ramach posiadanych kwalifikacji oraz dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Muzealny Księgowy Dyplomowany, Starszy Muzealny Księgowy, Muzealny Księgowy, Starszy Muzealny Referent Finansowy, Muzealny Referent Finansowy, Młodszy Muzealny Referent Finansowy.

10.a. Specjalność prawna. Pion Prawny tworzą pracownicy, którzy zajmują się wszechstronną obsługą prawną muzeum, z wyłączeniem działalności prowadzonej przez radców prawnych w oparciu o odrębne przepisy.

10.b. Pracownicy pionu prawnego w ramach posiadanych kwalifikacji oraz dorobku zawodowego mogą posiadać stopnie muzealne: Inspektor Muzealny Dyplomowany, Starszy Muzealny Inspektor, Inspektor Muzealny, Starszy Referent Muzealny, Referent Muzealny, Młodszy Referent Muzealny.

11.a. Specjalność administracyjno-techniczna. Pion administracyjno-techniczny tworzą pracownicy, którzy zajmują się administracją muzealnych nieruchomości, zapewnieniem sprawnego działania infrastruktury technicznej muzeów oraz prowadzeniem działalności inwestycyjnej.

11.b. Pracownicy pionu administracyjno-technicznego w ramach posiadanych i zdobywanych kwalifikacji mogą posiadać stopnie muzealne: Inspektor Muzealny Dyplomowany, Starszy Muzealny Inspektor, Inspektor Muzealny, Starszy Referent Muzealny, Referent Muzealny, Młodszy Referent Muzealny.

12.a. Specjalność obsługi. Pion obsługi tworzą pracownicy muzeum, którzy zajmują się obsługą wystaw i innych wydarzeń muzealnych.

12.b. Pracownicy pionu obsługi w ramach posiadanych

i zdobywanych kwalifikacji mogą posiadać stopnie muzealne: Dyplomowany Opiekun Muzealny, Kwalifikowany Opiekun Muzealny, Starszy Opiekun Muzealny, Opiekun Muzealny.

13. Muzealnik, któremu powierzono zadanie z zakresu urządzania wystawy, polegające na autorskim opracowaniu i zorganizowaniu wystawy oraz merytorycznym nadzorze nad wystawą pełni funkcję kuratora wystawy.

14. Zakwalifikowanie Muzealnika do jednej z ze specjalności muzealniczych nie zwalnia go od obowiązku posiadania podstawowych kompetencji w innych specjalnościach muzealniczych. W ramach posiadanych i udokumentowanych kwalifikacji oraz zakresu obowiązków dyrektor muzeum może powierzyć muzealnikowi realizowanie zadań z zakresu specjalności, do której nie jest zakwalifikowany.

Art. 32.2.

1. Muzealnicy zatrudniani są w muzeach na stanowiskach, które określa statut oraz regulamin organizacyjny instytucji.

2. Dyrektorzy muzeów w ramach wewnętrznych regulacji określają ścieżkę kariery i zasady awansu w każdym pionie muzealnym wymienionym w art. 32.1. 1.–11.

3. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego określi w drodze rozporządzenia minimalne kwalifikacje, dorobek zawodowy oraz tryb uprawniający muzealników do posiadania stopni muzealnych. W ramach tego rozporządzenia Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego określi również uprawnienia muzealników wynikające z posiadanych stopni muzealnych.

4. Organizacją społeczną właściwą do opiniowania przedmiotowego rozporządzenia jest Forum Muzealnictwa Polskiego.

Jak łatwo zauważyć, konsekwentnie i z przekonaniem wprowadzam w swojej propozycji pojęcie „stopień”. Nie było ono dotychczas stosowane, ale jest w moim przekonaniu trafne. Koniecznym jest bowiem rozdzielenie funkcji – czyli obecnie wykonywanej pracy, od kompetencji i kwalifikacji. Trudno abym nie postulował takiej zmiany jako prezes Stowarzyszenia Muzealników Polskich, albowiem – zgodnie z zapisem, że zajmowane stanowisko świadczy o byciu muzealnikiem – do naszego Stowarzyszenia mogą legalnie należeć tylko ci, którzy właśnie zajmują jedno z czterech stanowisk dających im ten tytuł. Co jednak, gdy stracą stanowisko? Czy stracą też tożsamość zawodową, umiejętności i „nazwę”, która w istocie jest tytułem? O tym, że nie myślę się w swoim toku myślenia przekonuje mnie artykuł Łukasza Chruściela pt. *Adiunkt i kustosz to tytuły zawodowe muzealników, a nie stanowiska pracy. Nazwę wyznaczają kwalifikacje*, publikowany w „Rzeczpospolitej” z dn. 4.09.2014 roku. Autor dokonuje dokładnej analizy stanu faktycznego opierając się nie tylko na swoich wysokich kwalifikacjach prawnych, ale przede wszystkim powołując się na wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 września 2013 r. (I PK 37/13). Cytowana lektura powinna być rozstrzygającym argumentem w staraniach o nowe i spójne zdefiniowanie grupy zawodowej muzealników.

**Streszczenie:** Współczesna rola muzeum wykracza daleko poza tradycyjne rozumienie tej instytucji jako miejsca ochrony zabytków kultury materialnej. Jest to obecnie instytucja twórcza na wielu polach aktywności człowieka, ośrodek ustawicznej edukacji, wspólnoto-twórczy inkubator zdrowych relacji społecznych. Muzea obejmują

swoimi zainteresowaniami coraz to nowsze obszary działalności człowieka, wśród których sztuka i historia pozostają istotowo ważne, ale nie jedynie. Tradycyjne kompetencje merytoryczne, jakie spotykaliśmy w muzeach: historyk sztuki, historyk, archeolog, etnolog, są obecnie nadal potrzebne, ale wysoce niewystarczające. Muzea

potrzebują obecnie pracowników reprezentujących szerokie *spectrum* kompetencji, zarówno do pracy „na zbiorach”, ale także do działalności związanej z dziedzictwem niematerialnym oraz z kontaktami z publicznością. Muzea oczekują od pracowników wreszcie kompetencji tzw. historii II stopnia, czyli tych, które nie tylko rozpoznają i dokumentują przeszłość, ale także tłumaczą co, jak i dlaczego z przeszłości pamiętamy.

Patrząc na muzea z tak zarysowanej perspektywy ich działalności, wydaje się, że opisany w Ustawie o muzeach z dnia

21 listopada 1996 r. (z późniejszymi zmianami), oraz w rozporządzeniach wykonawczych do tej ustawy, ustrój stosunków pracowniczych wymaga szybkiej interwencji legislacyjnej. Podział środowiska pracy w muzeach i w ich otoczeniu na „muzealników” i „nie muzealników” jest dzisiaj bezspornie anachroniczny i nieskuteczny, utrudniający realizację zadań, jakie obecnie stoją przed tymi instytucjami. Autor w artykule poszukuje źródeł nazwy „muzealnik”, dokonuje analizy sprzeczności ustawowej w tym względzie i proponuje nowe, dostosowane do społecznych potrzeb rozwiązanie.

**Słowa kluczowe:** muzealnik, kustosz, zespół pracowniczy w muzeum, funkcje, stanowiska, zbiory, dziedzictwo materialne i niematerialne, legislacja.

### Przypisy

<sup>1</sup> *Muzealnictwo*, S. Komornicki, T. Dobrowolski (red.), Kraków 1947.

<sup>2</sup> S. Lorentz, *Pierwsza Konferencja Międzynarodowej Rady Muzeów*, „Ochrona Zabytków” 1947, nr 2; S. Lorentz, *Dorobek naukowy muzealnictwa polskiego w latach 1945–1954*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1955, nr 3-4, s. 457-491.

<sup>3</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. z 1997 r. nr 5. poz. 24.

<sup>4</sup> Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, Dz.U. z 1962 r. nr 10. poz. 48.

<sup>5</sup> Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 27 sierpnia 1966 r. w sprawie uposażenia pracowników zatrudnionych w muzeach państwowych; Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 14 listopada 1985 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych, zasad i trybu stwierdzania kwalifikacji oraz dokonywania ocen kwalifikacyjnych, uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w instytucjach i placówkach upowszechniania kultury.

<sup>6</sup> A. Murawska, *Związek Muzeów Polskich w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo” 2014, nr 56, s. 116.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>9</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, muzeografia, muzealnictwo*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 9-14.

<sup>10</sup> A. Murawska, *Związek Muzeów Polskich ...*, s. 120.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 19 września 1958 r. w sprawie uposażenia pracowników służby muzealnej, Dz.U. z 1958 r. nr 60. poz. 300.

<sup>13</sup> Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 27 sierpnia 1966 r. w sprawie uposażenia pracowników zatrudnionych w muzeach państwowych, Dz.U. z 1966 r. nr 37. poz. 226.

<sup>14</sup> Ustawa z dnia 26 kwietnia 1984 r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury, Dz.U. z 1984 r. nr 26. poz. 129.

<sup>15</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, muzeografia ...*, s. 9-14.

<sup>16</sup> *Kongres Muzealników Polskich*, M. Niezabitowski, M. Wysocki (red.), Warszawa 2015.

<sup>17</sup> *Muzeum, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, Paweł Jaskanis (red.), Universitas, Kraków 2016.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 82 i 83.

<sup>19</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 czerwca 1998 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk w muzeach oraz trybu ich stwierdzania, Dz.U. z 1998 r. nr 122. poz. 804.

<sup>20</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie określenia dla pracowników tworzących zawodową grupę muzealników wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania, Dz.U. z 1999 r. nr 26. poz. 233.

<sup>21</sup> 4–5 listopada 2015 r. powstało Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych, 18 czerwca 2018 r. – Stowarzyszenie Forum Edukatorów Muzealnych.

<sup>22</sup> 4 października 2018 r. w Sali Kolumnowej Wydziału Historycznego na Uniwersytecie Warszawskim zostało podpisane porozumienie o współpracy Forum Polskiego Muzealnictwa. W wydarzeniu wzięli udział przedstawiciele ośmiu polskich organizacji muzealnych. Swoją przynależność do organizacji społecznej skupiającej muzealników oraz osoby działające na rzecz polskiego muzealnictwa i deklarację wspólnej realizacji celów potwierdziły:

- Stowarzyszenie Muzealników Polskich;
- Komitet Narodowy ICOM Polska;
- Stowarzyszenie Muzeów na Wolnym Powietrzu;
- Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych;
- Fundacja Muzeów Wielkopolskich;
- Stowarzyszenie Muzeów Sztuki Inżynieryjnej;
- Stowarzyszenie „Muzea i Skarbce Kościelne Ars Sacra”;

<sup>23</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 13 grudnia 2004 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie określenia dla pracowników tworzących zawodową grupę muzealników wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania, Dz.U. z 2004 r. nr 272. poz. 2695.

<sup>24</sup> Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach, Dz.U. z 2007 r. nr 136. poz. 956.

- <sup>25</sup>Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 13 maja 2008 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających pracowników tworzących zawodową grupę muzealników do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania, Dz.U. z 2008 r. nr 91. poz. 568.
- <sup>26</sup>Odpowiedni podpunkt do uchwały nr 3 I Kongresu Muzealników Polskich stanowi, że należy zoptymalizować ścieżkę rozwoju zawodowego polskich muzealników przez przywrócenie stanowiska starszego asystenta i starszego kustosa, a także przywrócenie – wg zasad obowiązujących do 2008 r. – okresów stażu wymaganego na wszystkich stanowiskach, na których zatrudniani są muzealnicy, w związku z czym należy wystąpić do Sejmu o dokonanie w projekcie ustawy wprowadzającej tzw. deregulację zawodu muzealnika stosownych zmian.
- <sup>27</sup>Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 7 sierpnia 2012 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w muzeach oraz sposobu ich stwierdzania, Dz.U. z 2012 r. poz. 93.
- <sup>28</sup>Dodam, że zapis ten mógł zostać uchwalony dzięki mądrej interwencji prof. Stanisława Waltosia, który proponując powiązanie treści uchwały z misją muzeum pogodził na określonym poziomie ogólności różnice zdań.
- <sup>29</sup>Ustawa z dnia 5 sierpnia 2015 r. o zmianie ustaw regulujących warunki dostępu do wykonywania niektórych zawodów, Dz.U. z 2015 r. poz. 1505.
- <sup>30</sup>Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 12 kwietnia 2019 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu Ustawy o muzeach, Dz.U. z 2019 r. poz. 917.

---

### Michał Niezabitowski

Historyk, muzealnik; (od 1985) zatrudniony w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, (od 2004) dyrektor tej instytucji; specjalizuje się w historii miast i ich rozwoju przestrzennym oraz w muzeologii i interpretacji dziedzictwa w muzeach; autor wielu publikacji oraz scenariuszy wystaw; (od 1994) kustosz kolekcji Komitetu Kopca Kościuszki w Krakowie, (od 2012) prezes Stowarzyszenia Muzealników Polskich, (od 2015) wiceprezes Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa; asystent w Katedrze Historii XIX w. Instytutu Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, wykładowca krakowskich wyższych uczelni; członek: rad wielu polskich muzeów, Rady Naukowej „Muzealnictwa”, Rady ds. Muzeów przy MKiDN, zarządu podkomitetu ICOM ds. muzeów miejskich (CAMOC); e-mail: m.niezabitowski@muzeumkrakowa.pl

---

**Word count:** 9 609; **Tables:** 1; **Figures:** –; **References:** 30

**Received:** 06.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4642

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Niezabitowski M.; MUZEALNIK A WSPÓLNOTA PAMIĘCI. PRÓBA ZDEFINIOWANIA POJĘĆ NA UŻYTEK ZMIAN LEGISLACYJNYCH. *Muz.*, 2019(60): 233-245

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 37-43  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2019  
data recenzji – 07.2019  
data akceptacji – 07.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.4127

# KONSERWACJA MUZEALIÓW JAKO UTWÓR PRACOWNICZY I JAKO PRZEDMIOT ŚWIADCZENIA CYWILNOPRAWNEGO

## CONSERVATION OF MUSEUM OBJECTS AS AN EMPLOYEE'S PIECE OF WORK AND AS AN OBJECT OF CIVIL LAW OBLIGATION

**Iwona Gredka-Ligarska**

Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

**Abstract:** The paper contains analysis of the legal relationships that constitute the basis of museum objects' conservation. In the introductory part a brief presentation of the essence of conservation as a process always aimed at the object's good is contained. It is reminded that views on a creative effect of conservation projects have already been well rooted in the doctrine. The basic topic of considerations is the legal analysis of an Employment Contract and Civil Law

Contract to conduct conservation. It is the two, analysed in the perspective of museum objects' conservation, that are of major importance for museum practice. Furthermore, employee's piece of work resulting from museum objects' conservation is analysed as a creative activity of individual nature. The specificity of a Contract to Conduct Conservation is presented, which has been qualified as a mixed contract, combining elements of a Specific-Task Contract and Deposit Contract.

**Keywords:** museum object's conservation, conservation creativity, employee's piece of work, mixed contract, contract to conduct conservation.

Mysząc o konserwacji muzealiów, z pewnością nieczęsto zastanawiamy się nad tym, jakie stosunki prawne mogą stanowić podstawę jej przeprowadzania. Tymczasem zagadnienie to jest istotne dla właściwego zabezpieczenia interesów muzeum będącego właścicielem muzealiów oddawanych

do konserwacji. W praktyce muzealnej konserwacja muzealiów może być wykonywana zarówno w ramach umowy o pracę – przez specjalistów zatrudnionych w muzeum – jak i na podstawie umowy cywilnoprawnej o wykonanie konserwacji, zawieranej z podmiotem zewnętrznym.

Konserwacja dóbr kultury rozumiana jest jako zbiór działań mających na celu utrwalenie materialnej struktury tych dóbr, będącej nośnikiem wartości pozamaterialnych oraz działań prowadzących do hamowania procesów ich destrukcji<sup>1</sup>. W teorii konserwacji dokonuje się podziału na konserwację zachowawczą oraz konserwację zapobiegawczą. Ta pierwsza definiowana jest jako zabezpieczanie, wzmacnianie materii i jej utrwalanie uodporniające na działanie czynników niszczących. Natomiast konserwacja zapobiegawcza, zwana także profilaktyczną lub prewencyjną, jest pojmowana jako zapobieganie procesom destrukcji poprzez prawidłową pielęgnację, bezpieczne użytkowanie i działania edukacyjne<sup>2</sup>. W procesie konserwacji istotne znaczenie odgrywa również tzw. projektowanie konserwatorskie<sup>3</sup>. W *Karcie Weneckiej* czytamy, że konserwacja zabytków zakłada przede wszystkim obowiązek ciągłości ich należytego utrzymania<sup>4</sup>. Natomiast Iwona Szmelter przypomina, że podstawową zasadą konserwacji jest zachowanie maksymalnego poszanowania oryginalnej substancji zabytku oraz wszystkich jego wartości materialnych i niematerialnych<sup>5</sup>.

Znaczenia konserwacji nie sposób przecenić. Bez niej bowiem zachowanie dóbr kultury dla przyszłych pokoleń w większości przypadków w ogóle nie byłoby możliwe. W odniesieniu do muzealiów konserwacja również odgrywa kluczową rolę, stanowi bowiem jeden z filarów misji, jaką pełnią muzea. Co więcej należy podkreślić, że konserwacja zbiorów muzealnych podniesiona została do rangi ustawowego obowiązku muzeów, sformułowanego przez prawodawcę wprost w art. 2. pkt 4. Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach<sup>6</sup> (dalej u.m.). Celem niniejszego artykułu jest przeprowadzenie prawnej analizy umowy o pracę oraz cywilnoprawnej umowy o wykonanie konserwacji, jako umów na podstawie których – w praktyce muzealnej – dokonywana jest konserwacja muzealiów. Szczegółowo omówione zostanie zagadnienie prawnej kwalifikacji umowy o wykonanie konserwacji. Prowadzone rozważania zmierzać będą do ujawnienia charakterystycznych elementów analizowanych umów, co pozwoli określić jaka powinna być ich treść, aby interes prawny muzeum, jako właściciela muzealiów, był należycie zabezpieczony.

### Konserwacja muzealiów jako działalność twórcza o indywidualnym charakterze

Rozważania na temat podstawy prawnej przeprowadzanych konserwacji poprzedzić wypada pytaniem, czy konserwacja muzealiów powinna być kwalifikowana jako działalność twórcza o indywidualnym charakterze, w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>7</sup> (dalej pr.aut.)? Zagadnienie nie jest nowe, gdyż kwestia ta była już przedmiotem rozważań doktryny. Pozostaje zatem odwołać się do szczegółowych opracowań w tym zakresie<sup>8</sup>, przypominając zarazem, że ocena nigdy nie powinna mieć charakteru generalnego, lecz powinno się jej dokonywać z uwzględnieniem okoliczności konkretnego przypadku. Można natomiast zgodzić się z Wojciechem Kowalskim, który podkreśla, że – *Konserwacja polega na podejmowaniu różnych niejednokrotnie skomplikowanych czynności, ale można przyjąć, że nawet uwzględnivszy pewną ilość nietwórczych zabiegów czysto technicznych, wszystkie one służą realizacji jednego, zaplanowanego celu, który zwykle ma niewątpliwą*

*charakter twórczy. Chodzi w niej bowiem o realizację pewnej partej na wcześniejszych badaniach obiektu koncepcji estetycznej, pozwalającej optymalnie wyeksponować jego walory. (...) Z prawnego punktu widzenia całość tych prac można zakwalifikować jako utwór, chociaż każdy przypadek ocenić wypada zapewne indywidualnie. Zdecyduje stopień (...) oryginalności i indywidualności wyników prac konserwatora, przy czym najbardziej oczywiste w ocenie przypadki wiązać się będą z konserwacją dzieł, które były silnie uszkodzone*<sup>9</sup>.

### Konserwacja muzealiów wykonywana w ramach stosunku pracy

Ustawodawca wyraźnie wyodrębnił specjalistów realizujących zadania związane z zabezpieczaniem i konserwacją zbiorów, w tym zabytków nieruchomych oraz nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody (art. 32.b ust. 1. pkt. 2. u.m.). Z uwagi na zróżnicowane kwalifikacje i staż pracy wydzielonych zostało kilka stanowisk konserwatorskich (art. 32.b ust. 2. pkt. 1.–5. u.m.). Wykonywanie konserwacji muzealiów w ramach stosunku pracy nie pozostaje bez znaczenia dla sytuacji prawnej muzeum, albowiem twórcze efekty działalności konserwatorskiej, odznaczające się indywidualnym charakterem, będzie można zakwalifikować jako utwór pracowniczy<sup>10</sup>. Zastosowanie znajdzie zatem art. 12. pr.aut. Należy jednak pamiętać, że aby utwór był uznany za pracowniczy, musi być rezultatem realizowania przez pracownika obowiązków ze stosunku pracy. Nie jest natomiast utworem pracowniczym dzieło, które powstało niejako przy okazji wykonywania obowiązków pracowniczych, albo w związku czasowym lub miejscowym wykonywaniem pracy<sup>11</sup>. Stworzony utwór musi być wynikiem zobowiązania pracownika do wykonywania ściśle określonej pracy obejmującej obowiązki twórcze w znaczeniu prawa autorskiego<sup>12</sup>. Rozwiązaniem optymalnym, pozwalającym na uniknięcie wątpliwości, jest zatem precyzyjne sformułowanie treści umowy o pracę, polegające na szczegółowym określeniu zakresu obowiązków pracownika<sup>13</sup>. Jeśli przesłanki ustawowe zostały spełnione to ze statusem utworu pracowniczego łączy się szczególne uprawnienie pracodawcy do nabycia autorskich praw majątkowych do tego utworu<sup>14</sup>. Przepis art. 12. ust. 1. pr.aut. ma jednak charakter względnie obowiązujący, co oznacza, że pracodawca i pracownik mogą postanowić, iż nie nastąpi skutek w postaci przejścia na pracodawcę autorskich praw majątkowych do utworu, lecz prawa te w całości pozostaną przy pracowniku-twórcy. Takie postanowienie nie byłoby oczywiście korzystne dla muzeum-pracodawcy, ale z prawnego punktu widzenia jest w pełni dopuszczalne. Jeśli natomiast strony nic nie postanowią – tj. umowa o pracę nie będzie zawierać żadnych odniesień do autorskich praw majątkowych wobec utworu, który pracownik ma stworzyć – to autorskie prawa majątkowe do utworu, z chwilą przyjęcia utworu, nabywa pracodawca z mocy samego prawa, tj. na podstawie art. 12. ust. 1. pr.aut. Trzeba bowiem podkreślić, że umowa o pracę nie jest umową o przeniesienie na pracodawcę autorskich praw majątkowych do utworu pracowniczego<sup>15</sup>. Podstawę nabycia tych praw przez pracodawcę stanowi wyłącznie ustawa (art. 12. ust. 1. pr.aut.)<sup>16</sup>. Przepis art. 12. ust. 1. pr.aut. nie znajduje natomiast zastosowania, gdy zostaje wyłączony przez ustawę<sup>17</sup>. Analizowany przepis przesądza o tym, że pracodawca nabywa majątkowe prawa



autorskie do utworu pracowniczego jedynie w zakresie wynikającym z celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron. Rozwiązaniem rekomendowanym jest zatem zamieszczenie w umowie o pracę szczegółowych postanowień co do celu tej umowy oraz zgodnego zamiaru stron. Można uczynić to poprzez oznaczenie w umowie o pracę pól eksploatacji, na których pracodawca nabywa autorskie prawa majątkowe do utworu konserwatorskiego. Jeśli jednak w umowie zabraknie rozstrzygających uregulowań w tym obszarze to przyjmuje się, że decydujące znaczenie posiada przede wszystkim zakres działalności pracodawcy oraz przeznaczenie utworu<sup>18</sup>. Kierując się powyższymi kryteriami w odniesieniu do konserwowanych muzealiów, należy przyjąć, że – o ile strony nie postanowią inaczej – na muzeum, jako pracodawcę, przejdą autorskie prawa majątkowe do utworu będącego rezultatem prac konserwatorskich, na wszystkich polach eksploatacji znanych w chwili zawarcia umowy. Takie stanowisko jest uzasadnione przeznaczeniem utworu konserwatorskiego, który inkorporowany jest do obiektu już istniejącego, a będącego muzealium stanowiącym własność pracodawcy-muzeum. Podobne stanowisko prezentowane jest w odniesieniu do utworów w postaci zdjęć muzealiów<sup>19</sup>. Przejście na pracodawcę majątkowych praw autorskich do utworu pracowniczego nie odbywa się jednak w sposób automatyczny. Konstytucyjnym elementem nabycia tych praw jest przyjęcie utworu pracowniczego przez pracodawcę. Dopiero z przyjęciem utworu przez pracodawcę ustawa (art. 12. ust. 1. pr.aut.) wiąże skutek prawny w postaci przejścia na pracodawcę autorskich praw majątkowych do utworu pracowniczego. Zasady przyjęcia utworu pracowniczego przez pracodawcę w sposób szczegółowy uregulowane zostały w art. 13. pr.aut. Ustawodawca przewidział, że w ustawowym terminie 6 miesięcy od dostarczenia utworu – lub w innym terminie określonym przez strony – pracodawca ma czas na zapoznanie się z utworem i podjęcie decyzji czy utwór ten przyjmuje bez zastrzeżeń, czy przyjęcie uzależnia od dokonania określonych zmian w utworze czy też decyduje się na nieprzyjęcie utworu. Upływ terminu ustawowego lub umownego powiązany z milczeniem pracodawcy oznacza, iż z mocy prawa następuje skutek w postaci przyjęcia utworu przez pracodawcę w takiej postaci, w jakiej utwór został mu dostarczony. Na podkreślenie zasługuje przy tym fakt, że w odniesieniu do konserwacji muzealiów mamy do czynienia z sytuacją szczególną. Mianowicie, efekt pracy konserwatorskiej nie stanowi samodzielnie utworu, lecz jest utrwalony w obiekcie poddanym konserwacji, który stanowi desygnat innego utworu, powstałego już wcześniej. Obiekt poddawany konserwacji stanowi własność muzeum-pracodawcy. Ostatecznie obiekt ten musi być zatem wydany pracodawcy, a jeśli ten ostatni nie będzie usatysfakcjonowany efektem konserwacji stanowiącej twórczą działalność pracownika, to pracodawca może go wezwać do dokonania określonych zmian w utworze utrwalonym w obiekcie poddanym konserwacji. Gdyby proces taki się powtórzył – nie dając pożądanego rezultatu – to należy stwierdzić, że pracodawca może powierzyć konserwację innemu pracownikowi albo zlecić jej wykonanie podmiotowi zewnętrznemu. W analizowanym stanie faktycznym odmowa przyjęcia utworu przez pracodawcę będzie polegać na żądaniu przywrócenia obiektu poddanego konserwacji do stanu pierwotnego, tj. takiego w jakim znajdował się przed rozpoczęciem konserwacji.

O ile oczywiście przywrócenie takiego stanu będzie w danych okolicznościach możliwe.

W przypadku konserwacji muzealiów dokonywanej na podstawie stosunku pracy zastosowania nie znajdzie przepis art. 12. ust. 3. pr.aut. Jak podkreślono bowiem już wcześniej, przedmiot na którym utwór pracowniczemu utrwalono zawsze stanowi własność pracodawcy. Przedmiotem tym jest bowiem obiekt poddawany konserwacji, czyli muzealium. Nie ma zatem potrzeby przenoszenia na pracodawcę własności tego przedmiotu, a z drugiej strony wypada podkreślić, że pracodawca prawa własności nigdy nie traci. W tym zakresie do muzeum (pracodawcy) nie znajduje zastosowania również art. 12. ust. 2. pr.aut. co do skutku w postaci powrotu do twórcy prawa własności przedmiotu, na którym utwór utrwalono. Taki skutek ustawodawca przewidział w razie nie wywiązania się przez pracodawcę z obowiązku rozpowszechnienia utworu pracowniczego, przeznaczonego w umowie o pracę do rozpowszechnienia, w ustawowym terminie 2 lat, lub w terminie umownym zakreślonym przez strony. Skoro bowiem pracownik-twórca w ogóle nie był właścicielem przedmiotu, na którym utwór utrwalono to nie może niejako na powrót uzyskać prawa własności tego przedmiotu na podstawie art. 12. ust. 2. pr.aut. Z punktu widzenia interesów muzeum jako pracodawcy, zasadne jest umowne wyłączenie skutku przewidzianego przez ustawodawcę w art. 12. ust. 2. pr.aut.<sup>20</sup>. Muzeum jako pracodawca nie powinno być bowiem ograniczane dodatkowym obowiązkiem w postaci konieczności rozpowszechnienia – w ściśle określonym terminie – utworu konserwatorskiego inkorporowanego do muzealium. Decyzja o terminie rozpowszechnienia, polegającym np. na zaprezentowaniu muzealium publiczności poprzez włączenie do wystawy stałej lub czasowej, powinna pozostawać wyłącznie w gestii muzeum. Rozwiązaniem optymalnym dla muzeum jest zatem wyłączenie w umowie o pracę skutku w postaci przejścia z powrotem na twórcę (konserwatora) autorskich praw majątkowych do utworu w razie nie wywiązania się przez muzeum (pracodawcę) z obowiązku przystąpienia do rozpowszechnienia utworu w ustawowym terminie 2 lat od daty przyjęcia utworu. Na marginesie warto wspomnieć, że majątkowe prawa autorskie do utworu pracowniczego, raz nabyte przez pracodawcę, pozostają przy nim niezależnie od rozwiązania umowy o pracę lub jej wygaśnięcia na skutek upływu okresu na jaki została zawarta<sup>21</sup>.

Należy pamiętać, że art. 12. pr.aut. dotyczy wyłącznie autorskich praw majątkowych do utworu pracowniczego i tylko takie prawa może nabyć pracodawca. Natomiast autorskie prawa osobiste, które chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem, zawsze pozostają przy twórcy. Pracownik-twórca nie może się tych praw zrzec, ani przenieść ich na rzecz pracodawcy<sup>22</sup>. Oznacza to, że muzeum w każdym przypadku powstania utworu konserwatorskiego, zobligowane jest do poszanowania autorskich praw osobistych, przysługujących konserwatorowi w odniesieniu do twórczych efektów jego pracy, utrwalonych w obiekcie, który poddawany był konserwacji. Stosownie do art. 16. pr.aut., obowiązkiem muzeum jest respektowanie osobistych praw autorskich twórcy w postaci: prawa do autorstwa utworu, prawa twórcy do oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, prawa twórcy do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego

wykorzystania, prawa twórcy do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, prawa twórcy do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu. Autorskiego prawa osobistego twórcy do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności nie należy mylić z – analizowanym już wcześniej – majątkowym prawem autorskim do rozpowszechniania utworu w granicach określonych w art. 12. ust. 1. pr.aut. Prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności przysługuje bowiem wyłącznie pracownikowi-twórcy<sup>23</sup>.

### Konserwacja muzealiów przeprowadzana na podstawie stosunku cywilnoprawnego

W praktyce nie zawsze będziemy mieć do czynienia z przeprowadzaniem konserwacji muzealiów wyłącznie przez konserwatorów-specjalistów zatrudnionych w muzeum na podstawie umowy o pracę. Konieczność przeprowadzenia nietypowej konserwacji, czy też po prostu brak pracowni konserwatorskiej w strukturze danego muzeum, będzie rodzić potrzebę poszukiwania specjalistów spoza muzeum. W świetle powyższego istotne staje się pytanie, jak należy kwalifikować umowę o przeprowadzenie konserwacji muzealiów i jak ukształtować treść stosunku prawnego łączącego muzeum z konserwatorem, aby jak najlepiej zabezpieczyć interesy muzeum. Stawiając pytanie o kwalifikację prawną umowy o przeprowadzenie konserwacji obiektu, w pierwszej kolejności może się nasuwać odpowiedź, iż umowę taką kwalifikować należy jako umowę o dzieło. Głębsza analiza prowadzi jednak do wniosku, że elementy przedmiotowo istotne umowy o dzieło nie wyczerpują składników przedmiotowo istotnych umowy o przeprowadzenie konserwacji obiektu. Innymi słowy, umowa o przeprowadzenie konserwacji odznacza się wprowadzając elementy przedmiotowo istotnymi, identycznymi, jak te występujące w umowie o dzieło, lecz jednocześnie można w tej umowie dostrzec istnienie przedmiotowo istotnych składników charakterystycznych dla umowy przechowania. Dzieje się tak za sprawą szczególnego przedmiotu umowy, którym jest świadczenie usług polegających na wykonaniu konserwacji istniejącego dzieła. Zamawiający dostarcza zatem przyjmującemu zamówienie nie materiały potrzebne do prawidłowego wykonania dzieła, lecz istniejące już dzieło, które stanie się przedmiotem konserwacji. Jest to o tyle istotne, że przedmiotem świadczenia w analizowanej umowie są prace konserwatorskie, mające na celu polepszenie stanu obiektu oddanego do konserwacji, a nie jego pogorszenie. Przedmiotem analizowanej umowy, oprócz świadczenia usług w postaci przeprowadzenia konserwacji, jest zatem równocześnie sprawowanie przez przyjmującego zamówienie pieczy nad rzeczą oddaną mu do konserwacji i zachowanie jej w stanie niepogorszonym w stosunku do tego, jaki istniał w chwili wydania rzeczy przyjmującemu zamówienie. W związku z powyższym umowa o przeprowadzenie konserwacji muzealium nie jest klasyczną umową o dzieło, lecz stanowi umowę mieszaną, łączącą w sobie elementy umowy o dzieło oraz umowy przechowania<sup>24</sup>.

Konkludując, zakwalifikowanie umowy o przeprowadzenie konserwacji obiektu jako umowy mieszanej oznacza, że do umowy tej odpowiednie zastosowanie znajdują przepisy Ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny<sup>25</sup> (dalej k.c.), regulujące umowę o dzieło (art. 627. i nast. k.c.) oraz umowę

przechowania (art. 835. i nast. k.c.). Jest to bardzo istotne, albowiem kwalifikacja prawna umowy o przeprowadzenie konserwacji muzealiów wprost determinuje treść stosunku prawnego nawiązywanego pomiędzy muzeum a konserwatorem, jako podmiotem zewnętrznym, niebędącym pracownikiem muzeum. Można zatem stwierdzić, że przez umowę o przeprowadzenie konserwacji rzeczy (muzealium), przyjmujący zamówienie konserwator zobowiązuje się zachować w stanie niepogorszonym rzecz wydaną mu do konserwacji i wykonać konserwację tej rzeczy. Ma to duże znaczenie dla praktyki muzealnej, ponieważ muzeum będące właścicielem muzealiów oddanych do konserwacji, może domagać się od konserwatora zachowania muzealiów w stanie co najmniej niepogorszonym i przeprowadzenia ich konserwacji – a zatem polepszenia ich stanu – a obydwie te żądania są prawnie chronione.

Umowę o przeprowadzenie konserwacji muzealium należy kwalifikować jako umowę realną. Stosunek prawny wynikający z tej umowy powstaje bowiem wskutek zgodnych oświadczeń woli stron umowy oraz wydania konserwatorowi rzeczy, która ma być poddana konserwacji. Warto podkreślić, że powyższe odnosi się do wszystkich muzealiów, gdyż jak wiadomo – zgodnie z art. 21. ust. 1. u.m. – muzealiami są zarówno rzeczy ruchome, jak i nieruchomości, stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów. W odniesieniu do muzealiów będących rzeczami ruchomymi wydanie rzeczy do konserwacji wydaje się oczywiste. Należy jednak pamiętać również w odniesieniu do muzealiów mających postać nieruchomości – a te przecież także poddawane są konserwacji – że umowa o przeprowadzenie konserwacji nie będzie zawarta i nie wywoła żadnych skutków prawnych, dopóki rzecz (nieruchomość lub rzecz ruchoma) nie zostanie wydana podmiotowi, który przeprowadzić ma konserwację. Konserwacja nie zawsze obejmuje całą nieruchomość i dotyczy może tylko jej części. W takich przypadkach pod pojęciem wydania rzeczy rozumieć należy przekazanie konserwatorowi – do czynności konserwatorskich – tej części nieruchomości, która ma być poddana konserwacji.

Cechą wspólną dla umowy o dzieło i umowy przechowania – niewątpliwie odróżniającą te umowy od umowy o przeprowadzenie konserwacji muzealiów – jest to, że ani umowa o dzieło, ani umowa przechowania nie należą do umów kwalifikowanych podmiotowo. Oznacza to, że w umowie o dzieło przyjmujący zamówienie nie musi być profesjonalistą<sup>26</sup>. W umowie przechowania również nie istnieją żadne szczególne wymagania dotyczące stron umowy, może być ona zawierana zarówno w obrocie profesjonalnym, jak i między osobami fizycznymi nieprowadzącymi działalności gospodarczej<sup>27</sup>. Inaczej rzecz ma się w przypadku umów o przeprowadzenie konserwacji muzealiów, które zawierane są wyłącznie z podmiotami posiadającymi stosowne kwalifikacje, wiedzę, umiejętności i doświadczenie w prowadzeniu prac konserwatorskich, a zatem wyłącznie z profesjonalistami. W przypadku umowy o przeprowadzenie konserwacji obiektu mamy zatem do czynienia z profesjonalnym i obiektywnym wzorcem wymaganej staranności<sup>28</sup>.

Zakwalifikowanie umowy o wykonanie konserwacji jako umowy mieszanej, łączącej w sobie elementy umowy o dzieło oraz umowy przechowania, ma poważne konsekwencje w sferze odpowiedzialności podmiotu przyjmującego muzealia do konserwacji. Obiekt wyдany konserwatorowi przez

muzeum nie może być utożsamiany z materiałem potrzebnym do wykonania dzieła. Nie chodzi bowiem o wytworzenie muzealium, ale o jego konserwację, a zatem o wykonanie dzieła w zakresie już istniejącego obiektu. Muzealium przekazane do konserwacji stanowi w istocie rzecz, bez której dzieło konserwatora w ogóle nie mogłoby być wykonane. Wobec powyższego do umowy o wykonanie konserwacji – która to umowa zawiera zarówno elementy umowy o dzieło, jak i elementy umowy przechowania – nie znajduje zastosowania art. 641. § 1. k.c., w myśl którego niebezpieczeństwo przypadkowej utraty lub uszkodzenia materiału na wykonanie dzieła obciąża tego, kto materiał dostarczył. Zastosowanie znajduje natomiast art. 844. § 1. k.c., zgodnie z którym składający może w każdym czasie żądać zwrotu rzeczy oddanej na przechowanie. Niewykonanie przez przyjmującego obiekt do konserwacji zobowiązania w tym zakresie rodzi jego odpowiedzialność określoną w art. 471. k.c.<sup>29</sup>.

Istotny aspekt umowy o przeprowadzenie konserwacji dotyczy również zagadnień prawnoautorskich. Należy bowiem pamiętać, że skutek w postaci przejścia na muzeum autorskich praw majątkowych do utworu mającego postać utrwalonego rezultatu prac konserwatorskich, dotyczy wyłącznie utworów pracowniczych i nie występuje w sytuacji, gdy konserwacja muzealiów przeprowadzana jest na podstawie umowy cywilnoprawnej – umowy o wykonanie konserwacji. W tym ostatnim przypadku muzeum powinno zadbać o uzyskanie od osoby przeprowadzającej konserwację, autorskich praw majątkowych do powstałego utworu inkorporowanego do obiektu poddanego konserwacji. W umowie o wykonanie konserwacji należy zatem zamieścić postanowienie, w myśl którego konserwator, przyjmujący muzealium do konserwacji, będący podmiotem uprawnionym, przenosi na muzeum – w sposób definitywny – autorskie prawa majątkowe do utworu powstałego wskutek konserwacji muzealium, na polach eksploatacji wskazanych w umowie, za wynagrodzeniem określonym w umowie (lub nieodpłatnie). Natomiast w zakresie osobistych praw autorskich do utworu powstałego wskutek konserwacji obiektu, sytuacja prawna

muzeum będzie taka sama, zarówno w przypadku wykonania konserwacji przez pracownika muzeum, czyli w ramach umowy o pracę, jak i w przypadku zawarcia z podmiotem zewnętrznym umowy cywilnoprawnej o przeprowadzenie konserwacji. Dla cywilnoprawnej umowy o przeprowadzenie konserwacji aktualne pozostają zatem uwagi na temat osobistych praw autorskich do utworu, zamieszczone w części artykułu dotyczącej konserwacji muzealiów wykonywanej w ramach stosunku pracy.

\*\*\*

Rozważania zawarte w niniejszym opracowaniu nie wyczerpują tematu prawnego uwarunkowania konserwacji muzealiów, która w praktyce może być przeprowadzana zarówno na podstawie umowy o pracę, jak i umowy cywilnoprawnej o wykonanie konserwacji. Celem Autorki nie było jednak wyczerpanie problemu – gdyż z uwagi na ramy niniejszego opracowania nie byłoby to możliwe – lecz zwrócenie uwagi na prawne aspekty przeprowadzania konserwacji na bazie dwóch, znacząco różniących się od siebie, stosunków prawnych. W przypadku konserwacji muzealiów dokonywanej na podstawie umowy o pracę, na pierwszy plan niewątpliwie wyłania się zagadnienie utworu pracowniczego. Dzięki zawartej umowie o pracę – po spełnieniu przesłanek ustawowych – muzeum nie musi się obawiać o przejście nań, jako na pracodawcę, autorskich praw majątkowych do utworu będącego rezultatem prac konserwatorskich. Jednocześnie, muzeum nie może zapominać o konieczności respektowania osobistych praw autorskich do utworu utrwalonego w konserwowanym obiekcie, które to prawa niezmiennie przysługują konserwatorowi, jako twórcy. Natomiast w sferze cywilnoprawnej, zakwalifikowanie umowy o wykonanie konserwacji jako umowy mieszanej stanowi punkt wyjścia dla optymalnego – z punktu widzenia muzeum – ukształtowania treści stosunku prawnego nawiązywanego z konserwatorem, jako podmiotem zewnętrznym przyjmującym muzealia do konserwacji.

**Streszczenie:** W niniejszym artykule zawarte zostały rozważania na temat stosunków prawnych stanowiących podstawę konserwacji muzealiów. W części wprowadzającej zamieszczono krótkie omówienie istoty konserwacji jako procesu nakierowanego zawsze na dobro obiektu. Przypomniano również, ugruntowane już w doktrynie, poglądy na temat twórczych efektów działalności konserwatorskiej. Zasadniczym przedmiotem rozważań stała się natomiast prawna analiza umowy o pracę oraz umowy

cywilnoprawnej o wykonanie konserwacji. Te dwie umowy – rozpatrywane z perspektywy konserwacji muzealiów – posiadają bowiem istotne znaczenie dla praktyki muzealnej. Przybliżono zagadnienie utworów pracowniczych, będących efektem konserwacji muzealiów, jako działalności twórczej o indywidualnym charakterze. Zaprezentowano specyfikę umowy o wykonanie konserwacji, którą zakwalifikowano jako umowę mieszaną, łączącą w sobie elementy umowy o dzieło oraz umowy przechowania.

**Słowa kluczowe:** konserwacja muzealiów, twórczość konserwatorska, utwór pracowniczy, umowa mieszana, umowa o wykonanie konserwacji.

### Przypisy

<sup>1</sup> B.J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia w: Ars longa vita brevis – tradycyjne i nowoczesne badania dzieł sztuki*, Toruń 2003, s. 346 i nast. W opracowaniu tym autorka przedstawia również definicje innych ważnych pojęć, takich jak: 1. restauracja, 2. rekonstrukcja i 3. renowacja. I tak odpowiednio: 1. restauracja – to zespół działań wydobywających, utrwalających, przywracających lub odtwarzających wartości artystyczne, estetyczne i użytkowe dóbr kultury; 2. rekonstrukcja – to wierna odbudowa, uzupełnienie ubytków i odtworzenie zniszczonych elementów dobra kultury (najczęściej

zabytku, dzieła sztuki) na podstawie zachowanych fragmentów, przekazów, dokumentacji, także rekonstruowanie wartości artystycznych, estetycznych, użytkowych oraz kontekstu historycznego; 3. renowacja, odnowienie – to działania podejmowane wyłącznie dla poprawienia estetyki dobra kultury. Działania takie można uznać za dopuszczalne jedynie wtedy, gdy nie powodują zniszczeń w którejkolwiek z warstw lub elementów oryginału oraz gdy nie są wykonywane zamiast niezbędnych prac konserwatorskich, utrwalających i wzmacniających materię dobra kultury.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Art. 4. Międzynarodowej Karty Konserwacji i Restauracji Zabytków i Miejsc Zabytkowych przyjętej, podczas II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków w Wenecji w 1964 r. (Karta Wenecka).

<sup>5</sup> I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, w: „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 25.

<sup>6</sup> Dz. U. z 2019 r. poz. 917., dalej u.m.

<sup>7</sup> Dz.U. z 2018 r. poz. 1191. z późn. zm., dalej pr.aut.

<sup>8</sup> W. Kowalski, *Conservation of works of art under polish copyright law*, w: "Art, Antiquity and Law" 1999, vol 4, iss. 2, s. 119-128; W. Kowalski, *Wartość zabytku a wartość adaptacji i modernizacji w świetle prawa autorskiego oraz prawa dziedzictwa kulturowego. Wzmocnienie ochrony czy konkurencja tych wartości?*, w: *Ochrona wartości w procesie adaptacji zabytków*, B. Szymgin (red.), PKN ICOMOS, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Politechnika Lubelska, Warszawa 2015, s. 133-140; W. Kowalski, *Ograniczenia prawne zmiany estetyki zabytku w trakcie jego konserwacji i restauracji*, w: *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, E. Szmít-Naud, B.J. Rouba, J. Arszyńska (red.), NID, Toruń – Warszawa 2012, s. 85-94.

<sup>9</sup> W. Kowalski, *Prawna problematyka konserwacji zabytków*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, B. Szymgin (red.), ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa – Lublin 2008, s. 60.

<sup>10</sup> Więcej na temat utworów pracowniczych w muzeum zob.: M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie w działalności muzeów*, NIMOZ, Warszawa 2014, s. 42-78; zob. także: E. Ferenc-Szydelko, *Podmiot prawa autorskiego*, w: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, E. Ferenc-Szydelko, J. Szyjewska-Bagińska, A. Drzewiecki, K. Gienas, S. Tomczyk (pr. zbiorowa), Warszawa 2011, s. 117; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2010, s. 77.

<sup>11</sup> E. Ferenc-Szydelko, *Podmiot prawa...*, s. 117-118.

<sup>12</sup> Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 12 listopada 2008 r., I ACa 227/08, niepubl.

<sup>13</sup> M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie...*, s. 44-45.

<sup>14</sup> Art. 12. ust. 1. pr.aut. przesądza, że *Jeżeli ustawa lub umowa o pracę nie stanowią inaczej, pracodawca, którego pracownik stworzył utwór w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy, nabywa z chwilą przyjęcia utworu autorskie prawa majątkowe w granicach wynikających z celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron*. Warto przypomnieć, że przepis art. 12. pr.aut. ma charakter generalny, tj. odnosi się do utworów pracowniczych niezależnie od tego do jakiej dziedziny twórczości dany utwór należy. Ponadto, ustawodawca w analizowanym przepisie nie wprowadził zawężenia jedynie do umowy o pracę zawartej na czas nieokreślony, co oznacza, że przepis ten odnosi się do każdej umowy o pracę; szerzej na ten temat zob. M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie...*, s. 46-47.

<sup>15</sup> Zob. wyrok Sądu Najwyższego z dnia 14 lutego 2012 r., III UZP 4/11, OSNP 2012, nr 15-16, poz. 198.

<sup>16</sup> Zob. A. Nowicka, *Podmiot prawa autorskiego*, w: *System Prawa Prywatnego, Prawo autorskie*, t. 13, J. Barta (red.), Warszawa 2013, s. 108-109.

<sup>17</sup> Wyjątki ustawowe od stosowania art. 12. ust. 1. pr.aut. wprowadzone zostały przez ustawodawcę w art. 14. pr.aut., dotyczącym utworów naukowych oraz w art. 74. pr.aut. odnoszącym się do programów komputerowych, zob. M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie...*, s. 48.

<sup>18</sup> M. Dreła, I. Gredka, *ibidem*, s. 49.

<sup>19</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 76.

<sup>20</sup> Przepis ten przewiduje, że jeżeli pracodawca, w okresie dwóch lat od daty przyjęcia utworu, nie przystąpi do rozpowszechniania utworu przeznaczony w umowie o pracę do rozpowszechnienia, twórca może wyznaczyć pracodawcy na piśmie odpowiedni termin na rozpowszechnienie utworu z tym skutkiem, że po jego bezskutecznym upływie prawa uzyskane przez pracodawcę wraz z własnością przedmiotu, na którym utwór utrwalono, powracają do twórcy, chyba że umowa stanowi inaczej. Strony mogą określić inny termin na przystąpienie do rozpowszechniania utworu.

<sup>21</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 76.

<sup>22</sup> A. Nowicka, *Podmiot prawa...*, s. 107-108.

<sup>23</sup> M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie...*, s. 64.

<sup>24</sup> Porównaj: wyrok SN z dnia 25.11.2004 r., V CK 235/04, źródło: Legalis [dostęp: 08.04.2019], zob. także: wyrok SA w Warszawie z dnia 26.03.2013 r., I ACa 1150/12, źródło: Legalis [dostęp: 08.04.2019].

<sup>25</sup> Dz.U. z 2019 poz. 80., dalej k.c.

<sup>26</sup> M. Gutowski, w: *Kodeks cywilny. Tom II. Komentarz. Art. 450-1088*, M. Gutowski (red.), Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2016, s. 656.

<sup>27</sup> K. Zagrobelny, w: *Kodeks cywilny...*, *ibidem*, źródło: Legalis, [dostęp: 07.06.2019].

<sup>28</sup> M. Gutowski, w: *Kodeks cywilny...*, s. 656.

<sup>29</sup> Zob. wyrok SA w Warszawie z dnia 26.03.2013 r., I ACa 1150/12, źródło: Legalis [dostęp: 08.04.2019].

---

## dr Iwona Gredka-Ligarska

Adiunkt w Katedrze Prawa Pracy i Polityki Socjalnej UŚ, adwokat; przewodnicząca Rady Programowej NIMOZ (2016–2019); specjalistka z zakresu prawa ochrony dziedzictwa kultury, prawa cywilnego i prawa pracy, autorka wielu publikacji naukowych poświęconych prawnym aspektom działalności muzeów oraz ochronie dziedzictwa kultury m.in.: *Ubezpieczenia dóbr kultury w muzeach i zbiorach prywatnych*, red. naukowy monografii: *Zabytki techniki – nie tylko z perspektywy prawników; Muzea. Aspekty praktyczne i prawne; Legalne/nielegalne poszukiwanie zabytków i obrót zabytkami. Na styku archeologii i prawa; Restytucja i ochrona dóbr kultury. Zagadnienia prawne. Zwrot dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego na podstawie Dyrektywy 2014/60/UE z dnia 15.05.2014 r.*; e-mail: iwona.gredka-ligarska@us.edu.pl

---

**Word count:** 4 453; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 29

**Received:** 06.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4127

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Gredka-Ligarska I.; KONSERWACJA MUZEALIÓW JAKO UTWÓR PRACOWNICZY I JAKO PRZEDMIOT ŚWIADCZENIA CYWILNOPRAWNEGO. Muz., 2019(60): 218-224

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# PRZEGLĄD ZMIAN Z 2018 R. USTAWY O ORGANIZOWANIU I PROWADZENIU DZIAŁALNOŚCI KULTURALNEJ ORAZ USTAWY O MUZEACH

## OVERVIEW OF 2018 AMENDMENTS TO THE ACT ON ORGANIZING AND RUNNING CULTURAL ACTIVITY AND THE ACT ON MUSEUMS

**Rafał Golał**

Radca prawny, Warszawa

**Abstract:** The year 2018 did not yield any breakthrough amendments to the Act on Museums. Those adopted were essentially meant to either adjust or complement the existing acts, and were adopted as the consequence of the amendments to other laws. However, the Act on Organizing and Running Cultural Activity, which actually stands as the systemic reference, particularly when it comes to museums operating as cultural institutions, was amended in 2018 to a greater extent.

The widest range of the above amendments related to the organizational aspects of the operation of Polish cultural institutions. Firstly, the option of establishing cultural institutions with their seat on the territory of Poland was introduced; this on the grounds of contracts concluded by ministers and managers of central government offices with the organizations active within the area of the protection of

national heritage and established in compliance with foreign law (Amendment of 12 April 2018 to the Law on Organizing and Running Cultural Activity).

Additionally, the provisions defining competition for the appointment of the director of a cultural institution in compliance with the Amendment of 6 December 2018 to the above Act were substantially extended. The adjusting character in this context can be seen in the amendment to Article 16.4.3 of the Act on Organizing and Running Cultural Activity resulting from the new provisions on the representative trade union organization in the Trade Unions Act, resulting from the Act's amendment of 5 July 2018. The second scope of the discussed amendments include those of financial character.

This can be said both of the amendment of 12 April 2018, related to designated fund and foreseeing allocating

them for tasks under state patronage, as well as of the Amendments of 8 April 2017 to the Act on Organizing and Running Cultural Activity in relation to awarding state aid from Norway Funds and EEA.

As far as amendments to the Act on Museums in 2018 are concerned, these were reduced to two of very limited-range ones, so-called terminology amendments of 3 August 2018

within the framework of the regulations introducing the Act on Higher Education and Science, limited to the new phrasing of Articles 10.3.1 and 10.3.2 of the Act on Museums, these dealing currently with postgraduate students, and the amendment of 28 January 2018 consisting in incorporating new Par. 6b in the Act on Museums opening the option for the Medal of the 'Guardian of National Memorial Sites'.

**Keywords:** act amendments, state aid (EEA), 'foreign cultural institutions', competition for director position, postgraduate students, 'Guardian of National Memorial Sites' Medal.

**Zgodnie z art. 4. Ustawy o muzeach, w sprawach nieuregulowanych w ustawie mają zastosowanie przepisy Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Ustawa ta ma zatem dla muzeów, w szczególności muzeów działających jako odrębne instytucje kultury albo jednostki w strukturze tego rodzaju instytucji, istotne systemowo znaczenie.**

Dlatego też w poniższym omówieniu poświęconym zmianom ustawowym uchwalonym w 2018 r., poza nowelizacjami Ustawy o muzeach, których było stosunkowo niewiele, przedstawione zostaną w pierwszej kolejności również zmiany Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Na wstępie należy zasygnalizować, że w 2018 r. ukazały się teksty jednolite obu powyższych ustaw, opublikowane odpowiednio w Dz.U. z 2018 r.: 1) poz. 1983. (t.j. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej) oraz 2) poz. 720. (t.j. Ustawy o muzeach).

## Zmiany Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej

W Ustawie z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, zwanej dalej Ustawą o działalności kulturalnej, uchwalono w końcu 2017 r. i w 2018 r. zmiany, wynikające z 4 nowelizacji jej przepisów. Choć zmiany te nie odnoszą się w sposób szczególny do muzeów, warto je pokrótce scharakteryzować celem zapoznania się z aktualnym stanem prawnym, wynikającym z przedmiotowych nowelizacji.

## Uproszczenia dotyczące pomocy publicznej

Pierwszą z tych 3 zmian jest nowelizacja z dn. 8 grudnia 2017 r., opublikowana w Dz.U. z 2018 r. poz. 152. Przewidziana w niej zmiana polegała na dodaniu, z mocą od 3 lutego 2018 r., nowego art. 28a. w Ustawie o działalności kulturalnej. Zgodnie z ust. 1. tego artykułu, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego może udzielać pomocy publicznej na działalność kulturalną jako podmiot udzielający pomocy w rozumieniu przepisów Ustawy z dn. 30 kwietnia 2004 r. o postępowaniu w sprawach dotyczących pomocy publicznej (Dz.U. z 2018 r. poz. 362.) w związku z realizacją umowy zawartej między Unią Europejską a państwem lub państwami członkowskimi Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA).

Państwami członkowskimi tej organizacji są obecnie 4 państwa europejskie: Islandia, Lichtenstein, Norwegia i Szwajcaria. Trzy pierwsze oraz państwa Unii Europejskiej, w tym Polska, tworzą Europejski Obszar Gospodarczy (EOG). Istotą powyższej nowelizacji jest zatem stworzenie w polskim prawie podstawy dla

sprawnego wdrażania mechanizmów finansowych ze środków pozaunijnych, którymi są w szczególności Norweski Mechanizm Finansowy (fundatorem tego mechanizmu jest Norwegia) i Mechanizm Finansowy Europejskiego Obszaru Gospodarczego (jego fundatorami poza Norwegią są także Islandia i Lichtenstein).

Ust. 2. art. 28a. Ustawy o działalności kulturalnej przewiduje mianowicie możliwość określania przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w drodze rozporządzenia: 1) warunków i trybu udzielania pomocy publicznej oraz 2) szczegółowego przeznaczenia pomocy publicznej, jeżeli wynika to z umowy, na podstawie której pomoc jest udzielana, w przypadku gdy udzielenie przez tego ministra pomocy publicznej następuje w związku z realizacją umowy zawartej między Unią Europejską a państwem lub państwami członkowskimi Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA).

Dzięki temu nowemu rozwiązaniu pomoc publiczna, udzielana na kulturę w ramach powyższych mechanizmów finansowych, będzie zwolniona z obowiązku notyfikacji, przewidzianego w przepisach prawa unijnego. Notyfikacji nie wymaga bowiem pomoc publiczna, udzielana w ramach programów pomocowych w rozumieniu art. 2. pkt 7. Ustawy z dn. 30 kwietnia 2004 r. o postępowaniu w sprawach dotyczących pomocy publicznej (Dz.U. z 2018 r. poz. 362.), przez które zgodnie z tym przepisem należy rozumieć akty normatywne spełniające przesłanki, o których mowa w art. 1. lit. d Rozporządzenia Rady (UE) 2015/1589 z dn. 13 lipca 2015 r. ustanawiającego szczegółowe zasady stosowania art. 108. Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej. Status tego rodzaju programów pomocowych mają zaś rozporządzenia ministra, wydawane na podstawie art. 28a. ust. 2. Ustawy o działalności kulturalnej.

Rozporządzeniem takim jest obowiązujące od 8 sierpnia 2018 r. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dn. 13 lipca 2018 r. w sprawie udzielania pomocy publicznej na działalność kulturalną w ramach Programu „Kultura” finansowanego z udziałem środków pochodzących z Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego na lata 2014–2021 (Dz.U. z 2018 r. poz. 1419.).

Par. 2. tego rozporządzenia stanowi, że pomoc publiczna jest udzielana na projekty realizowane w ramach Programu, spełniające warunki określone w art. 53. Rozporządzenia Komisji (UE) nr 651/2014 z dn. 17 czerwca 2014 r. uznającego niektóre rodzaje pomocy za zgodne z rynkiem wewnętrznym w zastosowaniu art. 107. i 108. Traktatu (Dz. Urz. UE L 187 z 26.06.2014 r. str. 1 z późn. zm.).

Pomoc publiczna jest udzielana na podstawie umowy o dofinansowanie projektu, w formie dotacji przeznaczony na pokrycie kosztów kwalifikowalnych projektu wybranego przez

ministra w trybie konkursowym, przy czym tryb ten nie ma zastosowania do projektów predefiniowanych określonych w porozumieniu między Państwami-Darczyńcami a Państwem-Beneficjentem (par. 11. powyższego rozporządzenia).

Wymogi dotyczące wniosku o dofinansowanie projektu, który podmiot ubiegający się o pomoc publiczną składa do ministra, określa par. 12. powyższego rozporządzenia.

### Zmiany dotyczące „zagranicznych instytucji”

Z uwagi m.in. na uwarunkowania historyczne wynikające w szczególności z długiego okresu braku polskiej państwowości w czasie zaborów i związanej z tym aktywności przedstawicieli polskiego narodu za granicą, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej działają liczne instytucje – w tym muzea – prowadzące istotne prace dla zachowania i rozwoju polskiego dziedzictwa kulturowego. Należy do nich m.in. Muzeum Polskie w Rapperswilu, którego historia założenia sięga 1870 r., uznawane za jedną z najstarszych polskich instytucji istniejących na obczyźnie.

Do niedawna Ustawa o działalności kulturalnej nie przewidywała żadnych systemowych, szczególnych możliwości w zakresie wspierania tego rodzaju zagranicznych instytucji lub inicjatyw. Stan ten zmienił się istotnie wraz z wejściem w życie 23 czerwca 2018 r. nowelizacji z dn. 12 kwietnia 2018 r. powyższej ustawy. Nowelizacja ta opublikowana została w Dz.U. z 2018 r. poz. 1105. Przewidziane w niej zmiany mają zasadniczo dwojaki charakter, finansowy oraz instytucjonalny.

Jeżeli chodzi o aspekty finansowe, to nadane zostało nowe brzmienie art. 1. ust. 2. Ustawy o działalności kulturalnej. Przepis ten stanowi obecnie, że państwo sprawuje mecenat nad działalnością kulturalną polegający na wspieraniu i promocji twórczości, edukacji i oświaty kulturalnej, działań i inicjatyw kulturalnych, a także opieki nad zabytkami i ochrony dziedzictwa narodowego w Rzeczypospolitej Polskiej i za granicą.

Istotnie rozbudowane zostało poza tym brzmienie art. 9a. Ustawy o działalności kulturalnej. Przepis ten zawiera podstawę do wydania przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego rozporządzenia, określającego nie tylko zakres zadań objętych mecenatem państwa, ale także 4 inne aspekty dotacyjne, w tym szczegółowe warunki, sposób i tryb udzielania, przekazywania i rozliczania dotacji, o których mowa w art. 5. ust. 2. i art. 9. ust. 3., oraz dofinansowania, o którym mowa w art. 28. ust. 1a. powyższej ustawy.

Nowym rozporządzeniem w tym zakresie jest obowiązujące od 20 grudnia 2018 r. Rozporządzenie z dn. 18 grudnia 2018 r. Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie zakresu zadań objętych mecenatem państwa, udzielania dotacji celowej na zadania nim objęte oraz udzielania dofinansowań podmiotom prowadzącym działalność w dziedzinie kultury i ochrony dziedzictwa narodowego (Dz.U. z 2018 r. poz. 2374.). Było ono poprzedzone Rozporządzeniem Ministra Kultury z dn. 1 września 2005 r. w sprawie zakresu zadań objętych mecenatem państwa, szczegółowego trybu składania wniosków o udzielenie dotacji oraz trybu przekazywania i rozliczania udzielonych dotacji (Dz.U. nr 177. poz. 1474. ze zm.).

Zgodnie z par. 16. nowego rozporządzenia, do wniosków złożonych i niezrealizowanych przed dniem jego wejścia w życie oraz do umów o udzielenie dotacji albo dofinansowania

zawartych przed tym dniem stosuje się przepisy dotychczasowe (rozporządzenia z 1 września 2005 r.).

W ramach powyższej nowelizacji zmieniony został także art. 28. ust. 1a. Ustawy o działalności kulturalnej, który w obecnym brzmieniu stanowi, że minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego oraz za jego zgodą państwowe instytucje kultury, których organizatorem jest ten minister, mogą udzielać dofinansowania, w tym wydatków inwestycyjnych i bieżących, podmiotom prowadzącym działalność w dziedzinie kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w tym poza granicami Rzeczypospolitej Polskiej.

W porównaniu z poprzednią redakcją art. 28. ust. 1a. Ustawy o działalności kulturalnej, jego nowe brzmienie wzbogacone zostało o 3 elementy: dopuszczenie możliwości udzielania tego rodzaju wsparcia nie tylko przez państwowe instytucje kultury, ale również przez samego ministra, sprzecyżowanie, że przedmiotowe dofinansowanie, poza wydatkami inwestycyjnymi, może obejmować też wydatki bieżące oraz wyraźne zaznaczenie, że dofinansowanie to może być udzielane podmiotom działającym za granicą.

Odnosnie do aspektu instytucjonalnego omawianych zmian kluczowe znaczenie ma dodanie w art. 21. Ustawy o działalności kulturalnej 2 nowych ustępów – 2a. i 2b. Pierwszy z nich przewiduje, że organizatorzy, o których mowa w ust. 1. art. 21., czyli m.in. ministrowie i kierownicy urzędów centralnych, mogą – na podstawie umowy zawartej z podmiotem prowadzącym działalność w zakresie ochrony dziedzictwa narodowego utworzonym na podstawie prawa obcego – tworzyć instytucje kultury z siedzibą na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Natomiast ust. 2b. art. 21. dopuszcza, aby stroną tego rodzaju umowy była także osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, czyli określony podmiot prawa polskiego, np. utworzona w Polsce fundacja, której celem jest wspieranie ochrony dziedzictwa narodowego.

Pozostałe zmiany art. 21. Ustawy o działalności kulturalnej, wprowadzone na mocy powyższej nowelizacji, mają charakter dostosowawczy gdyż uchwalone zostały zasadniczo celem uwzględnienia w innych przepisach tej ustawy nowej formuły instytucji kultury, tworzonych w porozumieniu z podmiotami zagranicznymi. Chodzi odpowiednio o zmiany w art. 21. ust. 3. i 5., art. 25. ust. 1. i art. 26. ust. 1. Ustawy o działalności kulturalnej (por. art. 1. pkt 3. lit. b i c, pkt 4. i pkt 5. omawianej nowelizacji).

Na tym tle wyróżnia się jedna zmiana dostosowawcza, dotycząca kontekstu pracowniczego. Chodzi o dodanie nowego art. 26f. Ustawy o działalności kulturalnej, stanowiącego, że pracownicy instytucji kultury, o których mowa w art. 21. ust. 2a., mogą być zatrudniani na podstawie przepisów państwa, w którym wykonują pracę.

### Zmiana dotycząca reprezentatywności zakładowej organizacji związkowe

Wyłącznie dostosowawczy charakter ma zmiana Ustawy o działalności kulturalnej, przewidziana w art. 5. Ustawy z dnia 5 lipca 2018 r. o zmianie Ustawy o związkach zawodowych oraz niektórych innych ustaw (Dz.U. z 2018 r. poz. 1608.). Na mocy tej nowelizacji, która zasadniczo weszła w życie z dn. 1 stycznia 2019 r., w Ustawie o związkach zawodowych dodany został rozdz. 3a., zatytułowany *Reprezentatywna organizacja*



związkowa. W ramach tego rozdziału reprezentatywną zakładową organizację związkową definiuje art. 25.<sup>3</sup> Ustawy o związkach zawodowych. W ust. 1. i 2. artykuł ten stanowi, że tego rodzaju organizacją jest zakładowa organizacja związkowa: 1) będąca jednostką organizacyjną albo organizacją członkowską ponadzakładowej organizacji związkowej uznanej za reprezentatywną w rozumieniu Ustawy o Radzie Dialogu Społecznego, zrzeszająca co najmniej 8% osób wykonujących pracę zarobkową zatrudnionych u pracodawcy lub 2) zrzeszająca co najmniej 15% osób wykonujących pracę zarobkową zatrudnionych u pracodawcy, przy czym jeżeli żadna z zakładowych organizacji związkowych nie spełnia powyższych wymogów, reprezentatywną zakładową organizacją związkową jest organizacja zrzeszająca największą liczbę osób wykonujących pracę zarobkową zatrudnionych u pracodawcy.

Do przepisów tych odsyła nowe, zmienione na mocy powyższej nowelizacji, brzmienie art. 16. ust. 4. pkt 3. Ustawy o działalności kulturalnej. Art. 16. ust. 4. tej ustawy określa skład komisji konkursowej, powoływanej przez organizatora w celu przeprowadzenia konkursu, o którym mowa w ust. 2. tego artykułu, czyli konkursu, mającego na celu wyłonienie kandydata na stanowisko dyrektora w samorządowych instytucjach kultury, w tym muzeach, których wykaz określił Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Rozporządzeniu z dn. 5 lipca 2015 r. w sprawie wykazu samorządowych instytucji kultury, w których wyłonienie kandydata na stanowisko dyrektora następuje w drodze konkursu (Dz.U. z 2015 r. poz. 1298.).

Zgodnie z obecnym brzmieniem art. 16. ust. 4. pkt 3. Ustawy o działalności kulturalnej, w skład przedmiotowych komisji konkursowych wchodzi m.in. dwóch przedstawicieli zakładowych organizacji związkowych reprezentatywnych w rozumieniu art. 25.<sup>3</sup> ust. 1. lub 2. Ustawy z dnia 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych, działających w instytucji kultury, w której organizowany jest konkurs.

Ograniczone znaczenie przedmiotowej zmiany w praktyce muzealnej – poza tym, że art. 16. ust. 4. pkt 3. Ustawy o działalności kulturalnej ma zastosowanie tylko do określonych muzeów, wskazanych w załączniku do powyższego rozporządzenia z dnia 5 lipca 2015 r. – wynika także stąd, że jeśli w tego rodzaju muzeum, mającym status instytucji kultury, nie działają zakładowe organizacje związkowe, w miejsce osób, o których mowa w powyższym przepisie, organizator powołuje do komisji konkursowej dwóch przedstawicieli załogi tego muzeum (art. 16. ust. 5. Ustawy o działalności kulturalnej).

W niedawnym wyroku z 7 lutego 2018 r. (sygn. akt II OSK 1009/17, Lex nr 2452775) Naczelny Sąd Administracyjny uznał, że *organizator związany jest wybranymi przez załogę tej instytucji przedstawicielami. Przyjęcie takiego składu komisji konkursowej ma zapewnić wpływ załogi na wybór osoby na stanowisko dyrektora. Pominięcie zatem przedstawiciela wybranego przez załogę instytucji narusza art. 16 ust. 5 ustawy z 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.*

## Nowelizacja dotycząca konkursów

Więcej zmian przewidzianych zostało w nowelizacji z dn. 6 grudnia 2018 r. Ustawy o działalności kulturalnej (Dz.U. z 2019 r. poz. 115.), obowiązującej zasadniczo od dnia 19 kwietnia 2019 roku.

Nowelizacja ta dotyczy w pierwszej kolejności istotnego rozbudowania art. 16. Ustawy o działalności kulturalnej,

regulującego konkursy na stanowisko dyrektora instytucji kultury. Z mocą od 19 kwietnia 2019 r. w artykule tym dodane zostają nowe ust. 3d., 3e., 5a.–5c. oraz 7.–13., określające odpowiednio wymogi dotyczące podawania do publicznej wiadomości informacji o zamiarze przeprowadzenia konkursu, o którym mowa w art. 16. ust. 2., treści ogłoszenia o tym konkursie, zadania komisji konkursowej w tym konkursie, wymóg zapewnienia jej obsługi przez organizatora oraz zasady zwrotu kosztów podróży jej członkom, jak również wymogi wobec członków komisji konkursowej oraz zasady usuwania uchybień lub uzupełnienia braków w ofertach, przyczyny i skutki nierozstrzygnięcia konkursu oraz wymóg przedstawiania kandydatowi wyłonionemu w konkursie warunków organizacyjno-finansowych instytucji kultury.

Powyższa nowelizacja rozbudowała także art. 15. Ustawy o działalności kulturalnej, dodając w tym artykule nowy ust. 5a., przewidujący wymóg podawania do publicznej wiadomości programu, o którym mowa w ust. 5. tego artykułu, czyli programu działania instytucji kultury.

Z uwagi na to, że zmianie uległ także ust. 6. art. 16. Ustawy o działalności kulturalnej, zawierający delegację ustawową do wydania rozporządzenia wykonawczego w tym zakresie, wejście w życie przedmiotowej nowelizacji skutkować będzie wydaniem przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego nowego rozporządzenia, które zastąpi dotychczasowe Rozporządzenie Ministra Kultury z dn. 30 czerwca 2004 r. w sprawie organizacji i trybu przeprowadzania konkursu na kandydata na stanowisko dyrektora instytucji kultury (Dz.U. z 2004 r. poz. 154. poz. 1629.).

## Reforma szkolnictwa wyższego i nauki a działalność muzeów

Z dn. 1 października 2018 r. zaczęła częściowo obowiązywać Ustawa z dn. 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2018 r. poz. 1668. ze zm.). Daty wejścia w życie poszczególnych przepisów tej ustawy określa art. 1. Ustawy z dnia 3 sierpnia 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2018 r. poz. 1669. ze zm.).

Obie powyższe ustawy stanowią nową, podstawową regulację systemu szkolnictwa wyższego i nauki, przewidując zasady istotne także dla muzeów. Aspekt naukowy działalności muzeów jest ewidentny.

W Ustawie o muzeach odniesienia naukowe występują w regulacji celów muzeów, realizowanych w szczególności poprzez m.in. naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów, magazynowanie gromadzonych zabytków w sposób dostępny do celów naukowych, organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych oraz udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych (art. 2. Ustawy o muzeach).

Kontekst naukowy ma także zawarta w rozdz. 5. Ustawy o muzeach regulacja dotycząca pracowników muzeów, w szczególności muzealników realizujących zadania w powyższym, naukowym zakresie. Na stanowisku kustosa dyplomowanego może być zatrudniona osoba, która posiada m.in. stopień naukowy doktora w dziedzinie związanej z zakresem gromadzonych w muzeum zbiorów lub stopień doktora sztuki w tej dziedzinie (art. 32a. ust. 1. Ustawy o muzeach).

Do dorobku zawodowego, wymaganego na stanowisku kustosa dyplomowanego i kustosa, zalicza się zaś m.in.

autorstwo lub współautorstwo publikacji naukowych, popularnonaukowych i informacyjnych, prowadzenie badań naukowych i prac dokumentacyjnych, udział w krajowych lub międzynarodowych konferencjach naukowych lub udział w pracach komitetów organizacyjnych takich konferencji, udział w pracach komitetów redakcyjnych i rad naukowych czasopism oraz członkostwo w krajowych lub międzynarodowych organizacjach lub towarzystwach naukowych, muzealnych, konserwatorskich i innych o charakterze twórczym (art. 33b. ust. 2. Ustawy o muzeach).

W Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce unormowane zostały nowe zasady kształcenia doktorantów (por. art. 198–216 tej ustawy, które wejdą w życie z dn. 1 października 2019 r., zgodnie z art. 1. pkt 3. Przepisów wprowadzających powyższą ustawę). Te nowe przepisy zamiast studiów doktoranckich przewidują szkoły doktorskie. Przepisy przejściowe w tym zakresie zawiera art. 329. Przepisów wprowadzających ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Zmiany dotyczące kształcenia doktorantów znalazły odzwierciedlenie w odpowiednich zmianach Ustawy o muzeach, przewidzianych w art. 33. Przepisów wprowadzających ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Zmiany te zaczęły obowiązywać 1 października 2018 r. i miały wyłącznie dostosowujący, terminologiczny zakres. Objęte zostało nimi brzmienie art. 10. ust. 3a. pkt 1. i 2. Ustawy o muzeach. Jest to artykuł regulujący ulgę w opłacie za wstęp do muzeów państwowych, wyszczególniający kategorie uprawnionych osób, którym ta ulga przysługuje.

Korekty brzmienia powyższych przepisów (punktów) ograniczają się do zmiany nazewnictwa wskazanych w nich osób. Zamiast osób odbywających studia doktoranckie wymieniają one doktorantów. Zmieniony art. 10. ust. 3a. pkt 1. Ustawy o muzeach stwierdza obecnie, że za wstęp do muzeów państwowych przysługuje ulga w opłacie uczniom szkół systemu oświaty, słuchaczom kolegów pracowników służb społecznych, studentom oraz doktorantom. Podobnie w nowym brzmieniu art. 10. ust. 3a. pkt 2. Ustawy o muzeach poza uczniami szkół i studentami wymienia doktorantów, będących obywatelami państw członkowskich Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej oraz państw członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – stron umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym.

### Medal „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej”

Z dn. 15 maja 2018 r. zaczął obowiązywać art. 6b. Ustawy o muzeach, dodany przez art. 3. Ustawy z dn. 28 stycznia 2018 r. o zmianie Ustawy o Instytucji Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Ustawy o grobach i cmentarzach wojennych, Ustawy o muzeach oraz Ustawy o odpowiedzialności podmiotów zbiorowych za

czyny zabronione pod groźbą kary (Dz.U. z 2018 r. poz. 369.).

Artykuł ten przewiduje możliwość nadawania przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, z własnej inicjatywy albo na wniosek Prezesa Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, organizacji społecznej lub innej jednostki organizacyjnej, zajmujących się upamiętnianiem i opieką nad miejscami pamięci narodowej, medalu „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej”. Medal ten może zostać nadany osobie fizycznej, osobie prawnej i jednostce organizacyjnej nieposiadającej osobowości prawnej, zasłużonym dla idei pamięci narodowej.

Tryb postępowania w sprawach o nadanie tego medalu został określony w obowiązującym od dn. 30 listopada 2018 r. Rozporządzeniu z dnia 30 października 2018 r. w sprawie medalu „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej” (Dz.U. z 2018 r. poz. 2146.). Określa ono także m.in. wzór wniosku w tym przedmiocie i wzory odznaki tego medalu oraz legitymacji potwierdzającej jego nadanie.

Par. 3. powyższego rozporządzenia stanowi, że wniosek składa się do ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego dwa razy w roku, w terminach do dn. 30 czerwca i do dn. 31 grudnia. Jednym z elementów wniosku o nadanie medalu „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej”, zgodnie ze wzorem określonym w załączniku nr 1 do powyższego rozporządzenia, jest uzasadnienie wniosku zawierające opis zasług podmiotu, którego dotyczy wniosek, na rzecz upowszechniania idei pamięci narodowej oraz informację o posiadanych przez podmiot, którego dotyczy wniosek, orderach i odznaczeniach.

W kontekście regulacji tego nowego medalu muzea mogą być postrzegane zarówno jako wnioskodawcy, jak również podmioty, którym medal ten może być nadany. Wystąpienie przez muzeum w charakterze wnioskodawcy uzależnione jest od tego, czy muzeum zajmuje się upamiętnianiem i opieką nad miejscami pamięci narodowej. Aktywność w tym zakresie ma także znaczenie dla możliwości nadania muzeum przedmiotowego medalu, skoro musi zostać ono uzasadnione zasługami podmiotu, którego wniosek dotyczy, na rzecz upowszechniania idei pamięci narodowej.

Ponieważ medal może być nadany nie tylko osobie prawnej lub jednostce organizacyjnej nieposiadającej osobowości prawnej, ale także osobie fizycznej, odznaczonymi w ten sposób mogą być również osoby związane z działalnością muzeów, w tym muzealnicy, jeśli mają zasługi w powyższym zakresie.

Nowe przepisy przewidujące medal „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej” są szczególnie istotne dla muzeów specjalizujących się w swojej działalności w upamiętnianiu miejsc pamięci narodowej, na co wskazywać może ich nazwa, zawierająca określenie „miejsce pamięci”, w tym muzeów martyrologicznych.

**Streszczenie:** Rok 2018 nie przyniósł przełomowych nowelizacji Ustawy o muzeach. Uchwalone w nim zmiany tej ustawy miały zasadniczo dostosowawczy lub uzupełniający charakter i zostały dokonane w związku z nowelizacją innych ustaw. W większym stopniu w 2018 r. zmienione zostały przepisy Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, która dla muzeów stanowi systemowy punkt

odniesienia, zwłaszcza jeżeli chodzi o muzea działające w formule instytucji kultury.

W najszerszym zakresie przedmiotowe zmiany ustawowe dotyczyły aspektów organizacyjnych polskich instytucji kultury. Po pierwsze wprowadzona została możliwość tworzenia instytucji kultury z siedzibą na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej – na podstawie umów, zawieranych przez ministrów

i kierowników urzędów centralnych z podmiotami prowadzącymi działalność w zakresie ochrony dziedzictwa narodowego utworzonymi na podstawie prawa obcego (na mocy nowelizacji z 12 kwietnia 2018 r. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

W istotnym stopniu rozbudowana została poza tym regulacja konkursów na stanowisko dyrektora instytucji kultury, w ramach nowelizacji z 6 grudnia 2018 r. powyższej ustawy. Dostosowawczy charakter w tym kontekście miała zmiana art. 16. ust. 4. pkt 3. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, związana z nową regulacją reprezentatywnej organizacji związkowej w Ustawie o związkach zawodowych, wynikająca z nowelizacji tej ustawy z 5 lipca 2018 roku.

Drugi zakres omawianych zmian ma aspekt finansowy. Został uwzględniony zarówno w nowelizacji z 12 kwietnia

2018 r., przewidującej m.in. zmiany dotyczące udzielania dotacji celowych na zadania objęte mecenatem państwa, jak również w nowelizacji z 8 grudnia 2017 r. Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, dotyczącej udzielania pomocy publicznej z funduszy norweskich i EOG.

Jeżeli chodzi natomiast o zmiany w Ustawie o muzeach z 2018 r., to ograniczały się one do 2 niewielkich zakresowo nowelizacji, tzn. terminologicznej nowelizacji z 3 sierpnia 2018 r., w ramach Przepisów wprowadzających Ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, sprowadzającej się do nadania nowego brzmienia art. 10. ust. 3.a pkt 1. i 2. Ustawy o muzeach, w których mowa jest obecnie o doktorantach, oraz nowelizacji z 28 stycznia 2018 r., polegającej na dodaniu w Ustawie o muzeach nowego art. 6b., który przewiduje możliwość nadania medalu „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej”.

**Słowa kluczowe:** nowelizacje ustaw, pomoc publiczna (EOG), „zagraniczne instytucje kultury”, konkursy na stanowisko dyrektora, doktoranci, medal „Opiekun Miejsc Pamięci Narodowej”.

---

#### Rafał Golał

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:** 4 181; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** –

**Received:** 01.2019; **Reviewed:** 02.2019; **Accepted:** 02.2019; **Published:** 04.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.0765

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Golał R.; PRZEGLĄD ZMIAN Z 2018 R. USTAWY O ORGANIZOWANIU I PROWADZENIU DZIAŁALNOŚCI KULTURALNEJ ORAZ USTAWY O MUZEACH. Muz., 2019(60): 33-38

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# EWIDENCJA ZABYTKÓW ARCHEOLOGICZNYCH W MUZEACH PO WPROWADZENIU USTAWY O MUZEACH W 1996 ROKU

## REGISTERS OF ARCHAEOLOGICAL HERITAGE IN MUSEUMS FOLLOWING THE INTRODUCTION OF THE ACT ON MUSEUMS IN 1996

**Agnieszka Jaskanis**

Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie

**Abstract:** The Act on Museums of 1996 regulated peculiar challenges faced by museums. At the same time it separated museum preservation of archaeological heritage from the system of the preservation of monuments. From that moment onwards those museums whose collections were movable archaeological heritage were obliged in their museum procedures to comply with the regulations of two acts: the afore-mentioned Act on Museum and the Act on the Protection and Guardianship of Historical Monuments of 2003, together with its implementing regulations.

The ordinance of the Minister of Culture and Art on the standard for registering heritage items in museums introduced quite a revolutionary change in the registering of archaeological heritage in those institutions as for object inventorying. The registering was to be from then on applied only to single tangible heritage items, and not to archaeological sites together with all the collections

like in previous years. The change implied quite a lot of organizational repercussions, including difficulties in defining the collection's countability and its financial worth, or the unequivocal item's identification. The challenges caused are, among others, problems with the decisions how to qualify different historic groups of scientific sources to be entered into museum documents. This is connected with the necessity to differentiate and define what archaeological mass finds versus museum objects are in museum registers. New principles of museum object identification were introduced, and their implementation in the documentation practice forced significant changes in the attitude to the traditionally perceived methodology of creating information on archaeological monuments. Furthermore, the value assessment of archaeological monuments is questionable. It is the lack of standards for assessing the value of this group of monuments that is related to this issue.

**Keywords:** specificity of archaeology, legal amendments, register standard, museum objects, mass finds, value of archaeological monuments.

Wraz z uchwaleniem Ustawy o muzeach w 1996 r.<sup>1</sup> zostały unormowane specyficzne problemy przede wszystkim muzeów państwowych i w mniejszym stopniu instytucji o charakterze muzealnym niebędących instytucjami kultury, ale gromadzących zbiory. Jednocześnie nastąpiło wydzielenie muzealnej opieki nad zabytkami archeologicznymi z systemu ochrony zabytków. Odtąd muzea kolekcjonujące ruchome zabytki archeologiczne stanęły przed obowiązkiem stosowania w procedurach ewidencyjnych i zarządczych przepisów dwu ustaw, wspomnianej Ustawy o muzeach oraz Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r.<sup>2</sup> i ich rozporządzeń wykonawczych.

Mimo że obie ustawy nie dotyczą metodyki naukowego sposobu odkrywania pozostałości dawnych kultur w przestrzeni historycznej, to jednak nowe zasady ewidencjonowania zbiorów archeologicznych zasadniczo wpłynęły na procesy porządkowania wiedzy w odniesieniu do wyodrębnionych z nich muzealiów oraz pozostałych zabytków, które wraz z postępem opracowań naukowych wydzielane są z ogromnej liczby artefaktów zgromadzonych w magazynach muzealnych. Zmiana statusu prawnego w obrębie zbioru archeologicznego z zabytku na muzealium jest więc wynikiem rozłożonych w czasie procesów badawczych i konserwatorskich, wymagających odpowiednich kadr, środków finansowych, warunków organizacyjnych i magazynowych. Istnieje w tym zbiorze również materiał masowy, który ma status amorficznego i zbiorowego zabytku ruchomego o cechach trudno policzalnych i niemożliwych do jednoznacznej identyfikacji. Po wprowadzeniu zmian prawnych zwykle mówimy tylko o muzealium – rozpoznawalnym, pojedynczym zabytku archeologicznym.

Rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 1997 r., i nowe z 2004 r.<sup>3</sup>, wprowadziły w zakresie przedmiotu inwentaryzacji **rewolucyjną zmianę** w stosunku do tradycyjnych metod ewidencji zbiorów archeologicznych w muzeach. Przedmiotem inwentaryzacji miały być już tylko pojedyncze obiekty materialne, a nie zbiory zabytków pozyskane z danego stanowiska badawczego, tzw. stanowiska archeologicznego.

Uwarunkowania prawne mają najistotniejszy wpływ na kształt modelu ewidencji i zarządzania zbiorami w muzeach, gdyż stanowią ramy, w jakich instytucja identyfikuje stan posiadania i gospodaruje dziedzictwem kulturowym. Są one także wskazówkami praktycznymi, łącznie pozwalającymi na zestandaryzowane postępowania ze zbiorami w różnych instytucjach. Punkty odniesienia dla modelu stanowią pozostałe czynniki, takie jak tradycja i historia oraz metodologia naukowego opracowywania zbiorów, a w przypadku zabytków archeologicznych również metodologia ich pozyskiwania. Od końca XX w. szybki rozwój technologii cyfrowych i powszechne stosowanie rozwiązań informatycznych umożliwiły zmianę formy tworzenia dokumentów muzealnych i sposobu zarządzania wiedzą o zbiorach. Środowisko muzealnicze zauważyło potrzebę wprowadzenia szeroko rozumianej standaryzacji do zarządzania instytucją i zbiorami, a szczególnie konieczność zweryfikowania dotychczasowych modeli ewidencji zbiorów, jako sposobu tworzenia bazy wiedzy potencjalnie dostępnej poprzez sieci teleinformatyczne<sup>4</sup>. W modelowaniu ewidencji zbiorów należało więc uwzględnić także uwarunkowania funkcjonowania zintegrowanego systemu bazodanowego pozwalającego na sprawne tworzenie i korzystanie ze zgromadzonych zasobów danych. Zadanie to wymagało właściwej strukturalizacji danych i informacji, a także systemowego

otwarcia na współpracę z innymi systemami bazodanowymi, w tym sieciowymi, które gromadzą dane związane z dziedzictwem archeologicznym i kulturowym. Standaryzacja dotyczy także stosowanej terminologii o rozbudowanej systematyce, a na etapie tworzenia baz danych – dyscypliny w jednoznaczności stosowanych pojęć i konsekwencji w nazywaniu rzeczy i zjawisk oraz ich cech elementarnych i wzajemnych związków. Instytucje kultury, nauki i ochrony zabytków mogą i powinny współużytkować zgromadzone dane oraz udostępniać różnym odbiorcom wytworzoną przez siebie wiedzę<sup>5</sup>.

Przedstawione w artykule zestawienie głównych zmian prawnych dotyczących identyfikacji i zarządzania zbiorami po 1996 r., w odniesieniu do wcześniejszych uwarunkowań, być może pozwoli na rzeczowe spojrzenie na problemy przed jakimi stanęli muzealnicy chcący właściwie wykonywać misję opieki nad muzealiami i innymi ruchomymi zabytkami archeologicznymi zgromadzonymi w muzeach. Zwłaszcza, że ustawodawca w uzasadnieniach do projektów aktów normujących ewidencję nie przewidywał skutków ekonomicznych wprowadzenia zmian, ani nie określił okresu przejściowego na ich wprowadzenie.

Podstawą prawną konstruowania ewidencji zbiorów muzealnych **przed 1996 r.** była Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach<sup>6</sup>, w której określone zostały zadania muzeów w systemie ochrony dóbr kultury. W ustawie tej i w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów<sup>7</sup> uwzględniono różnorodność typologiczną zbiorów gromadzonych przez muzea i dlatego ustalone zostały szczegółowe zasady budowy modeli ich ewidencjonowania, odmienne dla zbiorów sztuki, archeologii, etnografii, przyrody i techniki.

Muzea zostały zobowiązane do **prowadzenia inwentarza muzealiów** (§1. rozporządzenia z 1964 r.), na który składa się wiele dokumentów łącznie pozwalających na identyfikację muzealiów oraz zarządzanie nimi. Dokumenty te zostały wymienione w § 2. pkt 1. i były to:

- księga wpływu muzealiów,
- kartoteka magazynowa muzealiów,
- księga inwentarzowa muzealiów,
- katalog naukowy muzealiów,
- księga depozytów muzealiów,
- księga ruchu muzealiów.

W muzeach posiadających zbiory archeologiczne należało ponadto prowadzić polową księgę wpływu dla bieżących wykopalisk (§ 2. pkt 2.). **Tak więc, zestaw dokumentów tworzących system identyfikacji i zarządzania zbiorami został określony jako inwentaryzacja.**

W muzeach posiadających zbiory archeologiczne do inwentarza muzealiów wpisywane były stanowiska lub obiekty archeologiczne, będące nieruchomymi zabytkami archeologicznymi, i dopiero w powiązaniu z nimi spisywane były zabytki ruchome. Zasada ta ujęta została w § 6. pkt 2. rozporządzenia z 1964 r. – *W muzeum (dziale) archeologicznym nie wpisuje się do księgi inwentarzowej muzealiów przedmiotów wpisanych do polowej księgi wpływu, wpisuje się natomiast stanowisko archeologiczne, dla którego prowadzi się polową księgę wpływu.*

Nie wszystkie zabytki archeologiczne pozyskiwane przez muzea pochodzą z badań wykopaliskowych. Metodami badań terenowych muzea zdobywały w przeszłości i do dziś pozyskują ponad 90% zbiorów, pozostała część, zwłaszcza pochodząca

z kolekcji prywatnych, mogła być kupowana lub przekazywana do muzeów. Kwalifikują się więc one wtedy do wpisu do inwentarza jako indywidualne byty, analogicznie jak inne zbiory muzealne, np. sztuki. Takie rozwiązanie powoduje brak spójności zasad inwentaryzacji zabytków jednego rodzaju.

Do rozporządzenia z 1964 r. wydana została *Instrukcja w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów*<sup>8</sup>, szczegółowo interpretująca poszczególne jego zapisy. Między innymi w § 41. stwierdzono, że w ramach numeru nadanego stanowisku należy wpisać liczby i rodzaje zespołów zabytków, które można wyróżnić zgodnie z kryteriami obowiązującymi w archeologii. Rodzajem zespołu mogą być zabytki lub grupy zabytków o dużej wartości naukowej lub ekspozycyjnej. Jako przykład podane zostało *10 siekierok ze skarbu*. Równoległe umożliwiono nadawanie indywidualnych numerów w księdze inwentarzowej wybranym zabytkom uzyskanym podczas wykopalisk, czyli odkrytym na stanowiskach archeologicznych w przypadkach, gdy zostaną one uznane za obiekty wyjątkowej wartości.

W ten sposób pozycje inwentarzowe obejmowały zarówno poszczególne przedmioty, jak ich grupy (stanowiska, zespoły lub typy zabytków) oraz wybrane uznaniowo przedmioty należące do wpisanych równoległe do księgi inwentarzowej stanowisk.

**Niespójne określenie przedmiotu inwentaryzacji w muzeach dla zabytków archeologicznych w regulacji z lat 60. XX w. spowodowało, że w modelu ewidencji tych zbiorów postawiono znak równości pomiędzy zabytkami nieruchomymi (stanowiska archeologiczne) oraz zabytkami ruchomymi (pojedyncze okazy). Każdy z opisanych wyżej bytów mógł bowiem otrzymać indywidualny numer w księdze inwentarzowej.**

Zmiana w 1996 r. podejścia ustawodawcy do przedmiotu inwentaryzacji, w odniesieniu do zabytków archeologicznych, spowodowała wiele reperkusji organizacyjnych, w tym trudności w określaniu policzalności i wartości finansowej zbioru czy jednoznacznej identyfikacji obiektu w sytuacji nieuchronnych zmian jego stanu zachowania. Wprowadzone zostały zasady identyfikacji muzealiów, a ich implementacja do praktyki dokumentacyjnej wymusiła znaczące zmiany w podejściu do tradycyjnie rozumianej metodologii tworzenia informacji o zabytkach archeologicznych. W powiązaniu ze wskazanymi wyżej niespójnościami regulacji prawnych z lat 60. XX w. zrodziła się potrzeba opracowania, w poszczególnych muzeach, nowego modelu ewidencjonowania i zarządzania muzealiami, uwzględniającego także specyfikę zapisów w istniejących inwentarzach muzealnych.

Do nomenklatury muzealnej wprowadzone zostało nowe pojęcie **ewidencjonowanie**. Ustawodawca objął nim całość systemu identyfikacji i zarządzania zbiorami, w szczególności pozwalając na:

1. identyfikację i oznaczenie każdego obiektu w zbiorach muzeum w sposób pozwalający na rozpoznanie ilościowo-jakościowe zbioru,
2. dokumentowanie historii obiektów od ich powstania do nabycia przez muzeum (proweniencja),
3. dokumentowanie historii obiektów wytworzonej w muzeum tzn. wszystkich działań wykonywanych przy obiekcie podczas jego przechowywania w muzeum (konserwowanie, badania naukowe, udostępnianie, np. udział w wystawach itp.).

Muzea zostały zobowiązane do prowadzenia ewidencji zbiorów (art.1. pkt 2. rozporządzenia z 2004 r.<sup>9</sup>), która

polega na wpisie dokonanym odpowiednio w następującej dokumentacji ewidencyjnej:

1. karcie ewidencyjnej,
2. inwentarzu muzealiów, prowadzonym w formie księgi inwentarzowej,
3. księdze depozytów,
4. dokumentacji badań archeologicznych i innych badań terenowych pozwalającym zidentyfikować każdy ze znajdujących się w muzeum zabytków.

**Oznacza to, że pojęcie „ewidencjonowania” po wprowadzeniu Ustawy o muzeach z 1996 r. zastąpiło pojęcie „inwentaryzacji”, zdefiniowane w regulacjach z lat 60. XX wieku.**

Inwentaryzacja w muzeach oznacza obecnie wpis obiektów będących własnością muzeum (art. 21. Ustawy o muzeach) do dokumentu zwanego Księgą Inwentarzową Muzealiów i prowadzonego w formie określonej rozporządzeniem Ministra Kultury (§ 3. pkt 1.–2. i 4.–5., § 4. pkt 1., § 5. pkt 1.–2. rozporządzenia z 2004 r.).

Od 1996 r. do inwentarza muzealiów należy wpisywać poszczególne ruchome zabytki archeologiczne. W § 5. pkt 1. rozporządzenia Ministra Kultury z 2004 r. zostało to sformułowane następująco – *każde muzealium wpisuje się do księgi inwentarzowej pod odrębnym numerem*. Jedynie w przypadku, gdy zespół przedmiotów stanowi integralną całość, np. jest to: teka, szkielet, komplet mebli, można przelać numer w inwentarzu przez kolejne elementy tego zespołu (§ 5. pkt 2. rozporządzenia z 2004 r.). W każdym przypadku numery identyfikujące przypisane muszą być do poszczególnych zabytków ruchomych, a nie do stanowiska archeologicznego (zabytku nieruchomego) jak w poprzednich latach. Tezę o zmianie przedmiotu inwentaryzacji potwierdza szczegółowa analiza treści rozporządzenia z 2004 roku. Określony przez ustawodawcę zestaw informacji, które obowiązkowo umieszcza się w dokumentach ewidencyjnych jednoznacznie pokazuje, że dotyczą poszczególnych zabytków archeologicznych, a nie stanowisk archeologicznych. Wpisy do Księgi Inwentarzowej Muzealiów (§ 3. pkt 1.) muszą zawierać dane o autorze lub wytwórcy, pochodzeniu, wartości w dniu nabycia, czasie i miejscu powstania, materiale, technice wykonania, wymiarach, ewentualnie wadze inwentaryzowanego przedmiotu oraz określenie cech charakterystycznych. W § 7. pkt 1. i pkt 4. wymienione są dodatkowe cechy muzealiów, które obowiązkowo umieszczane są na kartach ewidencyjnych. Są to: dokumentacja wizualna, najczęściej fotografia lub rysunek, wartość w dniu sporządzenia karty, sposób oznakowania w muzeum, miejsce przechowywania oraz informacja o przemieszczeniach.

Kwestię zasad ewidencjonowania przestrzenno-historycznego kontekstu ich odkrycia, czyli wszelkich ustalonych powiązań ruchomych zabytków, a tym samym i muzealiów ze stanowiskami archeologicznymi, przepisy pominięły. Zachowany jest tylko obowiązek podania miejsc pozyskania muzealium. Ustawa o muzeach po zmianach w 2007 r. określa co prawda, że przedmiotem inwentaryzacji mogą być zabytki nieruchome, ale dotyczy to przypadków, gdy ze względu na specyfikę zbioru do inwentarza wpisuje się nieruchomości stanowiące własność muzeum, jak w przypadku zabytków nieruchomych w muzeach na wolnym powietrzu (etnograficznych). Stanowiska archeologiczne (zabytki nieruchome), z których pochodzą zbiory zabytków archeologicznych (zabytki ruchome) przeważnie nie są własnością

muzeów. Dwustopniowy porządek informacyjny uproszczone do jednego poziomu. Metodę archeologicznej konotacji muzealnej, od ogółu do szczegółu, odwrócono zabiegiem prawn-administracyjnym, co poskutkowało koniecznością zmian w ewidencji zbiorów i muzealiów na rzecz wyłącznie ewidencji muzealiów.

Podstawową cechą odróżniającą ruchome zabytki archeologiczne od innych zbiorów muzealnych jest fakt, że jako wytwory działalności człowieka – odkryte w zabytkach nieruchomości<sup>10</sup> – objęte są systemem ochrony i opieki jeszcze przed ich przejściem przez muzea. Zasady przeprowadzenia badań terenowych, w wyniku których odkryte zostają zabytki przekazywane później do zbiorów muzealnych, zostały uregulowane w polskim ustawodawstwie i muszą zostać uwzględnione w modelu ewidencjonowania zbiorów archeologicznych w muzeach. Oznacza to, że podstawą prawną dla tych modeli, oprócz Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach wraz z Rozporządzeniem Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, jest Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami wraz z aktami wykonawczymi, w tym przede wszystkim Rozporządzeniami w sprawie prowadzenia badań archeologicznych i standardów dokumentacji (ostatnia nowelizacja z dnia 2 sierpnia 2018 r.)<sup>11</sup>.

Jedną z najważniejszych procedur muzealnych dla zabytków archeologicznych, czyli pozyskiwanie zbiorów, ujęta jest w art. 35. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 roku. Reguluje ona zasady postępowania z ruchomymi zabytkami archeologicznymi odkrytymi w trakcie badań wykopaliskowych prowadzonych na nieruchomościach archeologicznych, czyli stanowiskach archeologicznych. Decyduje o sposobie i formie nabywania zabytków archeologicznych przez muzea. Zabytki przekazywane są do muzeum decyzją właściwego terytorialnie wojewódzkiego konserwatora zabytków (w imieniu wojewody jako przedstawiciela Skarbu Państwa) dwuetapowo: najpierw w depozyt, a następnie, na wniosek dyrektora muzeum, na własność. Forma decyzji obowiązujących organ ochrony zabytków zależna jest od regulacji o charakterze administracyjno-prawnym, na którą muzea nie mają wpływu. Równolegle muzea te, jak wszystkie instytucje muzealne w Polsce, zobowiązane są do protokolarnego przyjmowania zbiorów, co zostało zapisane w § 2. rozporządzenia z 2004 roku. Stwarza to konieczność stosowania specyficznych procedur przyjmowania, ewidencjonowania i zarządzania nimi, bardziej złożonych i częściowo odmiennych od procedur stosowanych dla innych rodzajów muzealiów. Pozyskiwanie zbiorów archeologicznych jest procesem wieloetapowym, w którym praktyka terenowa przeplata się z obowiązkami prawnymi, rozległymi badaniami kulturowymi i przyrodniczymi oraz dla potrzeb konserwatorskich.

Proces ten rozpoczyna się na etapie identyfikacji w terenie przedmiotu badań, w zakresie umożliwiającym wydawanie pozwolenia na ich przeprowadzenie przez wojewódzkiego konserwatora zabytków. Prawo polskie wymaga od archeologów zabiegających o takie pozwolenie, aby dołączyli do wniosku skierowanego do konserwatora dokument potwierdzający *gotowość muzeum lub innej jednostki organizacyjnej do przyjęcia zabytków archeologicznych odkrytych w trakcie prowadzenia badań archeologicznych* (§ 9. pkt 3. ppkt 7. rozporządzenia z 2018 r.)<sup>12</sup>. W praktyce składający wniosek

przedstawia dyrektorowi muzeum informację o miejscu planowanych badań archeologicznych oraz o przewidywanym rodzaju stanowiska, które może być odkryte po uwzględnieniu wcześniejszych: kwerendy w archiwach i dokumentacji konserwatorskiej oraz prospekcji terenowej. Dyrektor podejmuje decyzję o gotowości muzeum do przyjęcia zabytków, gdy zarówno miejsce badań, jak i przewidywany charakter zabytków zgodny jest z polityką kształtowania kolekcji muzeum. Jednym z elementów tej polityki jest zasada terytorialnego – w podziale wojewódzkim – przechowywania w muzeach zabytków archeologicznych. Ważnym elementem wyrażenia zgody przez dyrektora jest oszacowanie potencjalnej liczby ruchomych zabytków archeologicznych w kontekście posiadanych przez instytucję możliwości magazynowych i organizacyjno-kadrowych.

Deklaracja dyrektora może zawierać dodatkowe oczekiwania muzeum (poza koniecznością dostarczenia dokumentacji polowej wyspecyfikowanej w załączniku nr II do wskazanego wyżej rozporządzenia z 2018 r.), dotyczące sposobu przygotowania zabytków odkrytych podczas badań, jak i formy ich dokumentacji. Jest to jedyna prawna forma dopuszczająca uczestniczenie muzeum w planowaniu badań archeologicznych. Muzeum nie jest stroną w procesie ustalania szczegółowych warunków badań terenowych, choć po ich zakończeniu przejmie obowiązki opieki nad ruchomymi zabytkami, najczęściej bez odpowiednio zabezpieczonych środków finansowych na magazynowanie, utrzymanie, konserwację i opracowanie nabytków.

Po zakończeniu prac terenowych zabytki ruchome oraz wytworzona dokumentacja związana z procesem badawczym przekazywane są przez wykonawcę badań **nie do muzeum**, które wcześniej wyraziło gotowość ich przejęcia, ale do wojewódzkiego konserwatora zabytków, który jako przedstawiciel Skarbu Państwa posiada uprawnienia właścicielskie wobec wszystkich zabytków archeologicznych. Konserwator może, na wniosek dyrektora, przekazać je do muzeum, zachowując dwuetapową procedurę.

Okres, w którym muzeum posiada zabytki w depozycie jest wykorzystywany przez pracowników do wykonania prac konserwatorskich i wstępnego opracowania ewidencyjno-naukowego. Należy przy tym pamiętać, że zabytki archeologiczne w momencie odkrycia zachowane są przeważnie w fragmentach lub w formie destruktywnej. W muzeach przeprowadza się więc pogłębione badania naukowe i wykonuje zabiegi konserwatorsko-rekonstrukcyjne, w wyniku których ich liczba i określenie typologiczne może ulec zmianie w stosunku do zapisów umieszczonych w dokumentacji terenowej. Badania te mogą trwać wiele lat w zależności od różnych czynników, w tym od liczby odkrytych na stanowisku archeologicznym zabytków ruchomych, stanu ich zachowania, a także od rodzaju surowca, z którego zostały wykonane i techniki wykonania. Dopiero po zakończeniu prac badawczych i szczegółowym rozpoznaniu zbioru możliwe jest ustalenie całkowitej liczby zabytków wydzielonych oraz ilości materiału masowego przyjętego do muzeum, co nie było możliwe bezpośrednio po zakończeniu prac wykopaliskowych, na podstawie dokumentacji terenowej. Dyrektor muzeum występuje do wojewódzkiego konserwatora zabytków o przekazanie na własność zwyfikowanego ilościowo i jakościowo zbioru, posiadającego wstępną dokumentację muzealną. Dwuetapowa

procedura pozyskiwania zabytków archeologicznych, określona w Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r. umożliwia muzeum terminowe wpisanie ich do inwentarza muzealiów, tj. (...) w *ciągu 60 dni od objęcia ich w posiadanie* (§ 4. pkt 3. rozporządzenia z 2004 r.) i tym samym wypełnienie obowiązków wynikających z regulacji prawnych opracowanych dla muzealnictwa.

W nowych warunkach prawnych muzea przechowujące zbiory archeologiczne stanęły przed problemem decyzji o sposobie kwalifikowania różnych grup zabytkowych źródeł naukowych do wpisu do dokumentów muzealnych. Wiąże się to z koniecznością rozróżnienia i zdefiniowania, czym są muzealia, a czym archeologiczny materiał masowy w systemie ewidencji muzealnej.

Wojewódzki konserwator zabytków przekazuje do muzeum wszystkie źródła naukowe pochodzące ze stanowiska, nie dokonując selekcji i nie decydując, które z nich kwalifikują się do wpisu do inwentarza jako muzealia. Dużą część zbioru przekazywanego muzeum stanowi archeologiczny materiał masowy, który musi podlegać udokumentowaniu po przejściu na własność przez muzeum, analogicznie jak zabytki wydzielone, ze względu na obowiązek prawny opieki nad nimi (art. 5. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r.) oraz na realizację celu badawczego, dla którego zostały zabezpieczone przed zniszczeniem i pozyskane dla potrzeb rozpoznania naukowego pozostałości dawnych kultur. Tak więc muzeum otrzymuje na własność zabytki, które mają walory muzealiów oraz obiekty, które mają przede wszystkim walory poznawcze jako źródła naukowe. Granica pomiędzy obu kategoriami jest niejednoznaczna i zależna od stopnia zaawansowania badań naukowych, które nawet po wielu latach mogą wyłonić zabytki, które będą wytypowane do grupy muzealiów.

Archeologiczny materiał masowy nie może być spisany w muzeum identycznie jak muzealia, gdyż jest niemożliwe ewidencjonowanie go według zasad określonych w rozporządzeniu z 2004 r., dotyczącym sposobu ewidencjonowania zbiorów. Jego §1. pkt 2. precyzuje, że *ewidencjonowanie polega na wpisie (...) pozwalającym zidentyfikować każdy ze znajdujących się w muzeum zabytków* i dalej w § 3. pkt 1. określone są szczegółowe cechy identyfikujące muzealia. Zbiory o charakterze masowym nie spełniają tych wymogów z powodu niepoliczalności oraz niekiedy zmiennych właściwości fizycznych i stanu zachowania.

Zbiory masowe są fragmentami nieokreślonej liczby przedmiotów. Nie można, także z punktu widzenia obliczeń statystycznych, stawiać znaku równości między zabytkami (nawet zachowanymi we fragmentach), a licznymi fragmentami nieokreślonej liczby przedmiotów. Zresztą dla większości materiału zachowanego jako destrukty jest niemożliwe i ostatecznie niecelowe ich odtwarzanie (rekonstrukcja). Są to przeważnie fragmenty przedmiotów codziennego użytku, tj. naczynia, odpadki produkcyjne, elementy budowlane. Materiał masowy jest cennym źródłem wiedzy o miejscu odkrycia – stanowisku archeologicznym, musi być szczegółowo spisany i dokumentowany w muzeum, muszą być prowadzone jego badania naukowe, gdyż zawsze istnieje szansa odkrycia – w tym zniszczonym przez upływ lat materiale – takich fragmentów lub form, które pozwolą na nowe wnioski naukowe lub rekonstrukcję wyjątkowej formy przedmiotu i wtedy możliwe będzie włączenie tego obiektu do inwentarza muzealiów.

Dla zabytków archeologicznych właściwe wydaje się rozróżnienie w modelu ewidencjonowania zbiorów muzealnych dwóch grup. Na podstawową grupę, analogicznie jak we wszystkich muzeach, składają się muzealia stanowiące dobro narodowe, czyli poszczególne ruchome zabytki archeologiczne, zachowane w stanie umożliwiającej ich identyfikację typologiczną. W skład drugiej grupy wchodzi zabytki o charakterze masowym i uzupełniającym informację o zasobach muzeum. Należą do niej fragmenty nieokreślonej liczby przedmiotów, zachowanych w części uniemożliwiającej wpisanie ich do inwentarza według schematu cech identyfikujących poszczególne obiekty. Kwalifikują się natomiast do zewidencjonowania w dokumentacji pomocniczej, czyli rejestrach utworzonych w sposób pozwalający na identyfikację grup tego materiału i objęcie go opieką muzealną. Taką decyzję umożliwia dyrektorowi muzeum § 4. ust. 2. oraz § 7. ust. 2. rozporządzenia z 2004 roku.

Reasumując, materiał masowy nie powinien być spisany w inwentarzu muzealiów, prowadzonym według aktualnie obowiązujących regulacji prawnych z trzech powodów:

1. Nie można określić liczby przedmiotów, na które składały się zachowane dziś fragmenty, więc nie można określić liczby muzealiów i nie można wpisać ich właściwie do inwentarza; § 5. pkt 1. rozporządzenia z 2004 r. stanowi, że *Każde muzealium wpisuje się do księgi inwentarzowej pod odrębnym numerem.*
2. Nie można, z punktu widzenia obliczeń statystycznych, stawiać znaku równości między identyfikowalnymi zabytkami (nawet zachowanymi we fragmentach) a licznymi fragmentami nieokreślonej liczby przedmiotów; nie każdy fragment jest muzealium.
3. Liczebność materiału masowego jest wartością zmienną w czasie (np. ze względu na nietrwały charakter materiału, a także możliwość wykorzystania go przy rekonstrukcji lub uzupełnieniu przedmiotów wcześniej zinventaryzowanych), co może powodować niezgodności w zapisie inwentarzowym.

Przesłanką do rozróżnienia w modelu ewidencji dwóch grup zabytków i dwóch rodzajów dokumentów zawierających informacje o nich jest fakt, że już podczas badań terenowych wytwarzana jest dokumentacja dzieląca źródła naukowe pochodzące z odkrytego stanowiska archeologicznego. Zasady porządkowania informacji o tych źródłach zostały zdefiniowane w aktualnie obowiązującym systemie ochrony zabytków. W szczególności w § 1. pkt 5.a załącznika do rozporządzenia z 2018 r., nr II pt. *Elementy, które zawiera dokumentacja badań archeologicznych* opisane zostały zasady utworzenia inwentarza zabytków wydzielonych, a w punkcie 5.b inwentarza zabytków masowych. Wydaje się, że muzeum przejmujące zbiory wraz z dokumentacją wykopaliskową i konserwatorską, w tym z inwentarzami polowymi, konstruuje zasady ewidencji zbiorów, powinno uwzględnić te standardy i dostosować strukturę dokumentów muzealnych do struktury informacji źródłowej, tzn. dokumentacji tworzonej podczas badań terenowych. Jest to racjonalne, także z powodu powszechnej informatyzacji działań człowieka, a w przypadku systemów wiedzy dotyczących dziedzictwa kulturowego, konieczności stosowania wspólnych zasad tworzenia i współdzielenia zasobów danych.

W modelu opracowanym dla Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie w latach 2004–2006 i odtąd systematycznie wdrażanym uwzględniłam podział zbiorów,



który następuje już podczas prac terenowych. Są to zabytki wydzielone, zachowane w całości lub w części umożliwiające określenie dla nich w notacji muzealnej indywidualnych cech identyfikacyjnych (muzealia) oraz zabytki masowe, w tym fragmenty przedmiotów niecharakterystycznych, dla których zazwyczaj określa się tylko rodzaj surowca i ilość (materiał masowy). Cały materiał zabytkowy skorelowany został z kontekstem przestrzennego jego odkrycia, czyli ewidencją stanowisk archeologicznych. Podziałowi zbiorów odpowiada zdefiniowany podział na kategorie informacji, tym zaś odpowiada struktura dokumentów wytwarzanych podczas badań terenowych, a następnie w muzeum. Zdefiniowałam również rolę księgi wpływu jako dokumentu kluczowego, wspomagającego nadzorowanie posiadanych przez muzeum zasobów zabytkowych. W księdze tej odnotowane są wszystkie nabytki – w podziale typologicznym i surowcowym – z uwzględnieniem prawnej formy posiadania oraz rodzaju dokumentu, w którym szczegółowo identyfikowane są pojedyncze zabytki lub grupy zabytków masowych. Wraz z zabytkami do muzeum przekazywana jest dokumentacja badawcza, w tym inwentarze polowe, które zgodnie z § 2. pkt 4. rozporządzenia z 2004 r. są elementem muzealnej dokumentacji ewidencyjnej. Uznałam za niecelowe przepisywanie treści inwentarzy polowych do księgi depozytowej, zwłaszcza że z dużym prawdopodobieństwem po zakończeniu prac badawczych w muzeum zostanie zweryfikowana i w części zmieniona liczba i identyfikacja typologiczna pozyskanych zabytków.

Kolejnym zagadnieniem wymagającym rozstrzygnięcia w modelu ewidencji muzealnej jest implementacja wskazanego przez ustawodawcę (§ 3. pkt 1. i § 7. pkt 1. i pkt 4. rozporządzenia z 2004 r.) zestawu informacji identyfikujących muzealia do specyfiki metodologii opracowania naukowego zabytków archeologicznych. W obecnie obowiązujących regulacjach prawnych nazewnictwo tych cech dostosowano do warsztatu pracy naukowej historyka sztuki. Dla zbiorów innych typów i rodzajów

konieczna jest interpretacja lub zdefiniowanie znaczenia tych pojęć na gruncie branżowych kategorii muzealnych.

Dla zbiorów archeologicznych przede wszystkim interpretacji wymaga zakres informacji dotyczących identyfikacji stanowisk archeologicznych, czyli archeologicznych zabytków nieruchomych, na obszarze których odkryto i skąd pozyskano materiał archeologiczny do muzeum. Powiązanie w modelu ewidencji poszczególnych zabytków ruchomych z kontekstem przestrzennym ich odkrycia jest najistotniejszym wymaganiem stawianym przez archeologów w procesie dokumentowania znalezisk. Poszczególne ruchome zabytki archeologiczne, bez prawidłowego umieszczenia ich w kontekście przestrzenno-kulturowym, mają bowiem zdecydowanie mniejsze walory poznawcze niż zabytki o określonym miejscu odkrycia. Hierarchiczne ujęcie informacji o zabytkach archeologicznych jest także podstawą standardu dokumentacji badań archeologicznych, a dokumentacja polowa jest pierwszym zapisem zawierającym specyfikację wraz z opisem naukowym pozyskiwanego przez muzeum materiału archeologicznego.

W modelu ewidencji muzealnej stanowiska archeologiczne można interpretować jako miejsce powstania (odkrycia) ruchomego zabytku wpisanego do inwentarza. Podstawowymi identyfikatorami stanowisk są dane adresowe miejsca jego odkrycia w odniesieniu do podziału administracyjnego kraju. Przeważnie jest to nazwa miejscowości, gmina, powiat i województwo, ale coraz częściej stosowane są inne systemy lokalizujące stanowisko w przestrzeni geograficznej (System Informacji Przestrzennej – SIP) oraz informacje dotyczące rodzaju i formy odkrytego stanowiska.

Konieczne jest także – analogicznie jak w wypadku Rejestru Zabytków Archeologicznych prowadzonego przez organy administracyjne ochrony zabytków – utrzymywanie w muzeum ewidencji wszystkich miejsc odkrycia zbiorów w nim przechowywanych, gdyż jest to jedyna forma udokumentowania istnienia zabytku nieruchomego, który po zakończeniu badań



1. Zasada wpisu informacji o zabytkach archeologicznych w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie

1. Standards for entering information on archaeological heritage items at the State Archaeological Museum in Warsaw

wykopaliskowych mógł zostać całkowicie zniszczony (dotyczy to obiektów niewpisanych do rejestru zabytków w danym województwie). Wiedza ta jest niezbędna do odtworzenia struktur osadniczych z przeszłości, niezależnie czy zabytek istnieje w przestrzeni geograficznej – wtedy jest objęty ochroną konserwatorską – czy już nie istnieje *in situ*, ale dokumentacja z przeprowadzonych badań terenowych oraz materiał zabytkowy przechowywany jest w muzeum. Z tego powodu w systemie ochrony zabytków powinny być dwa współistniejące rejestry stanowisk archeologicznych. Jeden prowadzony przez służby konserwatorskie w celu ochrony istniejącego w przestrzeni geograficznej zabytku nieruchomego, drugi w muzeach w celu udokumentowania istnienia zabytku nieruchomego przed wykonaniem badań wykopaliskowych i jego zniszczeniem, a obecnie stanowiącego kontekst archeologiczny odkrycia zabytków ruchomych przechowywanych w muzeach. W przypadku wykreślenia stanowiska – po zakończeniu badań wykopaliskowych – z rejestru zabytków, stanowisko to powinno być wprowadzane do ewidencji muzealnej wraz z ewidencją muzealiów. Inaczej ujmując sprawę – wiedza o istniejących zabytkach archeologicznych w przestrzeni geograficznej, wiedza o zabytkach archeologicznych, które zostały zniszczone na skutek przeprowadzenia badań wykopaliskowych i wiedza o zabytkach ruchomych pozyskanych tą drogą powinna być przechowywana przede wszystkim w muzeach,

co jest warunkiem podstawowym dla prawidłowego wnioskowania naukowego.

Następną, wymaganą w dokumentacji ewidencyjnej, cechą zabytków jest określenie ich pochodzenia – dla zbiorów archeologicznych w muzeach są to dwie grupy informacji. Jedną dotyczy sposobu nabycia zabytku przez muzeum. Najczęściej jest to przekaz decyzją konserwatora zabytków, ale możliwe jest też zakupienie zabytku np. z prywatnej kolekcji, zwłaszcza obiektu pochodzącego z obcego kraju, przyjęcie daru od właściciela zabytku lub przekazu od innej instytucji. Druga grupa informacji dotyczy odkrycia zabytku czyli autorstwa i rodzaju przeprowadzonych badań archeologicznych lub uwarunkowań przypadkowego odkrycia. W zależności od rodzaju przeprowadzonych badań tworzona jest odpowiednia dokumentacja terenowa, a jej zakres wpływa na sposób ewidencji zabytków w muzeum. Obie te grupy informacji składają się na wiedzę o proveniencji zbiorów archeologicznych, w tym historię badań terenowych, autorских ustaleń naukowych oraz dziejów kolekcji.

Poniżej zamieszczam propozycję implementacji i rozbudowy zestawu cech muzealiów, obowiązkowo umieszczanych w dokumentach ewidencyjnych, przygotowaną dla Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, zgodnie z tradycją i metodyką tworzenia dokumentacji znalezisk archeologicznych w muzeach<sup>13</sup>.

Ewidencja muzealiów – ustawowa struktura opisu	Ewidencja muzealiów archeologicznych – proponowana struktura opisu
numer inwentarza	numer inwentarza
tytuł (nazwa)	tytuł (nazwa)
autor lub wytwórca	kultura dla zabytków pradziejowych
pochodzenie – sposób pozyskania	pochodzenie: 1. sposób nabycia do muzeum 2. rodzaj odkrycia archeologicznego (badania)
wartość w dniu nabycia	wartość szacunkowa
czas powstania	czas (chronologia – lub/i określenie bezwzględne czasu powstania)
miejsce powstania	miejsce powstania (odkrycia): 1. adres miejsca odkrycia stanowiska archeologicznego: nazwa miejscowości, lokalizacja SIP 2. rodzaj stanowiska archeologicznego 3. identyfikator numeryczny stanowiska
materiał	materiał
technika wykonania	technika wykonania
wymiary, ewentualnie waga	wymiary, ewentualnie waga
określenie cech charakterystycznych	określenie cech charakterystycznych
wizualizacja	wizualizacja
sposób oznakowania	sposób oznakowania
miejsce stałego przechowywania	miejsce stałego przechowywania
przemieszczenia	przemieszczenia

2. Implementacja znaczenia pojęć określonych ustawowo jako dane ewidencyjne, stosowanych do identyfikacji muzealiów archeologicznych

2. Implementation of the concepts defined in legislation as registering data, used for identification of archaeological museum objects

Informacją, która sprawia nadzwyczajną trudność muzealnikiem opracowującym dokumentację ewidencyjną jest określenie wartości muzealiów archeologicznych. Zgodnie z obowiązującą regulacją prawną (§ 3. pkt 1. rozporządzenia z 2004 r.) wartości o dnia nabycia muzealium musi być umieszczona w dokumentacji ewidencyjnej.

Problemem jest fakt, że w Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach oraz w Rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, jak i w Ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami nie zostało sprecyzowane kto, w jaki sposób i kiedy jest zobowiązany do określania wartości zabytków archeologicznych.

Ruchome zabytki archeologiczne, zanim zostaną przekazane na własność do muzeum i staną się muzealiami, w odróżnieniu od innych grup muzealiów, stanowią własność Skarbu Państwa na podstawie art. 35. ust. 1. Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 roku. Wojewódzki konserwator zabytków, jako przedstawiciel Skarbu Państwa, decyduje w drodze decyzji administracyjnej o przekazaniu ich do muzeum. W momencie przekazania w depozyt lub na własność zabytki nie mają określonej wartości. Wartości tej nie wskazuje osoba lub instytucja, która przeprowadziła badania archeologiczne na podstawie odpowiedniego pozwolenia administracyjnego. Wartości zabytków nie określa wojewódzki konserwator zabytków w momencie odebrania ich od badacza lub instytucji, która przeprowadziła badania, ani w momencie przekazania tych zabytków w depozyt do muzeum lub na jego własność. Ponadto omawiana grupa zabytków jest teoretycznie i w praktyce instytucji publicznych wyłączona z obrotu handlowego i jako taka pozbawiona jest możliwości określania wartości na zasadach rynkowych lub do nich zbliżonych. Wszelkie formy handlu zabytkami archeologicznymi są nielegalne, o ile przedmioty te pozyskano po ustanowieniu odpowiednich przepisów prawnych.

Rozwiązaniem, wydaje się, jest ustalenie standardów szacowania wartości zabytków archeologicznych. W pierwszej kolejności zestawienie ponad dwudziestoletnich doświadczeń muzeów i porównanie zgromadzonych w bazach danych referencyjnych wartości oszacowanych dla

poszczególnych grup lub typów zabytków. W związku z procedurą wypożyczania zabytków, to jest z przenoszeniem i ubezpieczeniem, muzea ustalają ich wartość szacunkową uwzględniającą: wartość naukową, historyczną i artystyczną, a także unikalność zabytku w zbiorach. Wartość ta określana jest komisyjnie na podstawie wewnętrznie przyjętych regulacji, które w wielu przypadkach obejmują również zasady włączania tych wartości do systemu ewidencji muzealiów.

Standardem powinny być objęte kryteria szacowania, a także wagi nadane dla cech wpływających na wartość zabytku. Określanie wartości zabytków zawsze powinno odbywać się komisyjnie gdyż wyniki szacowania będą stanowiły majątek muzeum, w rozumieniu § 3. ust. 1. rozporządzenia z 2004 roku. Ponieważ zbiory archeologiczne nie mają określonej wartości na żadnym wcześniejszym etapie ich pozyskiwania do kolekcji muzealnej, należy uznać, że wartości ustalane komisyjnie w poszczególnych muzeach i wpisane do dokumentacji ewidencyjnej będą stanowiły ich wartość w dniu nabycia. Po ustaleniu generalnych zasad tej nowej procedury każde muzeum, kształtując własny model ewidencji zbiorów, może rozpocząć określanie wartości nowo nabytych zabytków. Problemem, z którym muszą zmierzyć się muzea, jest ustalenie indywidualnej procedury oszacowania wartości zbiorów, które były wpisane do inwentarza przed wejściem Ustawy o muzeach z 1996 roku. Przed tą datą muzea nie były zobowiązane do określania ich wartości. Powodem było tradycyjne podejście muzealników do zbiorów archeologicznych, jako przede wszystkim źródeł naukowych, oraz faktyczne wyłączenie ich z obrotu handlowego. Umożliwiły to regulacje prawne z lat 60. XX wieku. W § 17. pkt 1. rozporządzenia z 1964 r. zapisano – *Nie podlegają oszacowaniu przedmioty: 1) Których oszacowanie nie jest możliwe z powodu braku podstawy do wyceny.* Zasada ta była realizowana w zapisach inwentarzowych przez ponad 30 lat.

W muzeach, w których obecnie miałyby zostać oszacowana wartość całego archeologicznego zbioru, a liczy on ponad 3 mln obiektów, w modelu ewidencyjnym należy uwzględnić wieloletni plan komisyjnego określania wartości dla zabytków zinwentaryzowanych przez dziesiątki lat przed wprowadzeniem bieżących regulacji.

**Streszczenie:** Ustawa o muzeach z 1996 r. unormowała specyficzne problemy muzeów. Jednocześnie nastąpiło wydzielenie muzealnej opieki nad zabytkami archeologicznymi z systemu ochrony zabytków. Odtąd muzea kolekcjonujące ruchome zabytki archeologiczne stanęły przed obowiązkiem stosowania w procedurach muzealnych przepisów dwu ustaw, wspomnianej Ustawy o muzeach oraz Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r., i ich rozporządzeń wykonawczych.

Rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki dotyczące sposobu ewidencji zabytków w muzeach wprowadziły – w zakresie przedmiotu inwentaryzacji – rewolucyjną zmianę w stosunku do tradycyjnych metod ewidencji zbiorów archeologicznych w tych instytucjach.

Przedmiotem inwentaryzacji miały być już tylko pojedyncze obiekty materialne, a nie stanowiska archeologiczne wraz

z wszystkimi zbiorami, jak w poprzednich latach. Ta zmiana spowodowała wiele reperkusji organizacyjnych, w tym trudności w określaniu policzalności i wartości finansowej zbioru czy jednoznacznej identyfikacji obiektu. Między innymi muzea stanęły przed problemem decyzji o sposobie kwalifikowania różnych grup zabytkowych źródeł naukowych do wpisu do dokumentów muzealnych. Wiąże się to z koniecznością rozróżnienia i zdefiniowania, czym są muzealia, a czym archeologiczny materiał masowy w systemie ewidencji muzealnej. Wprowadzone zostały nowe zasady identyfikacji muzealiów, implementacja ich do praktyki dokumentacyjnej wymusiła znaczące zmiany w podejściu do tradycyjnie rozumianej metodologii tworzenia informacji o zabytkach archeologicznych. Problematiczne jest także określenie wartości muzealiów archeologicznych. Z zagadnieniem tym należy wiązać brak standardów szacowania wartości tej grupy zabytków.

**Słowa kluczowe:** specyfika archeologii, zmiany ustawowe, model ewidencji, muzealia, zbiory masowe, wartość zabytków archeologicznych.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 1997 r. nr 5. poz. 24.).
- <sup>2</sup> Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2003 r. nr 162. poz. 1568.).
- <sup>3</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach (Dz.U. z 1997 r. nr 102. poz. 656.), a następnie 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.).
- <sup>4</sup> Pierwszym, ogólnokrajowym projektem standaryzacji zasad tworzenia i udostępniania informacji o zbiorach muzealnych z wykorzystaniem technologii informatycznych był, uznany przez ICOM za jeden ze światowych standardów, projekt autorstwa Doroty Folgi-Januszewskiej i Agnieszki Jaskanis z 1996 r. pn. Sieciowy System Wymiany Informacji Muzealnej (SSWIM) – A. Jaskanis, *Międzymuzealna sieć komputerowa SSWIM – standard udostępniania informacji o muzeach i muzealiach w Polsce*, w: *III Forum Konserwatorów. Dobra kultury w obliczu zagrożeń*, Toruń 2000, s. 91-98 oraz *Sieciowy System Wymiany Muzealnej – standard udostępniania informacji o obiektach muzealnych*, w: *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnej metodologii*, seria *Cyfrowe spotkania z zabytkami*, Wrocław 2009, s. 40-50.
- <sup>5</sup> Zagadnienie zostało opisane przeze mnie w artykule – A. Jaskanis *System informacji o zbiorach Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie*, w: *Efektywność Zastosowań Systemów Informatycznych*, t. 1, Warszawa-Szczyrk 2002, s. 85-100 i we współpracy: A. Jaskanis, A. Laszuk, M. Wrede, *Gromadzenie, wymiana i udostępnianie informacji o dobrach kultury przechowywanych w archiwach, bibliotekach i muzeach*, „Teki Archiwalne” 2004, Seria Nowa, t. 8(30), s. 150-156 oraz A. Jaskanis, *Zarządzanie bazami danych o zbiorach archeologicznych w muzeum. O potrzebie standaryzacji*, w: *Digitalizacja dziedzictwa archeologicznego. Wybrane zagadnienia*, R. Zapłata (red.), Wiedza i Edukacja, Instytut Archeologii WNHIS UKSW, Lublin 2011, s. 143-157.
- <sup>6</sup> Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz.U. z 1962 r. nr 10. poz. 48.).
- <sup>7</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów (Dz.U. z 1964 r. nr 17. poz. 101.).
- <sup>8</sup> *Instrukcja do rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” 1970, seria B, t. XXVIII, s. 117-132 publikowana wraz z Decyzją nr 9 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 września 1968 r., w sprawie ustalenia wzorów druków inwentarza muzealiów.
- <sup>9</sup> Obowiązek ten został wprowadzony w 1997 r. (art. 1. pkt 2.), Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach (Dz.U. z 1997 r. nr 102. poz. 656.).
- <sup>10</sup> Patrz art. 3. pkt 4. Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. z 2003 r. nr 162. poz. 1568.).
- <sup>11</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 sierpnia 2018 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków (Dz.U. z 2018 r. poz. 1609.), cz. II: Elementy, które zawiera dokumentacja badań archeologicznych. Wcześniej zagadnienie to było regulowane w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 27 lipca 2011 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich, robót budowlanych, badań konserwatorskich, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków oraz badań archeologicznych (Dz.U. z 2011 r. nr 165. poz. 98.7), cz. II: Standardy dokumentacji badań archeologicznych oraz Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 9 czerwca 2004 w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, restauratorskich, robót budowlanych, badań konserwatorskich i architektonicznych, a także innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków oraz badań archeologicznych i poszukiwań ukrytych lub porzuconych zabytków ruchomych (Dz.U. z 2004 r. nr 150. poz. 1579.), cz. II: Standardy dokumentacji badań archeologicznych.
- <sup>12</sup> Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 sierpnia 2018 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków (Dz.U. z 2018 r. poz. 1609.). Obowiązek ten został wprowadzony wraz z Ustawą o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r., w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 9 czerwca 2004 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, restauratorskich, robót budowlanych, badań konserwatorskich i architektonicznych, a także innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków oraz badań archeologicznych i poszukiwań ukrytych lub porzuconych zabytków ruchomych (§ 3. pkt 4. ppkt. 3.).
- <sup>13</sup> Por. A. Jaskanis, *Specyfika zbiorów archeologicznych w procesie zarządzania kolekcją muzealną*, w: *ABC zarządzania kolekcją muzealną*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2014, nr 3, s. 31.

### Agnieszka Jaskanis

Główny Inwentaryzator Zbiorów w PMA w Warszawie – autorka modelu ewidencji zbiorów archeologicznych, programu „Fibula” do ewidencji i zarządzania zbiorami PMA (Oracle) oraz systemu „Cyfrowe zbiory PMA” wspomagającego digitalizację muzealiów (4D); współautorka SSWIM (Sieciowego Systemu Wymiany Informacji Muzealnej); (od 2000) współpracuje z bibliotekami i archiwami w budowaniu standardów udostępniania informacji o dobrach kultury; wykładowca: (od 2000) na UMK w Toruniu, (2011–2017) na UKSW w Warszawie; (2006–2009) pracowała w zespole ds. digitalizacji przy MKiDN; autorka publikacji dotyczących ewidencji zbiorów muzealnych przy wykorzystaniu technik komputerowych, standaryzacji oraz udostępniania informacji o zbiorach przez muzea, biblioteki i archiwa; e-mail: ajaskanis@pma.pl

---

**Word count:** 5 464; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** 13

**Received:** 07.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 08.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4671

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Jaskanis A.; EWIDENCJA ZABYTKÓW ARCHEOLOGICZNYCH W MUZEACH PO WPROWADZENIU USTAWY O MUZEACH W 1996 ROKU. *Muz.*, 2019(60): 246-255

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# WYSTAWA MUZEALNA A PRAWO AUTORSKIE

## MUSEUM EXHIBITION VERSUS COPYRIGHT

**Paulina Gwoździewicz-Matan**

Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

**Abstract:** Organisation of exhibitions from the point of view of copyright (Act on Copyright and Related Rights of 4 Feb. 1994, further copyright) is a multifaceted issue. The analysis conducted in the paper boils down to some selected aspects: beginning with the right to display, through exhibition as a separate copyrighted work, up to the exhibition author, namely curator. When purchasing items for collections or acquiring them on the ground of a loan contract, museums should make sure the work can be exploited through public display. Such agreement can be either expressed in the contract (rights or licence transfer) or can be implicit (it can be then assumed that non-exclusive licence with all its limitations has been transferred). Furthermore, the construction of fair use from Art. 32.1 of Act on Copyright can be applicable. An issue apart is

the question of exhibition as a separate copyrighted work. It can be a co-authored work in the case when it combines creative efforts of e.g. curator and author of the exhibition layout.

The article analyses exhibition understood as a collection of exhibits selected and arranged following a script or presented following a layout in order to fulfil the assumptions of a derivative work (Art. 2 Act on Copyright) or a collection (Art. 3 Act on Copyright). As a result of the assumption that exhibition is a work, the curator becomes an author, thus will have copyright to the created work. Depending on the formal curator-museum relationship, the author's economic rights shall either be transferred to the museum (employee's work, specific-task contract with rights transfer or licence granting), or shall exceptionally remain with the author.

**Keywords:** museum exhibition, display activity, copyright, curator, layout, artistic work.

Działalność wystawiennicza muzeów jest zasadniczą osią ich działania i realizacją obowiązków nakładanych Ustawą o muzeach<sup>1</sup>. Sam proces organizowania wystawy jest nierozdzielnie związany z zagadnieniem praw autorskich i to w kilku wymiarach. Po pierwsze, wystawianie obiektów będących nośnikami utworów w rozumieniu prawa autorskiego<sup>2</sup> stanowi korzystanie z utworu na polu eksploatacji wskazanym w art. 50. pkt 3. pr.aut. Oznacza to, że muzeum musi posiadać podstawę prawną do publicznego wystawiania utworów, w przeciwnym razie możemy mieć do czynienia z wkroczeniem w monopol podmiotu uprawnionego z tytułu praw autorskich. Po drugie, wystawa muzealna sama w sobie może stanowić utwór podlegający ochronie, stąd istotną kwestią jest to, komu przysługują prawa autorskie do wystawy. I wreszcie po trzecie, istotną rolę w procesie organizowania wystaw odgrywają osobiste prawa autorskie – zarówno

prawa twórców, których dzieła prezentowane są na ekspozycji, jak i prawa osobiste kuratora wystawy. Przedmiotem artykułu będzie analiza powyższych zagadnień w świetle przepisów prawa autorskiego. Wśród innych kwestii związanych z organizowaniem wystawy można wymienić: tzw. wirtualne zwiedzanie<sup>3</sup>, wykorzystanie utworów do promocji wystawy (art. 33.3 pr.aut.)<sup>4</sup>, w ramach prawa panoramy (art. 33. pkt 1. pr.aut.)<sup>5</sup>, wystawianie utworów osieroconych (art. 35.5 pr.aut.)<sup>6</sup>, czy uprawnienia osób trzecich do dokumentowania oraz informowania o wystawie<sup>7</sup>. Z uwagi na ograniczone ramy artykułu problemy te nie będą przedmiotem rozważań.

### Wystawianie utworów w muzeach

Nie budzi wątpliwości, że publiczne wystawienie utworu leży w interesie twórców, służąc rozświetleniu ich działalności.

Biorąc pod uwagę ten „promocyjny” aspekt, zaskakujące może wydać się stwierdzenie, że każde wystawienie obiektu będącego jednocześnie nośnikiem utworu stanowi wkroczenie w prawa twórcy. W myśl art. 17. pr.aut. twórca przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Oczywiście pól eksploatacji związanych z organizacją wystawy jest więcej<sup>8</sup>, w tym miejscu analizie zostanie poddany jeden ze sposobów rozpowszechniania utworu, mianowicie jego publiczne wystawienie. Pojęcie wystawiania należy rozumieć w ten sposób, że rzecz będąca nośnikiem utworu zostaje umieszczona na widoku w muzeum jako eksponat<sup>9</sup>. Jak wskazuje się w literaturze, u podstaw jego wyodrębnienia leży okoliczność, że sposoby eksploataowania dzieła plastycznego są znacznie skromniejsze niż dzieła muzycznego czy literackiego, stąd wprowadzenie wystawiania jako odrębnego pola eksploatacji ma na celu dodatkowe uposażenie artysty-plastyka oraz wyrównanie jego szans w stosunku do innych twórców<sup>10</sup>.

Ograniczenia, o których mowa w tej części, odnoszą się wyłącznie do obiektów, które są nośnikami utworów i podlegają ochronie prawnoautorskiej. A zatem utwory, których ochrona wygasa na skutek upływu 70 lat od śmierci twórcy (art. 36. pr.aut.)<sup>11</sup> lub wyłączone są spod ochrony (art. 4. pr.aut.)<sup>12</sup> mogą być wystawiane publicznie. Mówiąc o rodzajach utworów w kontekście prawa do wystawiania, należy wskazać przede wszystkim na utwory plastyczne, takie jak malarstwo, rzeźba czy grafika, które stanowią najbardziej reprezentatywną grupę<sup>13</sup>. Pojęciem tym można również objąć dzieła sztuki użytkowej<sup>14</sup> oraz instalacje. Wystawiać można również utwory fotograficzne<sup>15</sup> oraz piśmiennicze. Natomiast obecne w przestrzeni muzealnej utwory multimedialne<sup>16</sup> czy audiowizualne<sup>17</sup> będą eksploatowane na innym polu, jakim jest odtworzenie czy wyświetlenie. Dodać należy, że omawiane regulacje odnoszą się również do wystawiania kopii, choć z punktu widzenia działalności muzealnej znaczenie ma przede wszystkim wystawianie oryginałów.

Nabywając obiekty do zbiorów lub pozyskując na wystawę czasową, muzea powinny jednocześnie regulować kwestię korzystania z utworów, w tym ich publicznego wystawiania. Ponieważ prawo własności przysługujące w stosunku do rzeczy nie przesądza jednocześnie o dysponowaniu prawami autorskimi do utworów w nich utrwalonych<sup>18</sup>, konieczne jest istnienie podstawy prawnej do korzystania z utworu poprzez jego wystawienie. Taką podstawą może być zezwolenie uprawnionego (mamy wówczas do czynienia z umową, na podstawie której dochodzi do przeniesienia praw majątkowych bądź z udzieleniem licencji na wykorzystanie utworu) lub powołanie się na licencję ustawową (dozwolony użytek z art. 32. ust. 1. pr.aut.). Ponieważ umowy przenoszące prawa autorskie lub umowy licencji wyłącznej wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności<sup>19</sup>, w sytuacji gdy brak postanowienia umownego dotyczącego prawa do wystawiania utworu można ostrożnie przyjąć, że przy okazji sprzedaży, darowizny, użyczenia lub oddania w depozyt obiektu będącego nośnikiem utworu udzielono jednocześnie licencji niewyłącznej (tzw. licencja dorozumiana). Wykładnia przemawia za przyjęciem, że przy tego rodzaju umowach taki jest zgodny zamiar stron i cel umowy (art. 65. § 2. k.c.), a w interesie twórcy leży upublicznienie własnej twórczości. Dodatkowo, mając na uwadze treść art. 49.

ust. 1. pr.aut., można przyjąć, że w braku umownego określenia sposobu korzystania, *powinien on być zgodny z charakterem i przeznaczeniem utworu oraz przyjętymi zwyczajami*<sup>20</sup>. Przyjęcie powyższej koncepcji napotyka jednak ograniczenia. Po pierwsze, są to ograniczenia czasowe i terytorialne wynikające z art. 66. ust. 1. pr. aut. – *Umowa licencyjna uprawnia do korzystania z utworu w okresie pięciu lat na terytorium państwa, w którym licencjobiorca ma swoją siedzibę, chyba że w umowie postanowiono inaczej*. O ile zatem model ten „sprawdza się” w przypadku pozyskiwania obiektów na wystawę czasową, o tyle nabywanie obiektu do zbiorów bez wyraźnego upoważnienia umownego w kwestii korzystania z praw autorskich powoduje, że po upływie pięciu lat licencja niewyłączna wygasa. Drugie ograniczenie wiąże się z zakazem udzielania sublicencji, ponieważ muzeum – działając w ramach tzw. licencji dorozumianej – nie może udzielić dalszej licencji (np. udostępniając obiekt na wystawę do innego muzeum)<sup>21</sup>. Ponadto, zawierając umowy, warto zwrócić uwagę na sposób dookreślenia prawa do wystawiania, ponieważ może ono dzielić się na mniejsze uprawnienia cząstkowe, takie jak: sposób wystawienia, krąg odbiorców utworu, właściwości podmiotu rozpowszechniającego utwór czy terytorialny zasięg użycia<sup>22</sup>.

Alternatywą dla konieczności powoływania się na umowne zezwolenie na wystawianie jest powołanie się przez muzeum na korzystanie z utworu w ramach dozwolonego użytku z art. 32. ust. 1. pr.aut. Przepis tego artykułu stanowi, że *właściciel egzemplarza utworu plastycznego może go wystawiać publicznie, jeżeli nie łączy się z tym osiągnięcie korzyści majątkowych*. Aby zatem nabywca dzieła plastycznego<sup>23</sup>, bez konieczności zawierania odrębnej umowy z twórcą uzyskał w ograniczonym zakresie uprawnienie do wystawiania dzieła, muszą być spełnione przesłanki wskazane w tym przepisie.

Po pierwsze, zezwolenie twórcy nie jest wymagane w przypadku, gdy właściciel (muzeum) nie osiąga w związku z wystawieniem egzemplarza utworu korzyści majątkowych. Samo pojęcie „osiągania korzyści majątkowych” budzi sporo wątpliwości. Nie jest bowiem jasne, jakie kryterium należy w tym wypadku przyjąć. Czy pobieranie opłat z tytułu biletów wstępu, których ceny ukształtowane są na takim poziomie, że pokrywają jedynie część kosztów przedsięwzięcia<sup>24</sup> wystarcza, by mówić o korzyściach majątkowych? Czy chodzi raczej o ogólny dodatni bilans, czyli zysk wystawiającego po odliczeniu kosztów organizacji wystawy? Wśród prezentowanych w literaturze opinii dominuje pogląd, zgodnie z którym rozpowszechnianie odpłatnych biletów wstępu, nawet gdy sprzedaż biletów pokrywa tylko koszty eksploatacji, przesądza o konieczności uzyskania zgody twórcy na wystawienie dzieła<sup>25</sup>. Zaznaczając kontrowersyjność takiego stanowiska, uzasadnia się je potrzebą ochrony interesów twórcy<sup>26</sup>. W mojej ocenie, rozpatrując przesłankę negatywną „osiągania korzyści majątkowych” w kontekście działalności muzealnej, należałoby jednak opowiedzieć się za węższym rozumieniem tego pojęcia i ograniczyć jego zakres do „czystego zysku”. Muzea to jednostki *non-profit*, a przychody uzyskiwane z biletów wstępu nie pokrywają nawet w części kosztów związanych z organizacją wystawy<sup>27</sup>. Nie budzi natomiast wątpliwości, że muzea zawsze mogą korzystać z licencji art. 32. ust. 1. pr.aut., gdy wstęp na wystawę jest nieodpłatny.

Drugą wymaganą przesłanką do skorzystania z uprawnienia z art. 32. ust. 1. pr.aut. jest tytuł własności do obiektów będących nośnikami utworów. Z licencji może skorzystać

wyłącznie właściciel egzemplarza utworu plastycznego, a regulacji tej, jako wyjątkowej, nie można rozszerzać na inne podmioty<sup>28</sup>. Nie może na nią się powoływać muzeum organizujące wystawę i pozyskujące obiekty na podstawie umowy użyczenia czy najmu, jak również muzeum władające obiektami na podstawie umowy przechowania.

Reasumując powyższe uwagi, można stwierdzić, że na dozwolony użytek z art. 32. ust. 1. pr.aut. może powoływać się wyłącznie muzeum, które jest właścicielem muzealiów będących nośnikami utworów, jeżeli wystawia obiekty nieodpłatnie lub – nawet pobierając opłaty wstępu – nie osiąga z tego tytułu zysku.

## Wystawa jako przedmiot prawa autorskiego

W pierwszej kolejności wyjaśnienia wymaga samo pojęcie wystawy. W historii sztuki przyjmuje się, że wystawa to *zorganizowany czasowy pokaz dzieł sztuki dawnej lub współczesnej, poświęconej wybranemu problemowi, okresowi historycznemu, działowi (malarstwo, grafika, rzeźba), tematowi (np. martwa natura w malarstwie), indywidualnemu twórcy (np. całość jego dorobku) lub grupie artystycznej*<sup>29</sup>. Taki sposób pojmowania wystawy zmienił się na przestrzeni lat. Obecnie przyjmuje się, że wystawa powinna odzwierciedlać trwający proces twórczy i tym samym umyka schematycznej formule prezentacji<sup>30</sup>. Na gruncie nauk prawnych brak definicji legalnej wystawy. Ustawa o muzeach wprawdzie posługuje się pojęciem „wystawy”<sup>31</sup>, nie wskazuje jednak jego desygnatów. Mając na uwadze bogatą literaturę dotyczącą wystawiennictwa, trudno o syntetyczną definicję wystawy, która mogłaby stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań. Na potrzeby artykułu przyjmuję definicję, zgodnie z którą wystawa to zbiór eksponatów wybranych i zestawionych według scenariusza oraz prezentowanych w aranżacji plastycznej.

Pod pojęciem eksponatu należy rozumieć rzeczy wystawiane publicznie, których muzeum jest właścicielem (muzealia) lub posiadaczem zależnym (depozyty, obiekty pozyskane na podstawie umowy użyczenia). Mogą to być obiekty chronione prawem autorskim (np. wystawa dzieł sztuki współczesnej) lub ochrony tej pozbawione (np. wystawa tzw. sztuki dawnej, wystawa skamielin czy motyli)<sup>32</sup>. Wyjaśnienia wymaga również pojęcie ekspozycji, często wymiennie stosowane ze słowem wystawa. W muzealnictwie pod pojęciem „ekspozycja” rozumie się sposób wystawiania obiektów w muzeum, uważając termin „wystawa” za znacznie szerszy<sup>33</sup>. Można zatem przyjmując, że wystawa w ścisłym znaczeniu to ekspozycja, czyli dobór, układ i zestawienie eksponatów, które – przyjmując założenie, że są połączone w sposób twórczy – mogą podlegać ochronie jako zbiór (art. 3. pr.aut.). W znaczeniu szerszym, na pojęcie wystawy składa się prócz scenariusza również aranżacja plastyczna, która także może być utworem w rozumieniu art. 1. pr.aut. A zatem „wystawa muzealna” w zaproponowanym ujęciu nie jest tworem jednorodnym, na jej ostateczny kształt składają się wkłady różnych twórców<sup>34</sup>, wśród których na pierwszy plan wysuwa się działalność autora scenariusza wystawy (kuratora)<sup>35</sup>, którego można określić mianem reżysera wystawy, oraz autora aranżacji plastycznej. Prace nad wystawą mogą skupiać się w ręku jednej osoby, np. kuratora, ale zazwyczaj wystawa będzie nosić cechy utworu współautorskiego (art. 9. pr.aut.)<sup>36</sup>.

Na pojęcie wystawy *sensu largo* składa się też jej aranżacja plastyczna, która pełni nie mniej ważną rolę<sup>37</sup>. Na

aranżację mogą składać się obiekty będące jednocześnie utworami plastycznymi jak i obiekty użytkowe (ścianki, cokoły, stelaże). Aranżacja plastyczna pełni rolę służebną wobec eksponatów, dopełnia przestrzeń wystawienniczą, towarzyszy dziełom, jest zaprojektowana w ten sposób, by podkreślić swoim charakterem narrację wystawy. Przy założeniu, że cechuje się twórczym charakterem, może być odrębnym przedmiotem prawa autorskiego (utworem), choć zazwyczaj będzie stanowić twórczy wkład w całość jaką jest wystawa (utwór współautorski).

### • Wystawa jako opracowanie

Analizując poszczególne komponenty wystawy, należy rozważyć, czy ekspozycja muzealna, czyli realizowana na podstawie scenariusza koncepcja (wystawa *sensu stricto*) może podlegać ochronie jako opracowanie (art. 2. pr.aut.) Taki pogląd wyraził Sąd Najwyższy w sporze wokół wykorzystania wystawy poświęconej pontyfikatowi Ojca Świętego Jana Pawła II, zatytułowanej „Pielgrzym Tysiąclecia – Papież Światu – Rodacy Papieżowi”, którą sąd pierwszej instancji uznał za utwór zależny<sup>38</sup>. Zdaniem Sądu Najwyższego *wystawa fotografii może stanowić opracowanie w rozumieniu art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jeżeli spełnia ustawowe kryterium twórczości*<sup>39</sup>. W uzasadnieniu wyroku wskazano, że *każda wystawa wymaga podjęcia licznych czynności, takich jak układ fotografii, sposób ich rozmieszczenia, podpisy, kolorystyka, oświetlenie i temu podobne, lecz najczęściej czynności te wymagają zaangażowania umiejętności o charakterze technicznym i chociaż niewątpliwie „fachowym”, to nie znaczy – twórczym, cechującym się inwencją artystyczną*. A zatem sąd dopuścił możliwość traktowania wystawy jako utworu zależnego w stosunku do prezentowanego na niej dzieła, jednak tylko w przypadku, gdy wykazuje własne cechy twórcze. W przypadku wystawy kurator wykorzystuje oryginalne nośniki utworów, a nie ich zwielokrotnienia. Nie dokonuje – z oczywistych względów – ingerencji w treść i formę dzieła. Może jedynie środkami zewnętrznymi, takimi jak np. oświetlenie, dokonać „modyfikacji” dzieła, lecz by mogła być ona kwalifikowana jako odrębny utwór musi być przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze<sup>40</sup>. W literaturze muzealniczej zjawisko to określa się mianem „kreatywnej funkcji sytuacji ekspozycyjnej” w stosunku do prezentowanych obiektów oraz podkreśla się, że sposób prezentacji wystawionych obiektów może nadawać im cechy, których obiekty te w sytuacjach „codziennych” (przedekspozycyjnych) nie mają<sup>41</sup>.

### • Wystawa jako zbiór

Wymienione w uzasadnieniu wyżej przytoczonego orzeczenia zabiegi, jak układ obiektów czy ich rozmieszczenie mogłyby być, w mojej ocenie, rozpatrywane raczej w kategoriach traktowania wystawy jako zbioru materiałów (art. 3. pr.aut.)<sup>42</sup>. Niezależnie bowiem od tego, czy poszczególne obiekty eksponowane na wystawie są nośnikami utworów, ich dobór, układ lub zestawienie mogą mieć twórczy charakter, a przez to mogą być uznawane za przedmiot prawa autorskiego (art. 3. pr. aut.)<sup>43</sup>. Dobór eksponatów, ich układ i zestawienie są realizacją koncepcji wskazanej w scenariuszu. Wedle określonych tam kryteriów, których odzwierciedlenie stanowi już sam tytuł wystawy<sup>44</sup>, dokonywany jest wybór obiektów. Należy w tym miejscu podjąć próbę uogólnienia, aby



selekcja dokonywana na potrzeby wystawy odbywa się przy zastosowaniu kryterium, które, w jakichś ściśle określonych przypadkach, wykluczałoby swobodę wyboru. Jak wskazuje się w literaturze, dobór obiektów tylko wtedy nie jest *twórczy*, *gdy ma charakter wyczerpujący lub jest całkowicie zdeterminowany celem zbioru, lub też ma charakter oczywisty*<sup>45</sup>.

Wystawa ilustruje zazwyczaj fragment zjawiska i już w tym, moim zdaniem, przejawia się pierwiastek twórczy. Należy bowiem zdecydować, które spośród wielu obiektów wybrać. Nawet bowiem przy założeniu zorganizowania wystawy retrospektywnej określonego malarza, trudno o pokazanie wszystkich jego dzieł. Tylko w sytuacji, gdy wyczerpano wszystkie desygnaty spełniające kryteria danego zbioru, można byłoby mówić, że dobór pozbawiony jest cech twórczości. W praktyce takie „kompletne” wystawy się nie zdarzają<sup>46</sup>, a twórcy wystaw „używają” prac artystów w celu uzyskania jakiegoś efektu, zilustrowania jakiejś tezy, czy też zbudowania nowej intelektualnej całości<sup>47</sup>.

Kolejnym kryterium, przyjętym przez ustawodawcę w art. 3. pr.aut., jest sposób uporządkowania obiektów, czyli ich układ. Wydaje się, że również w przypadku sposobu rozmieszczenia muzealiów w sali ekspozycyjnej można dopatrywać się elementu twórczości. Ze względów kompozycyjnych i plastycznych obrazy mogą być wyeksponowane np. na jednym poziomie, jeden pod drugim, wyżej lub niżej, jeden lub kilka w pomieszczeniu<sup>48</sup>.

Wybrane eksponaty są zestawiane wedle określonego kryterium: chronologicznego, wedle stylów lub manier, szkół, nurtów, tematów, na zasadzie podobieństw lub w celu uwypuklenia kontrastów. Również w tym aspekcie przejawia się twórczy wybór – dokonano takiego a nie innego zestawienia, w celu ukazania relacji między obiektami. Jak wskazuje się w literaturze, eksponatami nie można zajmować się w izolacji, tak jakby otoczenie nie wywierało wpływu na to, jak są one dane<sup>49</sup>. Nie można zatem przyjąć, że uporządkowanie obiektów według dat powstania pozbawione jest pierwiastka twórczego. Nie jest to zestawienie, które ma charakter „oczywisty, standardowy”, jak w często podawanym przypadku alfabetycznej aranżacji nazwisk, adresów i numerów telefonicznych na potrzeby konkretnej kompilacji<sup>50</sup>, które są pozbawione cech oryginalności.

W obliczu powyższych uwag można przyjąć, że twórczy charakter wystawy będzie przejawiał się w doborze, układzie lub zestawieniu materiału – wystarczy, iż będzie się manifestować w jednym z tych elementów. Nie mamy wówczas do czynienia z pewną ilością zgromadzonego materiału, a z całościowym, złożonym z wielu komponentów utworem.

Konsekwencją uznania wystawy za zbiór jest przysługiwanie jego twórcy praw do powstałego utworu. Korzystanie ze zbiorów złożonych z materiałów, do których przysługują prawa wyłączne musi odbywać się *bez uszczerbku dla praw do wykorzystanych utworów*, a zatem twórca wystawy musi mieć zezwolenie twórców obiektów autorsko-chronionych na eksploatację tych dzieł<sup>51</sup>. Samodzielna ochrona zbioru materiałów ma znaczenie w momencie bezprawnego przejścia całości zbioru, ewentualnie przy przejściu jego fragmentu, ale pod warunkiem, że twórcze elementy będą rozpoznawalne w tym fragmencie (ta okoliczność osłabia praktyczne znaczenie tej ochrony). A zatem stosowane w praktyce muzealnej umowy „wypożyczenia wystawy”<sup>52</sup> dotyczące w istocie udostępnienia obiektów i zaprezentowania ich w sposób

wskazany w scenariuszu wystawy oraz wedle aranżacji, powinny uwzględniać również kwestie praw autorskich do wystawy i udzielenia odpowiedniej licencji.

## Kurator jako twórca wystawy

Jak wskazano powyżej, dla percepcji dzieła niebagatelne znaczenie ma sposób jego prezentacji, dobór poszczególnych obiektów, które mają na siebie „współoddziaływać”, rozmieszczanie ich w sali, oświetlenie i inne elementy, które nie będą miały wyłącznie technicznego charakteru. Za tym „produktem”, który oglądamy, kryje się praca kuratora<sup>53</sup>, który odpowiada za zawartość wystawy i dobór eksponowanych obiektów<sup>54</sup>. Dlatego nie ulega wątpliwości, że co do zasady pracom związanym z przygotowaniem wystaw nie można odmówić twórczego charakteru i ochrony na gruncie prawa autorskiego<sup>55</sup>.

O tym, kto jest podmiotem praw autorskich do wystawy decyduje stosunek prawny, jaki łączy twórcę wystawy z muzeum. W przypadku, gdy kurator jest pracownikiem muzeum, a do jego obowiązków pracowniczych należy organizowanie wystaw<sup>56</sup>, co do zasady majątkowe prawa autorskie nabywa muzeum (art. 12. pr.aut.)<sup>57</sup>. W przypadku zaś, gdy współpraca stron opiera się na umowie cywilnoprawnej – np. na umowie o zorganizowanie wystawy – powinna ona regulować kwestię przejścia autorskich praw majątkowych lub udzielenia licencji na rzecz muzeum<sup>58</sup>.

W przeciwieństwie do praw majątkowych, autorskie prawa osobiste pozostają zawsze przy twórcy (art. 16. pr.aut.). Można tu przykładowo wymienić prawo do autorstwa<sup>59</sup> wystawy i wymienianie nazwiska kuratora w katalogach, prawo do nienaruszalności treści i formy, czyli zachowania wystawy w kształcie, jaki wskazano w scenariuszu, czy prawo do nadzoru autorskiego. Dlatego ingerencja w wystawę lub wprowadzone do niej zmiany mogą stanowić naruszenie autorskich praw osobistych kuratora, chyba że *zmiany są spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić* (art. 49. ust. 2. pr.aut.)<sup>60</sup>. W trakcie tworzenia wystawy stykają się różne wolności – wolność jej kuratora do swobodnego opracowania scenariusza wystawy i jej organizacji oraz wolność twórcy, który ma prawo do poszanowania efektu jego twórczości, m.in. prawa do rzetelnego wystawienia dzieła i prawa do nienaruszalności treści i formy<sup>61</sup>. Przykładem kolizji autorskich praw osobistych twórców z prawami osobistymi kuratora wystawy może być spór, który rozpętał się wokół wystawy „Wzlot i upadek Moderny”, która odbyła się w Weimarze w 1999 roku<sup>62</sup>. Część zbiorów prezentowano w muzeum zamkowym. Druga część wystawy<sup>63</sup>, która miała dokumentować sztukę okresu III Rzeszy oraz trzecia część poświęcona sztuce NRD<sup>64</sup> zostały usytuowane w wielofunkcyjnej hali. Przedmiotem krytyki była część scenariusza wystawy. Chodziło nie tylko o usytuowanie jej drugiej i trzeciej części w tym samym miejscu, ale również o sposób rozmieszczenia obiektów. Zdaniem niektórych twórców ich prace były powieszony zbyt gęsto, jedna obok drugiej, na szarej plastikowej folii, w bezpośrednim sąsiedztwie sztuki czasów III Rzeszy<sup>65</sup>. Wielu twórców domagało się natychmiastowego zdjęcia swych obiektów, a niektórzy zdejmowali obrazy samowolnie. Jedna z autorek obrazów wystąpiła z powództwem, żeby nie wieszać jej dzieł w rotundzie<sup>66</sup>.

Rozstrzygając sprawę, sąd musiał ocenić, czy twórcy mogą zdejmować z wystawy własne obrazy, mimo że nie stanowią one już ich własności. Sąd wskazał, że sposób powieszenia obrazów godził w prawa osobiste twórców<sup>67</sup>. Zgodnie z wyrokiem obrazy poprzewieszano, a obraz powódki z wystawy usunięto.

\*\*\*

Celem artykułu było omówienie wzajemnych oddziaływań pomiędzy działalnością wystawienniczą muzeów a prawem autorskim. Chcąc prezentować publicznie obiekty inkorporujące utwory, muzea powinny posiadać do tego podstawę prawną. W przypadku, gdy brak jest wyraźnego zezwolenia zawartego w umowie muzeum może powoływać się na tzw. licencję dorozumianą, która ma jednak ograniczony zakres. Muzeum będące właścicielem obiektu może podstawy prawnej wystawiania utworów upatrywać w dozwolonym użytku z art. 32. ust. 1. pr.aut. Niejasne jednak pozostaje

kryterium nieosiągania korzyści majątkowych.

Sama wystawa muzealna nie jest – z punktu widzenia oceny prawa autorskiego – zjawiskiem prawnie jednorodnym. Może stanowić utwór współautorski, w którym jednym z komponentów będzie twórca ekspozycja, rozumiana jako dobór, układ lub zestawienie obiektów. Drugim składnikiem będzie aranżacja plastyczna wystawy. Odpowiedź na pytanie, kto ma prawo do wystawy jako całości, zależy od stosunku prawnego łączącego kuratora (oraz autora aranżacji plastycznej) z muzeum. W każdym wypadku poszanowania wymagają prawa osobiste twórców – zarówno tych, których prace prezentowane są na wystawie, jak i kuratora wystawy czy autora aranżacji. Podobnie zatem, jak w przypadku twórców, których dzieła są „tworzywem” wystawy i których prawa osobiste w procesie wystawienniczym mogą zostać naruszone, również kurator oraz twórca aranżacji plastycznej ma prawo do ochrony swego utworu. W każdym przypadku granica wolności twórczej sięga do wolności i praw innych podmiotów.

**Streszczenie:** Organizacja wystaw z punktu widzenia prawa autorskiego (Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, dalej pr.aut.) jest zagadnieniem wieloaspektowym. Analiza przeprowadzona w artykule sprowadza się do wybranych zagadnień: poczynwszy od prawa do wystawiania, poprzez wystawę jako odrębny utwór prawa autorskiego, po prawa twórcy wystawy, czyli kuratora. Nabywając obiekty do zbiorów lub pozyskując je na podstawie umowy użyczenia, muzea powinny zadbać o możliwość eksploataowania utworu poprzez jego publiczne wystawienie. Zgoda taka może zostać wyrażona w umowie (przenoszącej prawa lub licencyjnej), albo w sposób dorozumiany (wówczas można przyjąć, że udzielono licencji niewyłącznej, ze wszystkimi tego ograniczeniami). Można również opierać się na konstrukcji dozwolonego użytku publicznego z art. 32. ust. 1. pr.aut. Odrębnym zagadnieniem jest

problematyka wystawy jako odrębnego przedmiotu prawa autorskiego. Wystawa może stanowić utwór współautorski, w przypadku gdy jest połączeniem twórczych wysiłków np. kuratora oraz autora aranżacji plastycznej.

W artykule analizie poddano wystawę, rozumianą jako zbiór eksponatów wybranych i zestawionych według scenariusza i prezentowanych według aranżacji plastycznej, pod kątem spełnienia przesłanek opracowania (art. 2. pr.aut.) oraz zbioru materiałów (art. 3. pr.aut.). Konsekwencją uznania wystawy za utwór jest uzyskanie przez kuratora statusu twórcy, a co za tym idzie posiadania przez niego praw osobistych do stworzonego utworu. W zależności od stosunku łączącego muzeum z kuratorem prawa autorskie majątkowe przysługują na muzeum (utwór pracowniczy, umowa o dzieło z przeniesieniem praw lub udzieleniem licencji) lub, wyjątkowo, pozostaną przy twórcy.

**Słowa kluczowe:** wystawa muzealna, działalność wystawiennicza, prawo autorskie, kurator, aranżacja plastyczna, utwór plastyczny.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Por. art. 1. Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. z 2019 r. poz. 719., dalej jako u.m.). Jak wskazywał nestor polskiego muzealnictwa Z. Żygulski jun. *Wystawianie zbiorów jest zasadniczym celem, a jednocześnie probierzem wartości każdego muzeum. Nie stanowi ono warunku bezwzględnego istnienia instytucji muzealnej, ale główny motyw uzasadniający społeczną konieczność tych instytucji*, por. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 167.
- <sup>2</sup> Zgodnie z art. 1. Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 poz. 1231. t.j., dalej jako pr.aut.) przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór).
- <sup>3</sup> Czyli „wystawy”, które można oglądać na stronach internetowych muzeów. Tego rodzaju prezentacje są objęte polem eksploatacji, jakim jest *publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy miał do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym*, które nie jest tożsame z wystawieniem. Zwraca na to uwagę S. Stanisławska-Kloc, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz LEX*, D. Flisak (red.), Warszawa 2015, s. 512.
- <sup>4</sup> Uprawnienie do rozpowszechniania wystawianych utworów w katalogach oraz w wydawnictwach publikowanych w celu promocji tych utworów przysługuje podmiotowi, który organizuje wystawę. Szerzej na ten temat por. J. Barta, R. Markiewicz, *Muzea a nowe prawo autorskie*, ZNUJ, „Opuscula Muzealia” 1996, MCVII, z. 8; R. Golat, *Dozwolony użytek z utworów w działalności muzeów*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 222-225.
- <sup>5</sup> W przypadku działalności wystawienniczej muzeum prawo panoramy (czyli możliwość rozpowszechniania utworów, jednak nie do tego samego użytku) znajduje zastosowanie do utworów wystawionych na stałe na zewnątrz siedziby budynków muzealnych (np. na dziedzińcu), por. P. Łada, *Prawo autorskie w muzeum*, Warszawa 2019, s. 86.
- <sup>6</sup> Wprawdzie muzea znajdują się w katalogu beneficjentów nowo przyjętej regulacji, jednak możliwość korzystania z utworów osieroconych ma ograniczony zakres zastosowania. Z uwagi na zamknięty katalog rodzajów utworów, które mogą uzyskać status utworu osieroconego i brak wśród nich „samodzielnych”

- utworów plastycznych i fotograficznych, regulacja ta obejmuje – w interesującym nas zakresie – wyłącznie utwory plastyczne (np. ilustracje, układ graficzny, komiksy) i fotografie, opublikowane w książkach, dziennikach, czasopismach lub innych formach publikacji drukiem (por. art. 35.<sup>5</sup> ust. 1. pkt 1. pr.aut.), w stosunku do których autorskie prawa majątkowe nie wygasły, znajdują się w zbiorach muzeów, a uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów nie zostali ustaleni lub odnalezieni pomimo przeprowadzenia poszukiwań, o których mowa w art. 35.<sup>6</sup> pr.aut., por. M. Nowotnik-Zajączkowska, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, W. Machała, R. Sarbiński (red.), Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2019.
- <sup>7</sup> Zagadnienie dopuszczalności fotografowania w muzeach było przedmiotem rozważań w literaturze, por. M. Drela, M. Trzcziński, *Zakaz fotografowania w regulaminie muzeum: komentarz do wyroku Sądu Ochrony Konkurencji i Konsumentów z dnia 5 maja 2010 roku*, „Ochrona Zabytków” 2011, nr 4, s. 83-89; W. Kowalski, K. Zalańska, *Prawo do wyglądu muzealiów i ich fotografowania*, „Państwo i Prawo” 2013, z. 2, s. 75-86.
- <sup>8</sup> To też nieraz konieczność zwielokrotnienia czy wprowadzenia do pamięci komputera.
- <sup>9</sup> Por. M. Ożóg, *Problemy prawne związane z wystawieniem utworu w miejscu dostępnym dla publiczności*, ZNUJ, „Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 2003, z. 83, s. 52. *Przez pojęcie „wystawienia” należy rozumieć wiele czynności technicznych, których efektem jest udostępnienie egzemplarza publiczności.* – tak A. Urbański, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, W. Machała, R. Sarbiński (red.).
- <sup>10</sup> Por. szczegółowo na ten temat M. Ożóg, *ibidem*, s. 52. Autor zwraca uwagę, że u podstaw wyodrębnienia tego pola eksploatacji leży idea o nierówności sztuk w zakresie możliwości ich eksploatacji.
- <sup>11</sup> Mowa tu o tzw. sztuce dawnej, która znajduje się już w domenie publicznej. Fakt, iż minął czas ochrony prawnoautorskiej nie powoduje, że istnieje pełna dowolność, ponieważ prawa osobiste twórcy są wieczne. Przejście autorskich praw majątkowych nie powoduje całkowitego wyzbycia się instrumentów, które dawałyby twórcom (i jego spadkobiercom) możliwość ochrony praw osobistych, które nie podlegają przeniesieniu i zrzeczeniu.
- <sup>12</sup> W literaturze spotkać można też pogląd, iż zdigitalizowane informacje o zbiorach (fotografie, skany) mogą być udostępniane jako materiał urzędowy z wyłączeniem ochrony prawnoautorskiej na podstawie art. 4. pkt 2. pr.aut.; tak M. Drela, *Wykonywanie zadań publicznych przez muzea jako przesłanka wyłączenia ochrony prawnoautorskiej informacji o zasobach publikowanych w Internecie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3661, „Przegląd Prawa i Administracji C/1” 2015, s. 468. Pogląd ten wydaje się pozostawać w sprzeczności z rozwiązaniem przyjętym w art. 5. Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady z 26 marca 2019 r. w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym, która zezwala na wykonywanie kopii wszelkich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną, które znajdują się na stałe w zbiorach instytucji dziedzictwa kulturowego, niezależnie od formatu lub nośnika, w wyłącznym celu zachowania takich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną i w zakresie potrzebnym do tego zachowania. Jest to nowa postać dozwolonego użytku, jednak nie obejmuje ona pola eksploatacji jakim jest rozpowszechnianie utworu w internecie.
- <sup>13</sup> Szczegółowo na temat utworu plastycznego por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, ZNUJ „Rozprawy i Studia” 1961, s. 23 i n. – autor wprowadza podział na utwory plastyczne *sensu largo* i *sensu stricto*.
- <sup>14</sup> *Meble jako dzieło mogą być uznane za przedmiot prawa autorskiego (utwór), o ile odznaczają się wyrazistym i indywidualnym charakterem na tle innych mebli dostępnych na rynku*, por. wyrok SA w Poznaniu z dnia 18 maja 2006 r., I ACa 1449/05, LEX nr 215613; podają za: E. Ferenc-Szydełko, w: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, E. Ferenc-Szydełko (red.), Warszawa 2016, s. 48-49.
- <sup>15</sup> W przypadku fotografii powstałych przed wejściem w życie ustawy o pr.aut. z 1994 r. może pojawić się konieczność analizy ustaw autorskich z 1926 r. czy 1952 r., por. na ten temat R. Sarbiński, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków 2004.
- <sup>16</sup> Do cech charakterystycznych utworu multimedialnego należy zaliczyć: posłużenie się więcej niż jedną formą wyrazu (dźwięk, obraz, tekst), zintegrowanie treści wyrażonych w różnych formach w taki sposób, że nie jest możliwe ich wydzielenie lub wydzielenie to byłoby pozbawione sensu, oraz interaktywność, tak. E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010, s. 237.
- <sup>17</sup> W Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych brak definicji pojęcia utworu audiowizualnego. Przyjmuje się, iż obejmuje ono utwory filmowe, seriale, filmy i spektakle telewizyjne, por. P. Ślęzak, *Umowa o produkcję audiowizualną. Zagadnienia wybrane*, w: *Europeizacja prawa prywatnego*, t. II, M. Pazdan, W. Popiołek, E. Rott-Pietrzyk, M. Szpunar (red.), Warszawa 2008, s. 544.
- <sup>18</sup> Prawo własności i prawo autorskie są prawami autonomicznymi. Wskazuje na to art. 52. ust.1. pr.aut. – *Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, przeniesienie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu.*
- <sup>19</sup> Por. art. 53. oraz art. 67. ust. 5. pr.aut.
- <sup>20</sup> Na możliwość zastosowania w takich przypadkach art. 49. pr.aut i 65. pr.aut. wskazywał w literaturze J. Szczotka, por. J. Szczotka, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*, M. Późniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa (red.), Bydgoszcz 2007, s. 66. Autor ten idzie dalej wskazując, że oparcie się na licencję konkludentnej upoważnia również do pobierania opłat. W opinii M. Późniak-Niedzielskiej (por. M. Późniak-Niedzielska, *Problemy udostępniania zbiorów przez instytucje muzealne w świetle prawa autorskiego. Zagadnienia wybrane*, w: *Oblicza prawa cywilnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Janowi Błeszyńskiemu*, K. Szczepanowska-Kozłowska (red.), Warszawa 2013 s. 369) pogląd ten jest trudny do zaakceptowania, z uwagi na istnienie art. 32. ust. 1. pr.aut, który w takim przypadku byłby zbędny, jako że uprawnienie wynikające z licencji dorozumianej byłoby dalej idące. W mojej opinii powoływanie się na licencję dorozumianą jest w takich wypadkach dozwolone, jednak ze swej natury ma ona bardzo ograniczoną postać (tylko na pięć lat, tylko na terytorium licencjodawcy), więc w tym zakresie przepis art. 32. ust. 1. pr.aut. statuujący dozwolony użytek daje szersze, bo nieograniczone czasowo i terytorialnie uprawnienie do wystawiania.
- <sup>21</sup> Por. art. 67. ust. 3. pr.aut.: *Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, licencjodawca nie może upoważnić innej osoby do korzystania z utworu w zakresie uzyskanej licencji.*
- <sup>22</sup> Por. E. Traple, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, J. Barta, R. Markiewicz (red.), system aktów prawnych LEX, Warszawa 2011.
- <sup>23</sup> Przepis art. 32. ust. 1. pr.aut. dotyczy tylko utworów plastycznych. Nie można na jego podstawie wyświetlać np. zarejestrowanego przebiegu performance czy happeningu.
- <sup>24</sup> Na temat kosztów organizacji wystawy por. F. Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum*, Kraków 2011, s. 256. Koszty ubezpieczenia szacuje się na poziomie jednej czwartej części całego budżetu realizacji wystawy.
- <sup>25</sup> Por. poglądy doktryny zestawione i omówione przez M. Późniak-Niedzielską, *Problemy udostępniania zbiorów...*, s. 367-370.
- <sup>26</sup> Tak E. Traple, w: *Ustawa o prawie autorskim...*, s. 281.
- <sup>27</sup> Na poparcie tak postawionej tezy można przytoczyć sformułowanie punktu 11. preambuły do Dyrektywy 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej,

który stanowi, że w przypadku pobierania przy użyczeniu przez instytucję dostępną dla publiczności opłaty, której wartość nie przekracza kwoty niezbędnej dla pokrycia kosztów obsługi instytucji, nie mamy do czynienia z wykorzystaniem w celach bezpośrednio lub pośrednio gospodarczych lub handlowych. Cytowany fragment dotyczy wprawdzie użyczenia egzemplarzy utworów, które nie obejmują przypadków publicznego ich wystawiania, trzeba jednak założyć pewną uniwersalność powyższego stwierdzenia. Interpretując przepisy prawa krajowego w duchu rozwiązań przyjętych w prawie unijnym, należałoby raczej opowiedzieć się za przyjęciem, iż tylko czysty zysk mógłby eliminować możliwość powołania się przez muzeum na licencję z art. 32. ust. 1. pr.aut.

<sup>28</sup>Inaczej, w mojej opinii błędnie, K. Gienas, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, E Ferenc-Szydełko (red.), Warszawa 2016, s. 325. Autor posługuje się pojęciem „aktualnego dysponenta dzieła”, które nie jest tożsame z pojęciem właściciela, a może dotyczyć podmiotu, który jest jedynie posiadaczem rzeczy.

<sup>29</sup>Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (red.), Warszawa 1969, s. 376.

<sup>30</sup>Tak H.U. Obrist, *Krótką historią kuratorstwa*, M. Nowicka (tłum.), Kraków 2016, s. 34. Przyjmuje się, że wystawa, w miejsce prezentacji skończonych prac o materialnej postaci stała się przestrzenią radykalnych w formie i nieprzewidywalnych w odbiorze „sytuacji i kryptostruktur”, gestów, procesów i interwencji. Coraz częściej proponuje się porzucenie myślenia o muzeum jako miejscu zachowującym te same co w XIX w. sposoby podejścia do artefaktów przyrody i dzieł sztuki. Zaznacza się, że *sprawnie działająca instytucja muzeum podlega modernizacji (...), muzeum zyskuje nową postać, nie jest już autonomicznym miejscem kontemplacji dzieł, ale staje się miejscem kontemplacji z odbiorcą*, por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 10.

<sup>31</sup>Por. art. 2. pkt 5., art. 6. ust. 3., art. 10. ust. 2. u.m.

<sup>32</sup>To rozróżnienie ma ewentualnie znaczenie przy kwalifikowaniu wystawy jako opracowania – wówczas eksponaty wystawowe muszą być utworami.

<sup>33</sup>Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 167.

<sup>34</sup>Katalog osób zaangażowanych w proces tworzenia wystawy może być znacznie szerszy. Można wskazać tu choćby pedagogów, grafików, architektów, por. H.U. Obrist, *Krótką historią...*, s. 22.

<sup>35</sup>Jak podaje H.U. Obrist wśród funkcji *Austellungsmachera* wskazuje się m.in. następujące: administrator, amator, autor wstępu, bibliotekarz, księgowy i menager, animator, konserwator, finansista i dyplomata. Tę listę można poszerzyć jeszcze o funkcję strażnika, kierowcy, mediatora i badacza, por. idem, *ibidem*, s. 22.

<sup>36</sup>W przypadku działalności wystawienniczej będziemy mieć do czynienia ze współautorskim dziełem rozłącznym, tj. takim, w którym części pochodzą od poszczególnych współtwórców (kuratora i autora aranżacji plastycznej) i mają samodzielne znaczenie. Za współtwórcę uznaje się tylko taką osobę, której działalność o charakterze intelektualnym znajduje w utworze odbicie (tak też SN w orzeczeniu z dnia 27 marca 1965 r., I CR 20/65, *Prawo autorskie w orzecznictwie*, T. Grzeszak (red.), CD-ROM, Warszawa 1998.

<sup>37</sup>*Nawet najlepsze opracowanie wystawy muzealnej pod względem dydaktycznym nie zwalnia od konieczności nadania jej formy artystycznej* – J. Świecimski, *Muzea i wystawy muzealne*, t. V, Kraków 1998, motto, s. 1.

<sup>38</sup>W ocenie sądu pierwszej instancji na koncepcję wystawy składały się: scenariusz, wybór zdjęć, aranżacja, oprawa i kolorystyka, muzyka i dźwięk stanowiące funkcjonalną całość, albowiem objęte nią fotogramy, scenariusz, aranżacja, kolorystyka i oprawa audiowizualna zostały połączone w sposób twórczy. Stanowiska tego nie podzielił sąd apelacyjny.

<sup>39</sup>Por. wyrok SN z dnia 26 stycznia 2011 r. (IV CSK 274/10).

<sup>40</sup>Krytycznie, jak się wydaje, co do możliwości zakwalifikowania wystawy fotograficznej jako utworu zależnego wobec wystawianych fotografii D. Flisak, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, D. Flisak (red.), Warszawa 2015, s. 83.

<sup>41</sup>J. Świecimski, *Muzea i wystawy muzealne*, Kraków 1995, s. 10.

<sup>42</sup>Zbiór materiałów jest czym innym niż utwór zbiorowy (art. 11. pr.aut.). Utwory zbiorowe traktuje się jako podkategorię zbioru z art. 3. pr.aut. ze względu na specyfikę ich tworzenia oraz podmiot praw autorskich, por. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, w: *System Prawa Prywatnego*, J. Barta (red.), t. 13, *Prawo Autorskie*, Warszawa 2017, s. 74-75.

<sup>43</sup>Wprost wymieniają wystawę wśród dzieł zbiorowych: ustawa autorska czeska (art. 4.) i słowacka (art. 10.), podają za M. Ożóg, *Problemy prawne...*, s. 56.

<sup>44</sup>Np. „Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay w Paryżu”, „Turner. Malarz żywiołów”, „Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX w.”.

<sup>45</sup>Por. J. Barta i R. Markiewicz, w: *Ustawa o prawie autorskim...*

<sup>46</sup>Na marginesie można wspomnieć o interesującym projekcie jednego ze znanych kuratorów Waltera Hoopsa zatytułowanym „36 godzin”. Wystawa polegała na prezentowaniu prac, które przyniosli „ludzie z ulicy” w ciągu 36 godzin od jej otwarcia. Wieszano je w dowolnym miejscu, a dobór obiektów był raczej przypadkowy, losowy – kurator nie miał wpływu na wybór, prezentował wszystkie dzieła, które przynoszono do galerii w określonym czasie. W takim przypadku mowa jest raczej o pomyśle na wystawę, który nie podlega prawnoautorskiej ochronie (art. 1. ust. 2.<sup>1</sup> pr.aut.), por. H.U. Obrist, *Krótką historią...*, s. 22.

<sup>47</sup>Tzw. kuratorstwo kreatywne, por. H.U. Obrist, *ibidem*, s. 25.

<sup>48</sup>Kurator W. Hoops w ten sposób opisuje swoje działanie – *Oglądając muzeum w Huston może się pan przekonać, że często lubię izolować pojedyncze prace, żeby można je było oglądać osobno. Chodzi, by nadmiernie ich nie komplikować, nie bałaganić wokół nich. Jednocześnie bardzo lubię zestawiać ze sobą ogromne ilości dzieł*, cyt. za H.U. Obrist, *ibidem*, s. 23.

<sup>49</sup>J. Świecimski, *Eksponat i ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki*, „Zeszyty naukowo-artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2002, t. 4, s. 60-67.

<sup>50</sup>Np. bazy klientów, książki adresowej.

<sup>51</sup>Lub korzystać z nich na podstawie dozwolonego użytku.

<sup>52</sup>Na ten temat por. P. Gwoździwicz-Matan, *Umowa użyczenia muzealium w prawie prywatnym*, Warszawa 2015, s. 317-318.

<sup>53</sup>Słowo kurator pochodzi od łacińskiego słowa *curare* – co oznacza dbać, opiekować się. Przyjmuje się, że zawód kuratora wykształcił się w XX wieku. Kurator to osoba zajmująca się profesjonalnie organizacją wystaw (nie tylko sztuki) jako pewnych konceptów, intelektualnych całości.

<sup>54</sup>Tak F. Matassa, *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, Kraków 2014, s. 148. Również Z. Żygulski jun. wskazywał na odpowiedzialność kuratora wystawy – *Wielką zatem odpowiedzialnością ciąży na tym, kto wystawę urządza. Wymaga się od niego pełnej świadomości środków, jakimi dysponuje i znaczeń, jakimi przepełniona będzie wystawa, a zatem i jej efektów społecznych*, Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, s. 178.

<sup>55</sup>Por. Pismo MKiDN z 7 czerwca 2000 r., (zn. DP/WPA.024/66/00) – *Objęcie fotografii ochroną z tytułu prawa autorskiego nie może być uzależnione od tego, czy dany fotograf jest członkiem odpowiedniego stowarzyszenia. Podobnie kryteria podmiotowe nie mogą przesądzać o twórczym charakterze pracy kurato-*

ra (komisarza wystawy), który w kontekście podlegania ochronie z tytułu prawa autorskiego powinien wykazać się wykonywaniem czynności, prowadzących do ustalania określonych utworów.

- <sup>56</sup> Por. art. 32. ust. 3. u.m. zgodnie z którym Pracownik należący do zawodowej grupy muzealników, któremu powierzono zadanie z zakresu urzędowania wystawy, polegające na autorskim opracowaniu i zorganizowaniu wystawy oraz merytorycznym nadzorze nad wystawą pełni funkcję kuratora wystawy.
- <sup>57</sup> Pod warunkiem, że strony odmiennie nie uregulowały kwestii przejścia autorskich praw majątkowych w umowie o pracę. Istotny jest moment przyjęcia utworu przez pracodawcę, wówczas bowiem dochodzi do przejścia autorskich praw majątkowych na pracodawcę. Szerzej na temat utworów pracowniczych w muzeum por. M. Dreła, I. Gredka, *Prawo autorskie w działalności muzeów*, NIMOZ, Warszawa 2014, s. 42-61.
- <sup>58</sup> Uwagi te mają odpowiednie zastosowanie do autora aranżacji plastycznej wystawy i innych twórców zaangażowanych w proces tworzenia wystawy.
- <sup>59</sup> Szeroko na ten temat por. M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011.
- <sup>60</sup> Jak wskazuje się w literaturze, oczywista konieczność dokonania zmian w utworze zachodzi np. wobec zaistnienia w nim błędów faktograficznych, por. J. Barta, R. Markiewicz, w: *Ustawa o prawie autorskim...*
- <sup>61</sup> Znane są przykłady naruszeń praw twórców w procesie wystawienniczym, szeroko omawiane już w innym artykule prezentowanym na łamach „Muzealnictwa”, a polegające np. na naruszeniu prawa do rzetelnego wykorzystania utworu poprzez powieszenie obiektu do góry nogami (por. W. Kowalski, I. Szmelter, *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 20-41), czy też na powieszeniu obrazu zbyt wysoko (por. przykłady z orzeczeń zagranicznych, które podaje A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007, s. 240-241).
- <sup>62</sup> Sprawę opisuje U. von Detten, *Kunstaustellung und das Urheberpersönlichkeitsrecht des bildenden Künstlers*, Heidelberg 2010, s.23-28.
- <sup>63</sup> Zatytułowana „Sztuka narodu – nabywca: Adolf Hitler” prezentowała prace, które przez A. Hitlera zostały nabyte w latach 1937–1944, por. U. von Detten, *ibidem*, s. 24.
- <sup>64</sup> Część zatytułowana „Oficjalne i nieoficjalne. Sztuka NRD”, *ibidem*.
- <sup>65</sup> Pojawiały się głosy, że widz mógł czuć się jak na wystawie sztuki zdegenerowanej. Rozgorzał zacięty spór o dzieła, które zostały rzucone na śmietnik historii, tak E. Beucamp, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 15.05.1999 r., nr 111, s. 41, cyt. za U. von Detten, *ibidem*, s.23.
- <sup>66</sup> Były to obiekty użyczone od właścicieli. Artystka nie była o tym powiadomiona, a dowiedziała się o fakcie dwa tygodnie po otwarciu wystawy od osób trzecich. Zmian w wystawie domagało się jeszcze 25 innych twórców.
- <sup>67</sup> Por. wyrok LG Erfurt z 17.6.1999 – 3 u O 15/99 (niepubl.). Ustalono, że w hallu wystawy powinna być tabliczka, która informowałaby o stanowisku, jakie zajmują twórcy prezentowanych dzieł w stosunku do wystawy.

#### dr Paulina Gwoździewicz-Matan

Doktor nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Cywilnego i Prawa Prywatnego Międzynarodowego Wydziału Prawa i Administracji UŚ, radca prawny; zajmuje się prawem ochrony własności intelektualnej, prawem cywilnym oraz prawem ochrony dóbr kultury; autorka kilkunastu publikacji, w tym związanych z podstawami prawnymi funkcjonowania rynku sztuki, muzeów oraz prawnoautorskimi aspektami działalności instytucji kultury, m.in. *Umowa użyczenia muzeum w prawie prywatnym*; prelegentka na wielu konferencjach, seminariach i szkoleniach, również dla muzealników; prowadzi bieżącą obsługę prawną instytucji kultury, w tym muzeów, współpracuje z NIMOZ, członek ICOM; e-mail: paulina.gwozdziewicz-matan@us.edu.pl

**Word count:** 3 781; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 67

**Received:** 06.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4132

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Gwoździewicz-Matan P.; WYSTAWA MUZEALNA A PRAWO AUTORSKIE. *Muz.*, 2019(60): 225-232

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# PRAKTYKA STOSOWANIA PRZEZ MUZEA PUBLICZNE PREWSPÓŁCZYNNIKA VAT<sup>1</sup>

## PRAXIS OF APPLYING VAT PRE-COEFFICIENT BY PUBLIC MUSEUMS

**Żaneta Gwardzińska**

Centrum Prawa Ochrony Dóbr Kultury UNESCO, Uniwersytet Opolski

**Abstract:** The issues discussed in the present paper focus on the impact of applying the VAT pre-coefficient on the financial situation of state museums or museums co-organised by the Minister of Culture and National Heritage. Economic and legal analysis of the information acquired from public museums

through access to public information is presented; the analysis covered the correlation of annual museums' revenues from taxed sales, annual museums' revenues, specified-user subsidy allocated by their organizer, and the system of due VAT calculation.

**Keywords:** VAT pre-coefficient, specified-user subsidy, calculated VAT, public museums.

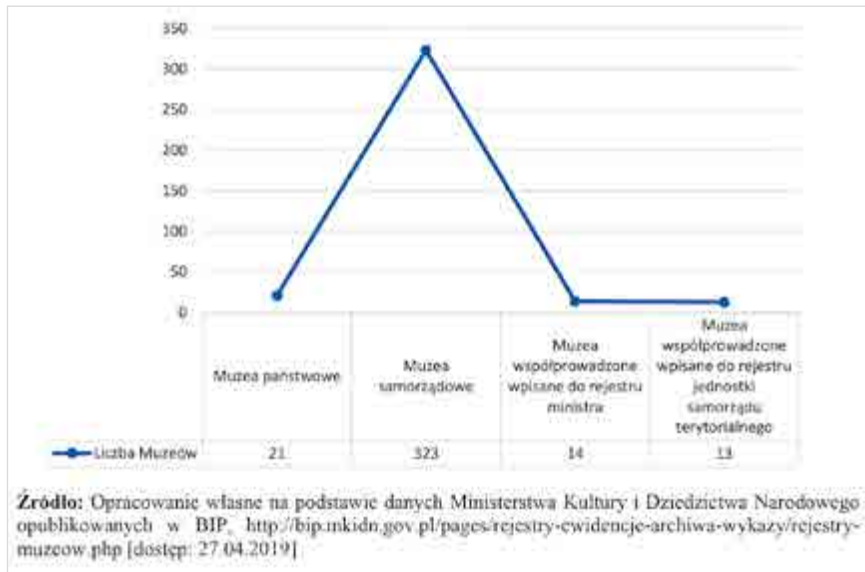
### Uwagi wstępne

W datowanym na 13 listopada 1789 r. liście do Jeana Baptiste'a Leroy'a Benjamin Franklin sformułował wielokrotnie parafrazowane stwierdzenie – *Na tym świecie pewne są tylko śmierć i podatki*<sup>2</sup>. Mimo upływu 230 lat od tamtego momentu teza ta nie traci na aktualności, chociaż realia gospodarcze, oraz związane z nimi podejście do danin publicznych, uległy znaczącym zmianom. W literaturze przedmiotu systemy podatkowe definiowane są jako zbiór istniejących w danym czasie i państwie podatków tworzących spójną całość<sup>3</sup>, niemniej na potrzeby niniejszego opracowania szczegółowe rozważania dotyczące polskiego systemu podatkowego zostaną pominięte<sup>4</sup>. Należy jednak podkreślić, że polski system podatkowy posiada umocowanie w Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku<sup>5</sup>. Zgodnie z art. 217. Konstytucji RP nakładanie podatków<sup>6</sup> oraz innych danin publicznych następuje w drodze ustawy, co sprawia, że w praktyce każdy z podatków reguluje odrębna ustawa. Jedną z nich jest Ustawa

z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług<sup>7</sup>, która stanowi przedmiot niniejszego opracowania.

Podatek VAT klasyfikowany jest przez doktrynę prawa podatkowego jako podatek pośredni i konsumpcyjny<sup>8</sup>, a jego konstrukcja wyłącza kaskadowe nakładanie się podatku poprzez zastosowanie mechanizmu odliczenia podatku pobranego w poprzednich etapach obrotu<sup>9</sup>. Tym samym ciężar podatkowy przrzucany jest na kolejny podmiot, a w efekcie – niezależnie od stanu dochodowego i majątkowego – ponosi go finalny konsument<sup>10</sup>, niemniej to przedsiębiorstwa uczestniczące w obrocie towarowym obowiązane są naliczać przedmiotowy podatek<sup>11</sup>.

Przedmiot opodatkowania podatkiem VAT zgodnie z art. 5. ust. 1. Ustawy o VAT stanowi odpłatna dostawa towarów i odpłatne świadczenie usług na terytorium kraju, eksport towarów, import towarów na terytorium kraju, wewnątrzwspólnotowe nabycie towarów za wynagrodzeniem na terytorium kraju, a także wewnątrzwspólnotowa dostawa towarów.



Rysunek 1. Muzea publiczne w Polsce

Figure 1. Public museums in Poland

Muzea, realizując swoją działalność statutową, prowadzą samodzielną gospodarkę finansową w ramach posiadanych środków, do których należy zaliczyć: środki finansowe przekazywane muzeom przez ich organizatorów oraz przychody muzeów. Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (u.p.d.k.) zawiera definicję zakresową przychodów instytucji kultury, do których zgodnie z art. 28. ust. 2. u.p.d.k. zaliczamy: *przychody z prowadzonej działalności, w tym ze sprzedaży składników majątku ruchomego, przychody z najmu i dzierżawy składników majątkowych, dotacje podmiotowe i celowe z budżetu państwa lub jednostki samorządu terytorialnego, środki otrzymane od osób fizycznych i prawnych oraz z innych źródeł*. Użycie przez ustawodawcę konstrukcji katalogu otwartego sprawia, że muzeum może pozyskiwać środki na działalność statutową z zasadniczo nieograniczonych źródeł, w tym poprzez prowadzenie fakultatywnej działalności gospodarczej<sup>12</sup>, o ile są one zgodne z prawem oraz ze statutem muzeum, a dochód z nich zostanie przeznaczony na działalność statutową muzeum.

Obecnie nie ma instytucji kultury, która utrzymywałaby się wyłącznie ze środków własnych, ponieważ dotacje podmiotowe otrzymywane przez muzea od ich organizatorów nie pokrywają w pełni wydatków instytucji, bardzo często nie pokrywają nawet kosztów wynagrodzeń dla pracowników muzeum<sup>13</sup>. To zaś sprawia, że dyrektorzy muzeów obowiązani są samodzielnie poszukiwać dodatkowych środków na zapewnienie działalności zarządzanych<sup>14</sup> przez nich muzeów. W efekcie muzea w szczególności prowadzą sprzedaż wydawnictw, pamiątek, materiałów informacyjnych i promocyjnych, a także świadczą usługi konserwatorskie, badawcze czy usługi turystyczne związane z prowadzoną działalnością merytoryczną. Ponadto źródłem przychodów muzeów są: *art rental* (odpłatne wypożyczenie zbiorów), wynajem obiektów lub pomieszczeń, jak również organizowanie usług kulturalnych, edukacyjnych, konferencji, szkoleń i pokazów. Należy podkreślić, że oprócz sprzedaży różnych wydawnictw muzea są również wydawcami publikacji z zakresu swojej merytorycznej działalności.

Każdą z wyżej wymienionych czynności, niezależnie od tego czy jest związana z prowadzoną przez muzeum działalnością

kulturalną<sup>15</sup>, czy też fakultatywną działalnością gospodarczą, należy uznać za działalność gospodarczą w rozumieniu art. 15. ust. 2. Ustawy o VAT<sup>16</sup>. Pogląd taki wyraził również Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, zdaniem którego całość podejmowanych przez muzea w obrocie gospodarczym czynności podlega opodatkowaniu podatkiem VAT<sup>17</sup>.

### Muzea publiczne jako podatnicy podatku VAT

Ustawa o VAT w art. 15. ust. 1. oraz art. 9. Dyrektywy 2006/112/WE definiują podatnika jako osobę fizyczną, osobę prawną oraz jednostkę organizacyjną nieposiadającą osobowości prawnej, która samodzielnie wykonuje działalność gospodarczą, bez względu na cel lub rezultat takiej działalności. Instytucje kultury, w tym muzea państwowe oraz muzea samorządowe, nie tylko prowadzą działalność gospodarczą w rozumieniu przepisów Ustawy o VAT, lecz również posiadają osobowość prawną, którą zgodnie z art. 14. ust. 1. u.p.d.k. nabywają na podstawie wpisu do rejestru instytucji kultury. Nabycie przez nie osobowości prawnej sprawia, że stają się one osobami prawnymi w rozumieniu art. 33. Ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny<sup>18</sup>. Taka konstrukcja prawna sprawia, że są również podatnikami podatku VAT, o ile dokonywane przez nie czynności podlegają opodatkowaniu tym podatkiem.

Powyższy rysunek (zob. Rysunek 1) ukazuje liczbę muzeów publicznych w Polsce wraz z ich klasyfikacją na: muzea państwowe, muzea samorządowe, muzea współprowadzone wpisane do rejestru instytucji kultury prowadzonego przez ministra oraz muzea współprowadzone wpisane do rejestru instytucji kultury prowadzonego przez jednostkę samorządu terytorialnego.

Zgodnie z danymi Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, aktualnie działa w Polsce: 21 muzeów państwowych, 323 muzea samorządowe oraz 27 muzeów współprowadzonych, z których 14 wpisanych jest do rejestru prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a 13 do rejestrów jednostek samorządu terytorialnego. Muzea te stanowią 45% ogółu działających na podstawie Ustawy o muzeach (u.o.m.) jednostek organizacyjnych w Polsce<sup>19</sup>.

**Tabela 1. Odpowiedzi na wnioski o udostępnienie informacji publicznej od muzeów publicznych**

Table 1. Responses to the applications to allow access to public information from public museums

NAZWA	STOSOWANIE PREWSPÓŁCZYNNIKA VAT	POSIADANIE INTERPRETACJI PODATKOWEJ DOTYCZĄCEJ PREWSPÓŁCZYNNIKA VAT
Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku	NIE	NIE
Muzeum Historii Polski w Warszawie	TAK	TAK
Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie	NIE	NIE
Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni	TAK	NIE
Muzeum Narodowe w Krakowie	NIE	TAK
Muzeum Narodowe w Poznaniu	NIE	NIE
Muzeum Narodowe w Warszawie	NIE	TAK
Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie	TAK	TAK
Muzeum Sił Powietrznych w Dęblinie	NIE	NIE
Muzeum Stutthof w Sztutowie. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1939–1945)	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej MANGGHA	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy	NIE	NIE
Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Zamkowe w Malborku	NIE	TAK
Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku	NIE	TAK
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu	BRAK INFORMACJI	TAK
Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944)	TAK	NIE
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki	TAK	TAK
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie	NIE	NIE
Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w Warszawie	TAK	TAK
Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku	NIE	NIE
Muzeum Narodowe w Kielcach	TAK	TAK
Muzeum Narodowe we Wrocławiu	NIE	NIE
Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu	TAK	NIE
Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej	NIE	NIE
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie	NIE	NIE
Muzeum Sztuki w Łodzi	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu	TAK	TAK
Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu	TAK	TAK
Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach	TAK	NIE
Muzeum – Dom Rodziny Piłeckich w Ostrowi Mazowieckiej (w organizacji)	NIE	NIE
Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce	TAK	NIE



**Tabela 1. cd. Odpowiedzi na wnioski o udostępnienie informacji publicznej od muzeów publicznych**

Table 1. cont. Responses to the applications to allow access to public information from public museums

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Lubelskie w Lublinie	NIE	NIE
Muzeum Narodowe w Gdańsku	NIE	NIE
Muzeum Narodowe w Szczecinie	NIE	NIE
Muzeum Śląskie w Katowicach	NIE	TAK
Muzeum Treblinka. Niemiecki nazistowski obóz zagłady i obóz pracy (1941–1944)	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Żołnierzy Wyklętych w Ostrołęce (w organizacji)	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI

**Źródło:** Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej

Należy podkreślić, że Ustawa o muzeach nie posługuje się pojęciem muzeów współprowadzonych, lecz ogranicza się do podziału muzeów na muzea państwowe (art. 5. ust. 2. u.o.m.), muzea samorządowe (art. 5. ust. 3. u.o.m.) oraz muzea nieposiadające osobowości prawnej (art. 6. ust. 6. u.o.m.). Pojęcie to zostało stworzone przez MKiDN w celu wyróżnienia grupy muzeów, powołanych na podstawie art. 21. ust. 2. u.p.d.k.<sup>20</sup>, których współorganizatorem jest w szczególności Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Na potrzeby niniejszego artykułu zostanie przyjęta ustawowa klasyfikacja muzeów, a wpis do właściwego rejestru instytucji kultury określał będzie status muzeów posiadających osobowość prawną, czyli instytucji kultury w rozumieniu Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Tym samym należy stwierdzić, że zgodnie z danymi Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w kwietniu 2019 r. funkcjonowało w Polsce 371 muzeów publicznych, z których 336 wpisanych było do rejestrów

**Tabela 2. Wartość prewspółczynnika VAT stosowanego przez muzea w latach 2016–2018**

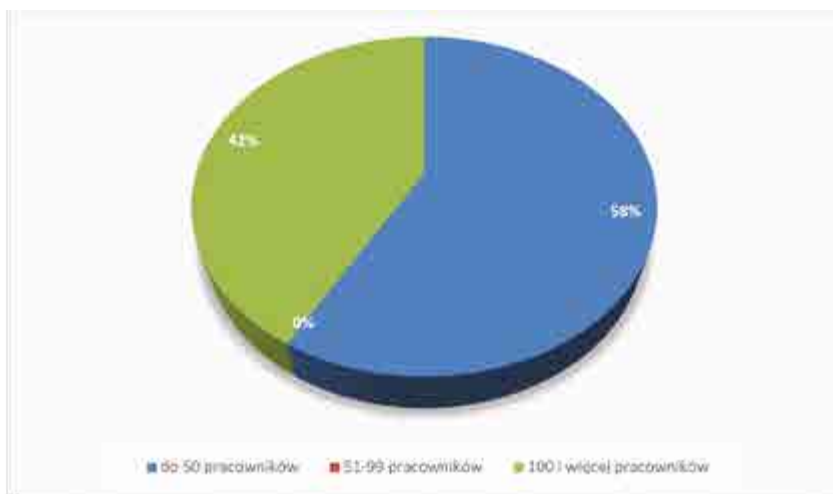
Table 2. VAT pre-coefficient value applied by museums in 2016–2018

NAZWA MUZEUM	ROK 2016	ROK 2017	ROK 2018
Muzeum Historii Polski w Warszawie	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI	13,29%
Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni	32%	28%	22%
Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944)	8%	7%	4%
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki	99%	99%	99%
Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego <sup>1</sup> w Warszawie	100%	100%	100%
Muzeum Narodowe w Kielcach	93%	95%	95%
Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu	75%	77%	83%
Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu	17%	17%	11%
Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu	3,85%	w latach 2017–2025 r. muzeum będzie dokonywało zwrotu podatku VAT na konto Urzędu Skarbowego tytułem korekty rozliczenia 5 i 10-letnich inwestycji na łączną kwotę 69 876,76 zł <sup>2</sup>	
Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach	100%	100%	100%
Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce	83%	83%	83%

**Źródło:** Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej

<sup>1</sup> Muzeum odlicza podatek VAT w 100% od zakupów związanych z opodatkowaną działalnością gospodarczą.

<sup>2</sup> Informacja pozyskana przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej.



Zródło: Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej.

Rysunek 2. Liczba pracowników zatrudnionych w muzeach dokonujących rozliczenia należnego podatku VAT na podstawie prewspółczynnika w latach 2016–2018

Figure 2. Number of museum employees conducting due VAT settlement with the application of the pre-coefficient in 2016–2018

instytucji kultury prowadzonych przez jednostki samorządu terytorialnego, a 35 muzeów do rejestrów instytucji kultury prowadzonych przez ministrów.

Podsumowując całość dotychczasowych rozważań, należy stwierdzić, że zgodnie z przepisami dotyczącymi podatku VAT, muzea są podatnikami podatku VAT. Naliczany jest on muzeom zarówno od działalności podstawowej (np. biletów wstępu, czy organizacji lekcji muzealnych), a także od fakultatywnie prowadzonej przez muzea działalności gospodarczej, której zakres określa statut instytucji.

### Obniżenie kwoty podatku należnego o kwotę podatku naliczonego z uwzględnieniem prewspółczynnika VAT<sup>21</sup> – wyniki badań własnych

Prewspółczynnik to proporcjonalna metoda odliczenia VAT stosowana wtedy, jeżeli podatnik wykorzystuje dany zakup jednocześnie do czynności niepodlegających VAT i opodatkowanych, a także do czynności niepodlegających VAT, opodatkowanych i zwolnionych (w takiej sytuacji prewspółczynnik jest stosowany łącznie ze współczynnikiem VAT). Jeśli instytucja kultury wykonuje działalność gospodarczą w rozumieniu Ustawy o VAT oraz działalność inną niż działalność gospodarcza, a także dokonuje zakupów towarów lub usług służących obu tym celom, ma obowiązek obliczyć prewspółczynnik. Może tego dokonać według wzoru określonego w § 4. ust. 1. Rozporządzenia Ministra Finansów z 17 grudnia 2015 r. w sprawie sposobu określania zakresu wykorzystywania nabywanych towarów i usług do celów działalności gospodarczej w przypadku niektórych podatników<sup>22</sup>.

W styczniu 2019 r. na podstawie art. 2. Ustawy z dnia 6 września 2001 r. o dostępie do informacji publicznej<sup>23</sup> Autorka wystąpiła do wybranych muzeów publicznych z wnioskiem o udzielenie informacji publicznej w zakresie:

- wskazania wzoru odliczenia podatku naliczonego, który stosuje muzeum oraz wartości prewspółczynnika VAT dla muzeum w latach 2016–2018;
- wskazania wartości należnego do zwrotu podatku VAT w latach 2016–2018;

- wskazania wielkości rocznych dochodów i przychodów muzeum w latach 2016–2018 oraz wielkości dotacji podmiotowej organizatora muzeum w latach 2016–2018;
  - wskazania wielkości rocznych przychodów muzeum z tytułu sprzedaży opodatkowanej oraz podstaw sprzedaży opodatkowanej (proszę podać przykłady);
  - wskazania liczby pracowników zatrudnionych w muzeum.
- łącznie w badaniu wzięło udział 40 muzeów publicznych (zob. Tabela 1.), z których 34 odpowiedziały na wniosek o udzielenie informacji publicznej, a 6 pozostawiło wniosek bez rozpatrzenia. Celem badania było ukazanie zakresu stosowania przez muzea publiczne przepisów dotyczących odliczania podatku naliczonego na podstawie art. 86. Ustawy o VAT w latach 2016–2018. Tabela 1. zawiera zestawienie informacji dotyczących stosowania przez muzea publiczne prewspółczynnika VAT oraz posiadania interpretacji podatkowej organu administracji podatkowej w zakresie zastosowania prewspółczynnika, pozyskanych od muzeów w trybie dostępu do informacji publicznej.

Z informacji pozyskanych od muzeów wynika, że w badanym okresie tylko 14 muzeów odliczyło VAT na podstawie przepisów o prewspółczynniku. Dziewięć muzeów odmówiło podania informacji, a 19 muzeów nie stosowało prewspółczynnika. Wynika to z faktu, że część muzeów rozliczała podatek VAT na zasadach ogólnych bądź też nie jest podatnikiem podatku VAT. Druga z zaprezentowanych opcji dotyczy w szczególności muzeów w organizacji, które są na etapie budowy swojej siedziby oraz tworzenia wystawy stałej. Należy również wskazać, że 12 muzeów posiada indywidualną interpretację prawa podatkowego sporządzoną przez Dyrektorów Krajowej Informacji Skarbowej.

Muzea publiczne zostały również zapytane, jaka była wartość zastosowanego przez nie prewspółczynnika w latach 2016–2018. Powyższa tabela (zob. Tabela 2.) zawiera zestawienie informacji pozyskanych od muzeów.

Z danych zawartych w powyższej tabeli wynika, że wielkość prewspółczynnika VAT dla muzeów publicznych nie jest jednolita, a wartość prewspółczynnika wynosi od 3,85% do 100%. Nie można zatem stwierdzić, że wysokość prewspółczynnika dla muzeów publicznych jest wartością stałą. Co

**Tabela 3. Roczne dochody i przychody muzeów publicznych korzystających z przewspółczynnika VAT w latach 2016–2018 wraz ze wskazaniem wysokości dotacji podmiotowych ich organizatorów**  
 Table 3. Annual income and revenue of public museums applying VAT pre-coefficient in 2016–2018, giving the volume of specified-user subsidy from their organizers

NAZWA MUZEUM	ROK 2016			ROK 2017			ROK 2019		
	DOCHODY	PRZYCHODY	DOTACJE POMIOTOWE	DOCHODY	PRZYCHODY	DOTACJE POMIOTOWE	DOCHODY	PRZYCHODY	DOTACJE POMIOTOWE
Muzeum Historii Polski w Warszawie	407 273,69	7 686 719		236 859,03	9 036 000		195 424,22	9 795 272	
Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni	-164 337,01	1 867 163,89	2 820 000	449 499,62	2 051 814,89	3 520 000	258 180,20	1 981 947,04	3 062 000
Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944)	9 481	8 796	7 964	10 232	13 353	8 466	11 064	13 372	9 292
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki	33 858 381,68	18 261 000		33 498 399,54	18 559 460		34 414 600,77	18 979 805	
Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego <sup>1</sup> w Warszawie	965,76	1 600 000		322 070,81	1 030 000		404 670,26	3 160 000	
Muzeum Narodowe w Kielcach	94 184,22	9 708 664,48	8 497 639	-447 917,38	9 831 394,40	8 440 161	-467 025,20	9 643 417,63	8 429 600
Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu				BRAK INFORMACJI					
Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu	-53 355,23	176 220	600 000	-173 182,09	145 463	590 000	BRAK INFORMACJI		
Centralne Muzeum Jerńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu				BRAK INFORMACJI					
Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Włodowicach	7 492 160,76	1 197 930		5 674 680,84	1 286 063,00		6 208 474,69	1 326 323	
Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce	91 000	105 000	1450 000	-123 000	107 000	1 420 000	86 000	86 000	1 367 000

**Źródło:** Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej

<sup>1</sup>Zgodnie z informacją uzyskaną od muzeum w trybie dostępu do informacji publicznej – Muzeum odlicza podatek VAT w 100% od zakupów związanych z opodatkowaną działalnością gospodarczą.

Tabela 4. Wielkość rocznych przychodów publicznych dokonujących rozliczenia podatku VAT na podstawie przewspółczynnika ze sprzedaży opodatkowanej w latach 2016–2018

Table 4. Annual revenue of public museums assessing VAT with the use of the pre-coefficient from taxed sales in 2016–2018

NAZWA MUZEUM	ROK 2016	ROK 2017	ROK 2018	PODSTAWA OPODATKOWANIA
Muzeum Historii Polski w Warszawie	407 273,69	236 859,03	195 424,22	m.in. bilety na wystawy i warsztaty, publikacje, gadżety, sprzedaż licencji, sprzedaż wystaw, digitalizacja, działalność promocyjna
Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni	1 261 505	1 325 433,70	1 598 185,16	BRAK INFORMACJI
Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944)	392 671	419 312	441 298	sprzedaż towarów i produktów (wydawnictwa, ebooki, gadżety), sprzedaż usług dzierżawy i najmu, sprzedaż biletów parkingowych, sprzedaż licencji
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki	15 428 769	15 103 394	15 860 017	Bilety wstępu na wystawy, wynajem pomieszczeń Zamku, reklama i sponsoring, organizacja konferencji i imprez, sprzedaż publikacji i pamiątek turystycznych
Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego <sup>1</sup> w Warszawie	0,00	300 000	132 64,07	sprzedaż usług reklamowych – sponsoring, sprzedaż wydawnictw
Muzeum Narodowe w Kielcach	535 902,88	548 494,27	477 312,53	m.in. sprzedaż biletów wstępu, sprzedaż publikacji oraz pamiątek, wynajem oraz dzierżawa majątku ruchomego i nieruchomości muzeum, usługi fotograficzne, usługi reklamowe, usługi związane z obsługą ruchu turystycznego, usługi transportowe, usługi konserwatorskie i renowatorskie, odpłatne organizowanie konferencji, sympozjów, szkoleń, koncertów i imprez artystycznych <sup>2</sup>
Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu	126 616	113 697	141 519	bilety wstępu, wydawnictwa i pamiątki
Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu	92 520	83 360	85 976	BRAK INFORMACJI
Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach	4 080 681	3 314 498	3 509 872	BRAK INFORMACJI
Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce	91 000	87 000	66 000	sprzedaż biletów, usług, wydawnictw, pamiątek i wynajem sali

Źródło: Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej

<sup>1</sup>Zgodnie z informacją uzyskaną od muzeum w trybie dostępu do informacji publicznej – Muzeum odlicza podatek VAT w 100% od zakupów związanych z opodatkowaną działalnością gospodarczą.<sup>2</sup>Z informacji uzyskanych od muzeum wynika, że większość usług przez nie sprzedawanych w ramach prowadzonej działalności gospodarczej jest opodatkowana na zasadach ogólnych stawką VAT 23%, jedynie dla sprzedaży biletów wstępu zastosowanie ma obniżona stawka podatku w wysokości 8% VAT na podstawie poz. 184. Załącznika nr 3 do Ustawy o VAT oraz sprzedaży wydawnictw posiadających numer ISBN – 5%, poz. 32. Załącznika nr 10 do Ustawy o VAT.

Tabela 5. Wysokość należnego do zwrotu podatku VAT w latach 2016–2018

Table 5. Volume of due VAT refund in 2016–2018

NAZWA MUZEUM	ROK 2016	ROK 2017	ROK 2018
Muzeum Historii Polski w Warszawie	704 709	1 132 429	1 900 639
Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni	32 430	77 795	4 594
Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944)	3 674	19 376	7 305
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki	1 332 032	1 087 843	1 302 100
Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego <sup>1</sup> w Warszawie	165 874,14	206 890	454 334
Muzeum Narodowe w Kielcach	274 035,15	343 161,10	882 050,65
Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu	86 764	83 734	114 717
Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu	57 850	67 551	76 303
Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI	BRAK INFORMACJI
Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach	11 372	22 470	43 937
Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce	68 000	114 000 <sup>2</sup>	66 000

**Źródło:** Dane uzyskane przez Autorkę w trybie dostępu do informacji publicznej

<sup>1</sup>Zgodnie z informacją uzyskaną od muzeum w trybie dostępu do informacji publicznej – *Pierwsze wystąpienie o zwrot podatku VAT nastąpiło w 2017 r.*

<sup>2</sup>Wynika ze zwiększonych zakupów inwestycyjnych muzeum.

więcej, dla jego wielkości nie ma również znaczenia wielkość muzeum. Wśród muzeów dokonujących obniżenia kwoty podatku należnego VAT o kwotę podatku naliczonego dominują muzea zatrudniające do 50 pracowników (zob. Rysunek 2), zaś duże muzea, czyli takie, które zatrudniają powyżej 100 pracowników, stanowią 42% muzeów korzystających z prewspółczynnika. Należy wskazać, że żadne muzeum publiczne, które zatrudnia od 51 do 99 pracowników nie odlicza podatku VAT na podstawie prewspółczynnika.

Jednym z elementów przeprowadzonego wśród muzeów publicznych badania było uzyskanie informacji dotyczącej kwot rocznych dochodów i przychodów muzeów publicznych dokonujących obniżenia kwoty podatku należnego VAT o kwotę podatku naliczonego na podstawie prewspółczynnika. Z uzyskanych przez Autorkę informacji (zob. Tabela 3.) wynika, że nie można generalizować sytuacji finansowej muzeów publicznych. Istnieją bowiem zarówno muzea, których głównym źródłem przychodu są dotacje pozyskiwane od organizatora (lub organizatorów), jak również muzea których inne przychody przewyższają wysokość dotacji. Do pierwszej grupy muzeów zaliczamy: Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce oraz Muzeum Ziemi Międzyrzeckiej im. Alfa Kowalskiego w Międzyrzeczu.

Do drugiej grupy zaliczyć należy w szczególności: Państwowe Muzeum na Majdanku. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1941–1944), Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego w Warszawie, a także Muzeum Historii Polski w Warszawie.

Nie oznacza to jednak, że wyżej wymienione muzea należy w jakikolwiek sposób utożsamiać ze sobą nawzajem. Jedynymi

wspólnymi ich cechami są posiadanie statusu instytucji kultury w rozumieniu Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz zależność wielkości dotacji podmiotowej otrzymywanej od organizatora od wielkości przychodów muzeum.

Mając na uwadze powyższe, należy stwierdzić, że nie wszystkie przychody muzeów podlegają opodatkowaniu podatkiem VAT, aczkolwiek 100% przychodów Muzeum Historii Polski w Warszawie podlegają opodatkowaniu tym podatkiem.

Tabela 4. zawiera zestawienie danych dotyczących wielkości rocznych przychodów muzeów publicznych dokonujących rozliczenia podatku VAT na podstawie prewspółczynnika ze sprzedaży opodatkowanej.

Warto również podkreślić, że opodatkowaniu podatkiem VAT podlega sprzedaż biletów wstępu do muzeów. Zgodnie z art. 10. ust. 1. u.o.m. wstęp do muzeów jest co do zasady odpłatny, chyba że organizator postanowi inaczej<sup>24</sup>. Bilety wstępu do muzeów stanowią jedno ze źródeł przychodów muzeów, wobec tego nie powinny one podlegać opodatkowaniu podatkiem VAT, który stanowi dochód budżetu państwa (art. 1. ust. 2. Ustawy o VAT)<sup>25</sup>. Opodatkowanie 8% stawką VAT biletów wstępu do muzeów sprawia, że muzea publiczne zobowiązane są do pośredniego zwrotu środków publicznych, które *de facto* otrzymały w formie dotacji od organizatora. Ogranicza to tym samym rozwój muzealnictwa, ponieważ środki, które muzeum zobowiązane jest wpłacić na konto właściwego Urzędu Skarbowego mogłyby przeznaczyć na swoją działalność statutową.

Sytuacja prawnopodatkowa muzeów nie jest jednak patowa, bowiem na podstawie art. 86. Ustawy o VAT mogą one wnioskować o częściowe odliczenie lub zwrot naliczonego

podatku VAT. Tabela 5. zawiera zestawienie danych dotyczących wysokości należnego do zwrotu muzeom publicznym podatku VAT w latach 2016–2018. Dane w niej zawarte korelują z danymi dotyczącymi wielkości stosowanego przez muzeum prewspółczynnika VAT oraz wielkości rocznych przychodów muzeów publicznych dokonujących rozliczenia podatku VAT.

\*\*\*

Konkludując, należy stwierdzić, że obecnie obowiązujące przepisy prawa podatkowego nie są korzystne dla muzeów, ponieważ nie przewidują dla nich tytułu zwolnień, co na przykład dla nieruchomości zabytkowych. Działalność kulturalna na gruncie przepisów prawa podatkowego spełnia znamiona działalności gospodarczej w rozumieniu Ustawy o VAT. W efekcie muzea publiczne są podatnikami podatku VAT, a środki które mogłyby zostać wykorzystane na działalność statutową muzeów przeznaczane są na uregulowanie zobowiązań podatkowych. Co więcej Dyrektywa 2006/112/WE w art. 132. ust. 1. lit. n wymusza zwolnienie od podatku VAT świadczenia niektórych usług kulturalnych oraz dostawy towarów ściśle z nimi związanych przez podmioty prawa publicznego lub inne instytucje kulturalne uznane przez dane państwo członkowskie. Zastosowanie przez

ustawodawcę unijnego klauzuli generalnej *niektóre usługi kulturalne* pozostawia polskiemu ustawodawcy luz decyzyjny w tworzeniu przepisów prawa krajowego. *De lege ferenda* racjonalny ustawodawca mógłby rozważyć nowelizację przepisów prawa podatkowego, a w szczególności art. 43. ust. 1. pkt 33. Ustawy o VAT w zakresie zwolnienia muzeów od podatku VAT, tak aby umożliwić im rozwój prowadzonej działalności kulturalnej. Strona Polska mogłaby również wnieść do ustawodawcy unijnego postulat o nowelizację Dyrektywy 2006/112/WE poprzez wprowadzenie dodatkowych preferencji podatkowych dla muzeów, co w efekcie mogłoby stanowić podstawę objęcia usług świadczonych przez muzea publiczne 0% stawką podatku VAT.

Patriotyzm podatkowy<sup>26</sup> nie powinien być zagrożeniem, nawet potencjalnym, dla ochrony dziedzictwa kulturowego realizowanej przez muzea. Dlatego też należy rozważyć konieczność przeprowadzenia wnikliwych interdyscyplinarnych badań nad prawnopodatkowymi aspektami działalności instytucji kultury, których wyniki przyczynią się do stworzenia nowych efektywnych przepisów prawnych dostosowanych do obecnych trendów zarządzania dziedzictwem kulturowym. Jednocześnie należy wystrzegać się tworzenia prawa w sposób impulsywny, bowiem takie działanie może zaowocować pogłębiającą się dysharmonią przepisów prawnych.

**Streszczenie:** Problematyka niniejszego artykułu koncentruje się na zagadnieniach związanych z wpływem zastosowania prewspółczynnika VAT na sytuację finansową muzeów państwowych oraz muzeów, których współorganizatorem jest Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W artykule poczyniona również została ekonomiczno-prawna

analiza informacji uzyskanych od muzeów publicznych w trybie dostępu do informacji publicznej w zakresie korelacji rocznych przychodów muzeów ze sprzedaży opodatkowanej, rocznych przychodów muzeum, dotacji podmiotowych przyznawanych przez ich organizatorów oraz przyjętego w muzeum systemu naliczania należnego podatku VAT.

**Słowa kluczowe:** prewspółczynnik VAT, dotacja podmiotowa, VAT naliczony, muzea publiczne.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Przez muzea publiczne definiowane będą muzea państwowe oraz muzea samorządowe (zob. K. Zalaszińska, *Muzea publiczne. Studium Administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 12). W tym miejscu należy poczynić uwagę, że muzea publiczne są instytucjami kultury w rozumieniu Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2018 r. poz. 1983. oraz z 2019 r. poz. 115. i 730.; dalej: „u.p.d.k.” lub „Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej”). Zgodnie z art. 8. i 9. ust. 1. u.p.d.k. instytucjami kultury są zorganizowane przez ministrów, kierowników urzędów centralnych lub jednostki samorządu terytorialnego formy działalności kulturalnej, dla których prowadzenie działalności kulturalnej jest podstawowym celem statutowym. Mogą one być prowadzone w szczególności pod postacią oper, teatrów, bibliotek, domów kultury, galerii sztuki oraz muzeów, które podlegają reżimowi Ustawy o muzeach (dalej: „u.o.m.”).
- <sup>2</sup> B. Franklin, *The writings of Benjamin Franklin*, T. X, The Macmillan Company, New York 1905, s. 69.
- <sup>3</sup> B. Walczak, *Systemy podatkowe: teoria i stan obecny polskiego systemu podatkowego*, Polskie Towarzystwo Ekonomiczne, Szczecin 2003; szerzej na temat porównania systemów podatkowych zob. M. Kosek-Wojnar, *Zasady podatkowe — przebrzmiały relikty czy współczesne kryteria oceny podatków?*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Bochni” 2003, nr 1, s. 19-35.
- <sup>4</sup> Szerzej zob. m.in. J. Ciak, A. Gruszczyńska, *Uwarunkowania prawne funkcjonowania podatków i systemów podatkowych w krajach Unii Europejskiej — zarys zagadnienia*, „Prawo Budżetowe Państwa i Samorządu” 2019, nr 1(7), s. 43 i nast.
- <sup>5</sup> Dz.U. z 1997 r. nr 78., poz. 483., z późn. zm.; dalej: Konstytucja RP. Normy prawne prawa podatkowego zawarte w Konstytucji RP zaliczane są do tzw. ogólnego prawa podatkowego (R. Okta, *Prawo podatkowe — część ogólna*, w: *Finanse publiczne i prawo finansowe*, A. Nowak-Far (red.), Warszawa 2017, s. 417-418).
- <sup>6</sup> Zgodnie z art. 6. Ustawy z dnia 29 sierpnia 1997 r. Ordynacja podatkowa (Dz.U. z 2019 r. poz. 900.; dalej: „o.p.”) — podatkiem jest publicznoprawne, nieodpłatne, przymusowe oraz bezzwrotne świadczenie pieniężne na rzecz Skarbu Państwa, województwa, powiatu lub gminy, wynikające z ustawy podatkowej.
- <sup>7</sup> Dz.U. z 2018 r. poz. 2174., z późn. zm.; zwana dalej: „Ustawą o VAT”.
- <sup>8</sup> J. Pastuszka, *Dysfunkcyjność podatku od towarów i usług — VAT skutecznym środkiem dochodów fiskalnych?*, „Kontrola Państwowa” 2014, nr 4(357), s. 131. W tym miejscu należy poczynić uwagę, że wśród ogólnych zasad opodatkowania podatkiem VAT, wynikających z Dyrektywy 2006/112/WE Rady z dnia 28 listopada 2006 r. w sprawie wspólnego systemu podatku od wartości dodanej (Dz.Urz. UE L 347 z 11 grudnia 2006 r.; dalej: „Dyrektywa 2006/112/WE”), wyszczególnia się zasady: neutralności podatku, powszechności opodatkowania, objęcia opodatkowaniem faktycznej konsumpcji oraz niezakłócenia konkurencji.

- <sup>9</sup> R.M. Bird, P. Gengron (2005), *VAT Revisited – A New Look At the Value Tax in Developing and Transitional Countries*, *International Tax program*, University of Toronto 2005, s. 8; także: M. Malessa, *Efektywność polskiego systemu VAT w świetle wzrostu skali oszustw podatkowych*, „Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku Nauki Ekonomiczne” 2015, t. XXII, s. 261. Jedną z głównych zasad opodatkowania VAT jest zasada neutralności, która realizowana jest przede wszystkim przez bezpośredni zwrot nadwyżki podatku naliczonego nad należnym i podatku naliczonego (J. Iwin-Garżyńska, *Zasada neutralności podatku od towarów i usług na przykładzie zakupów środków trwałych sfinansowanych dotacją z funduszy unijnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, NR 632 Finanse, Rynki Finansowe, Ubezpieczenia” 2010, nr 33, s. 111), która jest wynikiem zasady ponoszenia ciężaru opodatkowania przez ostatecznego konsumenta (M. Malessa, *Efektywność polskiego...*, s. 26). W konsekwencji na każdym etapie płatny jest podatek jedynie od wartości dodanej do produktu lub usługi.
- <sup>10</sup> J. Pastuszka, *Dysfunkcyjność Podatku...*, s. 131.
- <sup>11</sup> T. Famulska, *Teoretyczne i praktyczne aspekty funkcjonowania podatku od wartości dodanej*, Wydawnictwo AE, Katowice 2007, s. 154; T. Famulska, B. Rogowska-Rajda, *VAT a działalność jednostek samorządu terytorialnego – wybrane problemy*, „Prace Naukowe UE we Wrocławiu” 2015, nr 404, s. 87.
- <sup>12</sup> Zgodnie z art. 9. u.o.m. muzea mogą prowadzić fakultatywną działalność gospodarczą; szerzej zob. Ż. Gwardzińska, *Sposoby prawne zakończenia działalności muzeum*, „Santander Art and Culture Law Review” 2019, nr 1, w druku.
- <sup>13</sup> Obserwacje własne.
- <sup>14</sup> Zgodnie z art. 17. u.p.d.k. dyrektor zarządza instytucją kultury i reprezentuje ją na zewnątrz.
- <sup>15</sup> Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej definiuje działalność kulturalną, jako nie będącą działalnością gospodarczą polegającą na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury (art. 1. ust. 1. w zw. z art. 3. ust. 2. u.p.d.k.). Należy podkreślić, iż zdaniem A. Jakubowskiego działalność kulturalna może mieć zarobkowy charakter, mimo że nie jest działalnością gospodarczą (A. Jakubowski, *Komentarz do art. 3*, w: S. Gajewski, A. Jakubowski, *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Komentarz*, Warszawa 2016, s. 11).
- <sup>16</sup> Ustawa VAT w art. 15. ust. 2. zawiera legalną definicję działalności gospodarczej, zgodnie z którą – *Działalność gospodarcza obejmuje wszelką działalność producentów, handlowców lub usługodawców, w tym podmiotów pozyskujących zasoby naturalne oraz rolników, a także działalność osób wykonujących wolne zawody. Działalność gospodarcza obejmuje w szczególności czynności polegające na wykorzystywaniu towarów lub wartości niematerialnych i prawnych w sposób ciągły dla celów zarobkowych*. Jest to przepis o charakterze *lex specialis*, a w związku z tym nie znajduje tutaj zastosowania definicja działalności gospodarczej wynikająca z art. 3. Ustawy z dnia 6 marca 2018 r. Prawo przedsiębiorców (Dz.U. z 2018 r. poz. 646., z późn. zm.).
- <sup>17</sup> Zob. Interpretacja indywidualna Dyrektora Krajowej Informacji Skarbowej Nr 0112-KDIL2-2.4012.112.2017.2.EW z dnia 27 czerwca 2017 r., <https://interpretacje-podatkowe.org/muzeum/0112-kdil2-2-4012-112-2017-2-ew>, 2.05.2019 r.
- <sup>18</sup> Dz.U. z 2018 r. poz. 1025., z późn. zm.; dalej: „k.c.” lub „Kodeks cywilny”.
- <sup>19</sup> Zgodnie z art. 6. u.o.m. muzea działają na podstawie regulaminów lub statutów nadanych w uzgodnieniu z ministrem właściwym do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Obecnie w wykazie muzeów prowadzonym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w „Biuletynie Informacji Publicznej” wyszczególnionych zostało 821 muzeów, z których 448 to muzea nieposiadające osobowości prawnej (muzea, których założycielami są osoby fizyczne, osoby prawne, w tym kościelne osoby prawne, lub jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej) oraz 371 muzeów posiadających osobowość prawną, czyli wpisanych do rejestru instytucji kultury prowadzonego przez ministra lub jednostkę samorządu terytorialnego.
- <sup>20</sup> Szerzej na temat muzeów współorganizowanych zob. K. Zalańska, *Muzea publiczne...*, s. 162-175.
- <sup>21</sup> Szerzej na temat prewspółczynnika VAT zob. J. Pęczek-Czerwińska, *Prewspółczynnik odliczenia VAT naliczonego*, Warszawa 2016.
- <sup>22</sup> Dz.U. z 2015 r. poz. 2193.
- <sup>23</sup> Dz.U. z 2018 r. poz. 1330. i 1669.
- <sup>24</sup> Na potrzeby niniejszego artykułu rozważania zostaną ograniczone do odpłatnego wstępu do muzeów, niemniej należy podkreślić, że nieodpłatny wstęp do muzeów również podlega opodatkowaniu podatkiem VAT; szerzej zob. M. Zawadzki, *Muzeum odliczy VAT nawet przy działalności nieodpłatnej*, Legalis [dostęp: 20.05.2019].
- <sup>25</sup> W tym miejscu należy poczynić uwagę, że konsumpcyjny charakter podatku VAT sprawia, iż wpływy z jego tytułu uzależnione są od wielu czynników, w tym od sytuacji gospodarczej, preferencji konsumentów, wysokości cen produktów, jak również od poziomu popytu na towary i usługi.
- <sup>26</sup> Zob. J. Głuchowski, *Patriotyzm gospodarczy i podatkowy a unikanie podatków*, w: *Międzynarodowe unikanie opodatkowania. Wybrane zagadnienia*, D. Gajewski (red.), Warszawa 2017, s. 77-79.

## Bibliografia

- Bird R.M., Gengron P., *VAT Revisited – A New Look At the Value Tax in Developing and Transitional Countries*, *International Tax program*, University of Toronto 2005.
- Ciak J., Gruszczyńska A., *Uwarunkowania prawne funkcjonowania podatków i systemów podatkowych w krajach Unii Europejskiej – zarys zagadnienia*, „Prawo Budżetowe Państwa i Samorządu” 2019, nr 1(7).
- Famulska T., *Teoretyczne i praktyczne aspekty funkcjonowania podatku od wartości dodanej*, Wydawnictwo AE, Katowice 2007.
- Famulska T., Rogowska-Rajda B., *VAT a działalność jednostek samorządu terytorialnego – wybrane problemy*, „Prace Naukowe UE we Wrocławiu” 2015, nr 404.
- Franklin B., *The writings of Benjamin Franklin*, T. X, The Macmillan Company, New York 1905.
- Gajewski S., Jakubowski A., *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Komentarz*, Warszawa 2016.
- Gwardzińska Ż., *Sposoby prawne zakończenia działalności muzeum*, „Santander Art and Culture Law Review” 2019, nr 1, w druku.
- Interpretacja indywidualna Dyrektora Krajowej Informacji Skarbowej Nr 0112-KDIL2-2.4012.112.2017.2.EW z dnia 27 czerwca 2017 r., <https://interpretacje-podatkowe.org/>
- Iwin-Garżyńska J., *Zasada neutralności podatku od towarów i usług na przykładzie zakupów środków trwałych sfinansowanych dotacją z funduszy unijnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego NR 632 Finanse, Rynki Finansowe, Ubezpieczenia” 2010, nr 33.
- Kosek-Wojnar M., *Zasady podatkowe – przebrzmiały relikw czy współczesne kryteria oceny podatków?*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Bochni” 2003, nr 1.
- Malessa M., *Efektywność polskiego systemu VAT w świetle wzrostu skali oszustw podatkowych*, „Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku Nauki Ekonomiczne” 2015, t. XXII.
- Międzynarodowe unikanie opodatkowania. Wybrane zagadnienia*, Gajewski D. (red.), Warszawa 2017.
- Oktaba R., *Prawo podatkowe – część ogólna*, w: *Finanse publiczne i prawo finansowe*, A. Nowak-Far (red.), Warszawa 2017.
- Pastuszka J., *Dysfunkcyjność podatku od towarów i usług - VAT skutecznym środkiem dochodów fiskalnych?*, „Kontrola Państwowa” 2014, nr 4(357).

Pęczek-Czerwińska J., *Przewspółczynnik odliczenia VAT naliczonego*, Warszawa 2016.

Walczak B., *Systemy podatkowe: teoria i stan obecny polskiego systemu podatkowego*, Polskie Towarzystwo Ekonomiczne, Szczecin 2003.

Zalasińska K., *Muzea publiczne. Studium Administracyjnoprawne*, Warszawa 2013.

Zawadzki M., *Muzeum odliczy VAT nawet przy działalności nieodpłatnej*, Legalis, 20.05.2019.

---

#### **dr Żaneta Gwardzińska**

Doktor nauk prawnych; współpracownik Centrum Prawa Ochrony Dóbr Kultury UNESCO na Uniwersytecie Opolskim, agent celny; autorka licznych publikacji z zakresu prawa o muzeach, w tym ochrony danych osobowych oraz bezpieczeństwa informacji w muzeach, prawa ochrony dziedzictwa oraz międzynarodowego obrotu dobrami kultury; członkini ICOM oraz TIAMSA (The International Art Market Studies Association); e-mail: zanetagwardzinska@gmail.com

---

**Word count:** 4 113; **Tables:** 5; **Figures:** 2; **References:** 26

**Received:** 06.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 06.2019; **Published:** 08.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.3656

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Gwardzińska Ż.; PRAKTYKA STOSOWANIA PRZEZ MUZEA PUBLICZNE PRZEWSPÓŁCZYNNIKA VAT. *Muz.*, 2019(60): 207-217

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>







Fragment wystawy „Dobro Rzeczypospolitej Najwyższym Prawem”  
przygotowanej przez Bibliotekę Sejmową z okazji 100. rocznicy rozpoczęcia  
obrad Sejmu Ustawodawczego, Biblioteka Sejmowa, fot. P. Ligier

Fragment of the Exhibition ‘The Welfare of the Republic Shall Be the Supreme  
Law’ prepared by the Sejm Library to celebrate the Centennial of the Launch of  
the Legislative Sejm, Sejm Library, photo P. Ligier

# MUZEA I KOLEKCJE

museums and collections



Muz., 2019(60): 82-95  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2019  
data recenzji – 04.2019  
data akceptacji – 05.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2421

# WYDZIAŁ MUZEÓW I POMNIKÓW MARTYROLOGII POLSKIEJ W LATACH 1945–1954 ORAZ KONTYNUACJA JEGO ZADAŃ DO CZASÓW WSPÓŁCZESNYCH<sup>1</sup>

DEPARTMENT OF MUSEUMS AND MONUMENTS  
OF POLISH MARTYROLOGY IN 1945–1954  
AND TO-DATE CONTINUATION OF ITS TASKS

**Piotr Kułak**

Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie

**Abstract:** The operations of the Department of Museums and Monuments of Polish Martyrology were launched in April 1945 as an organizational unit within the Head Authorities of Museums and Monument Preservation active within the structure of the Ministry of Culture and Art. The Department's supreme goal was to document and visually commemorate sites connected with the martyrdom of Poles under the German occupation in 1939–1945 by founding museums and raising monuments on execution sites throughout the whole country. The establishment of such an institution was a response of the government to the spontaneous social movement whose goal following the tragic war experience was to commemorate all the fallen in armed struggle and the executed in the Nazi death camps. The social initiatives inspired the authorities to coordinate such efforts, to identify the priorities in this respect, and to select various

commemoration forms. These tasks, along with many other ones, were to be implemented by the Department of Museums and Monuments of Polish Martyrology.

The paper deals with the characteristics of the Department's activities, its organizational structure, as well as the detailed aims and tasks implemented over the 9 years of its operations: from the establishment in 1945 to its winding up in 1954. All the Department's activities meant to commemorate martyrology sites can be divided into those related to the organization and establishment of museums on the sites of former camps, prisons, and Gestapo investigating offices (e.g. museums in Auschwitz, Majdanek, at Warsaw's 25 Szucha Avenue), and those related to raising monuments to the Nazi regime's victims. Furthermore, forms meant to continue the efforts initiated by the Department since 1954 are described. The paper is

to a great degree based on the documentation preserved in the Central Archives of Modern Records, yet constitutes but

an introductory outline as well as encouragement to further investigate the Department's history.

**Keywords:** Jewish museums, new museology, narrative exhibition, Holocaust, commemoration, multiculturalism, pluralism.

Jeszcze przed oficjalnym zakończeniem II wojny światowej członkowie Krajowej Rady Narodowej i Rządu Tymczasowego Rzeczypospolitej Polskiej – zdając sobie sprawę z wielkiej tragedii jaka dotknęła ludność kraju oraz z cierpienia jakiego doświadczali jego mieszkańcy podczas okupacji niemieckiej – zdecydowali o podjęciu pierwszych kroków mających na celu upamiętnienie martyrologii Polaków. W tym celu powołano do życia odpowiednie organy, których głównym zadaniem miało być zabezpieczenie wszystkich śladów nazistowskich zbrodni. Najważniejszą rolę w tym zakresie miały odgrywać 4 instytucje o zróżnicowanych zadaniach i kompetencjach: Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, Instytut Pamięci Narodowej, Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej oraz Centralna Żydowska Komisja Historyczna, która w sposób szczególnie miała zająć się sprawą martyrologii ludności żydowskiej.

Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej (Wydział lub WMiPMP) rozpoczął działalność w kwietniu 1945 r. jako komórka organizacyjna Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków działającej w strukturach Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jego nadrzędnym celem było dokumentowanie i plastyczne upamiętnianie miejsc związanych z męczeństwem Polaków pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945 poprzez organizowanie muzeów, cmentarzy oraz wznoszenie pomników w miejscach kaźni na terenie całego kraju. Powołanie tego typu jednostki było odpowiedzią władz na powstały po tragicznych doświadczeniach wojny spontaniczny ruch społeczny, który dążył do uczczenia pamięci wszystkich zamordowanych w wyniku okupacji hitlerowskiej. Powojenne nastroje społeczne najlepiej oddają słowa zawarte w piśmie Nacelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 20 czerwca 1945 r. skierowane do Ministra Komunikacji w związku ze sprawą uczczenia bohaterów i ofiar walki o niepodległość Polski. W zachowanym dokumencie czytamy – *Po zwycięskim zakończeniu wojny z Niemcami budzi się w społeczeństwie polskim silne pragnienie utrwalenia oraz uczczenia pamięci bohaterów i ofiar walki z najazdem. We wszystkich środowiskach odbywa się obliczanie strat poniesionych w ludziach i krzywd doznanych. W kołach pracowniczych zestawia się zapisy kolegów zadręczonych w tagrach, czy pomordowanych skrycie lub publicznie, wydobywa się na jaw przykłady niezwykłego bohaterstwa, poświęcenia i samozaparcie tych bojowników polskich, którzy do końca w najcięższych na miarę człowieka warunkach spełnili ofiarnie swój obowiązek wobec Ojczyzny*<sup>2</sup>. Przywołane w niniejszym dokumencie działania ludności, a także wiele innych inicjatyw społecznych, zachęciły rządzących do koordynacji tych poczynań, wskazywania kierunków oraz kolejności działań, a także oceny i selekcji różnorodnych form komemoracji. Nad ich realizacją miał czuwać opisywany Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba scharakteryzowania działalności Wydziału, jego struktury organizacyjnej, a także

szczegółowych celów i zadań, jakie na nim spoczęły w ciągu 9 lat funkcjonowania (1945–1954), oraz omówienie sposobów kontynuowania idei zapoczątkowanej przez Wydział, od czasu jego rozwiązania w 1954 roku aż po współczesność. Artykuł oparty został głównie na zachowanej w Archiwum Akt Nowych dokumentacji związanej z działalnością Wydziału. Mając jednak na uwadze, że materiały archiwalne zachowały się tylko częściowo – na co zwracał przed laty uwagę Jan Pruszyński<sup>3</sup> – niniejszy tekst ma charakter przyczynkarski i stanowi jedynie wstęp i zachętę do dalszych badań nad dziejami WMiPMP.

### Organizacja Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej

Działalność Wydziału opierała się na kilku podstawowych założeniach. Najważniejszym z nich było podtrzymanie pamięci o wszystkich ofiarach hitlerowskiej zagłady. Owa pamięć miała być, jak czytamy w zachowanych dokumentach, *wielkim dzwonem, którego serce bije na cały kraj, na cały świat, dzwonem rozbrzmiewającym tak długo, jak długo istnieje będzie Polska (...)*<sup>4</sup>. Najbardziej odpowiednim i trwałym sposobem upamiętniania miejsc związanych z martyrologią miały być muzea i pomniki wznoszone pod nadzorem władzy państwowej, które z *pokolenia na pokolenie przekazywać* [będą – P.K.] *myśl o męczeńskiej walce Polaków*<sup>5</sup>. Zdaniem centralnych organów państwowych niezbędne zatem okazało się podjęcie działań mających na celu stworzenie wspólnego dla całego kraju, ponadczasowego języka plastycznego pomników, który gwarantowałby godne upamiętnienie ofiar, a także trwale zachowywałby pamięć o martyrologii przez kolejne lata.

Utworzony w strukturach Ministerstwa Kultury i Sztuki Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej<sup>6</sup> podlegał bezpośrednio Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków<sup>7</sup> powołanej uchwałą Rady Ministrów dn. 13 lutego 1945 roku. Pierwsza siedziba Wydziału mieściła się w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie przy Alei 3 Maja 13. Następnie, od maja 1946 r., przeniesiona została do budynku Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przy placu Stanisława Małachowskiego 3 w Warszawie<sup>8</sup>. Wydział składał się z dwóch komórek organizacyjnych: 1. Oddziału Planowania, 2. Oddziału Inwentaryzacji, Dokumentacji, Zabezpieczenia i Propagandy. Pierwszy z nich miał zajmować się plastycznym rozwiązaniem tematów sprecyzowanych przez oddział drugi. Najważniejszym jego zadaniem miało być organizowanie muzeów poświęconych męczeństwu Polaków pod okupacją niemiecką, planowanie cmentarzy oraz opiniowanie wszystkich projektów pomników wznoszonych w celu upamiętnienia ofiar nazistowskich zbrodni. Drugi z oddziałów składał się z trzech referatów. Do głównych zadań Referatu Inwentaryzacji i Dokumentacji należało gromadzenie danych dotyczących martyrologii polskiej, które stanowiły podstawę do opracowania projektów upamiętnienia plastycznego w terenie. Referat Zabezpieczenia był odpowiedzialny za prawne zabezpieczenie wszystkich miejsc wskazanych przez inwentaryzatorów.

Referat Propagandy miał za zadanie m.in. zapoznanie jak największej liczby ludności z pracą Wydziału, zachęcenie społeczeństwa do udziału w pracach inwentaryzacyjnych i dokumentacyjnych, urządzenie wystaw stałych i czasowych, organizowanie odczytów, działalność wydawniczą oraz kierowanie do Wydziału wszystkich inicjatyw społecznych i prywatnych związanych z upamiętnieniem męczeństwa pod okupacją hitlerowską<sup>9</sup>. Z czasem władze państwowe rozszerzyły działalność Wydziału o nowe kompetencje i zadania. Od 1947 r. miał on obowiązek upamiętniania nie tylko miejsc związanych z męczeństwem Polaków i innych narodów, ale również miejsc walk, które były prowadzone przeciw okupantowi. Zmiana ta znalazła odzwierciedlenie w nowej nazwie, która od 1947 r. brzmiała – Wydział Muzeów i Pomników Walki i Męczeństwa Narodu Polskiego<sup>10</sup>. Od roku 1948 r., czyli od momentu uchwalenia przez Radę Ministrów statutu organizacyjnego Ministerstwa Kultury i Sztuki, jednostka nosiła nazwę Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii<sup>11</sup>. Na początku lat 50., po zweryfikowaniu dotychczasowej działalności i stwierdzeniu,

że powinna ona obejmować również upamiętnienie wszelkich działań mających na celu zwalczanie faszystów, władza ludowa nałożyła na Wydział nowe obowiązki i zmieniła jego nazwę na Wydział Muzeów i Pomników Walki z Faszystem, która obowiązywała do jego rozwiązania w 1954 roku<sup>12</sup>.

Na czele Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii stał naczelnik, którego głównym obowiązkiem, poza koordynowaniem działań poszczególnych oddziałów, była organizacja pracy w Oddziale Planowania, a także szczególna odpowiedzialność za funkcjonowanie tej komórki. W pierwszych dwóch latach działalności Wydziału funkcję tę pełnił prof. Romuald Gutt<sup>13</sup>. Od listopada 1946 r. stanowisko objął dotychczasowy jego zastępca, Ludwik Rajewski. Zastępca naczelnika był odpowiedzialny za organizację pracy dotyczącą dokumentacji, inwentaryzacji, zabezpieczania i propagandy. W jednostce utworzono również stanowisko kierownika biura Wydziału, w którego kompetencjach znalazło się m.in. opracowywanie wszystkich napływających do instytucji materiałów dokumentacyjnych oraz nadzór nad miejscami męczeństwa, w których wznoszono pomniki za aprobatą Wydziału. Poza kadrą kierowniczą w skład zespołu pracowników miało wchodzić 3 asystentów (jeden starszy i dwóch młodszych), którzy mieli być zatrudnieni w Oddziale Planowania i podlegać bezpośrednio naczelnikowi<sup>14</sup>. Ważniejsze zmiany wśród kierownictwa oraz w składzie osobowym Wydziału zaszły po 1951 r. i były one związane z reorganizacją instytucji<sup>15</sup>.

### Cele i zadania Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej

W znajdującym się w zbiorach Archiwum Akt Nowych dokumencie zatytułowanym *Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej. Uwagi wstępne o organizacji, celach i metodach działania*<sup>16</sup> i podpisanym przez ówczesnego naczelnika prof. Romualda Gutta zawarto misję, główne cele, zadania oraz zakres działań i kompetencji tej instytucji. Z przywołanego powyżej dokumentu jasno wynika, że głównym celem niniejszej komórki ministerialnej – jak zostało już wcześniej wspomniane – miało być trwałe upamiętnianie martyrologii Polaków pod okupacją niemiecką. Nacisk władz państwowych położony na ową trwałą wizualną komemorację motywowany był faktem szybkiego zacierania się śladów dokonanych zbrodni. Z pewnością sprzyjały temu podejmowane coraz liczniej prace związane z porządkowaniem i odbudowywaniem zniszczonych przez wojnę terenów. W cytowanym dokumencie ów cel został wyrażony w następujących słowach – *Celem tej pracy nie jest doraźne wykorzystywanie relikwów, ani też urządzenie wystaw, lecz stworzenie monumentów trwałych, które dla wielu pokoleń stanowią będąc memento zmagania ludzi wolnych z okrucieństwem niemieckiego terroru*. Jak podaje dalej organizator, cel ten miał być realizowany w dwojaki sposób. Po pierwsze Wydział miał uczestniczyć w tworzeniu muzeów, które gromadziłyby zabytki związane z martyrologią Polaków. Po drugie miał nadzorować i odpowiadać za wznoszenie pomników-otarzy poświęconych bohaterom wojennym, którzy polegli w walce z okupantem, jak i ludności zamordowanej w wielu działających na terenie kraju obozach, miejscach kaźni i więzieniach hitlerowskich.



1. Awers ulotki informacyjnej Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, wzór tablicy ochronnej umieszczonej przez Wydział w miejscach masowych kaźni

1. The obverse of the information leaflet issued by the Department of Museums and Monuments of Polish Martyrology; pattern of the protective plaque placed by the Department on mass executions sites

W niniejszym dokumencie zostały określone również kompetencje Wydziału i zakres jego działalności. Podstawą do prac miały być zgromadzone materiały i dokumentacja, które stanowiły bazę organizowania muzeów i wznoszenia pomników. Obowiązkiem Wydziału było podejmowanie szeroko zakrojonej współpracy z Ministerstwem Propagandy, Komisją Śledczą przy Prezydium Rady Ministrów, Państwową Komisją Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce oraz Centralną Żydowską Komisją Historyczną. Bazując na zebranych materiałach, Wydział miał za zadanie organizować muzea i wznosić pomniki. Otrzymał także szczególne prawo do zabierania decydującego głosu w przypadku plastycznego rozwiązania tematu męczeństwa zgłaszanego zarówno z inicjatywy społecznej, prywatnej, jak i innych instytucji państwowych. Wydział był również organem decyzyjnym w przypadku rozwiązań architektonicznych przyszłych budynków muzealnych. W tym zakresie miał współpracować z Ministerstwem Odbudowy, Biurem Odbudowy Stolicy i Stowarzyszeniem Architektów Rzeczypospolitej Polskiej. W zakresie działalności znalazła się również informacja o planach powołania organu doradczego, który reprezentowałby wszystkie instytucje państwowe i społeczne zainteresowane tematem upamiętnienia męczeństwa narodu polskiego. W jego skład mieli wejść specjaliści z różnych dziedzin m.in.: filozofowie, historycy, prawnicy oraz literaci. Postulat ten został zrealizowany w 1947 r., kiedy to Ustawą z dn. 2 lipca powołano Radę Ochrony Pomników Męczeństwa<sup>17</sup>. Jej głównym zadaniem było opiniowanie i koordynowanie działalności władz, instytucji i organizacji społecznych w zakresie upamiętnienia walki i męczeństwa, które miały miejsce podczas okupacji hitlerowskiej, a także organizowanie obchodów, uroczystości oraz prowadzenie działalności wydawniczej i popularyzatorskiej<sup>18</sup>.

Spośród wielu zadań, przed którymi stanął nowo powołany Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, jednym z najważniejszych w początkowym etapie jego działalności było wytypowanie i opracowanie różnych form martyrologii. Do pierwszej kategorii miejsc związanych z męczeństwem zostały zaliczone m.in.: więzienia, obozy karne i urzędy śledcze gestapo. Znalazły się tutaj m.in. obozy na Majdanku i w Oświęcimiu, w Warszawie Pawiak i więzienie gestapo przy Alei Szucha 25. W drugiej kategorii znaleźć się miały wszystkie miejsca egzekucji ulicznych, pacyfikacji ludności, miejsca łapanek, wywozów i mordów<sup>19</sup>. Wytypowanie i wskazanie miejsc męczeństwa było ważnym działaniem otwierającym drogę do dalszych prac związanych z dokumentacją i gromadzeniem wszelkich materiałów dowodowych świadczących o dokonanej zbrodni. Na podstawie zebranych danych wskazywano dokładne miejsca, w obrębie których miały zostać zbudowane muzea lub stanąć pomniki. Mając świadomość ogromu dokonanych zbrodni na terenie całego kraju, Wydział za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki apelował do Wojewódzkich Wydziałów Kultury i Sztuki o szczególną opiekę nad wszystkimi wskazanymi miejscami straceń. Wydziały terenowe miały za zadanie prowizoryczne i tymczasowe upamiętnienie oraz zabezpieczenie owych miejsc przez stawianie krzyży z koroną cierniową i umieszczenie drewnianych tablic ministerstwa informujących o zabezpieczeniu i zarezerwowaniu wskazanego miejsca pod budowę stałego pomnika. Co więcej, Wydziały w celu pozyskania wszelkich dodatkowych informacji na

temat miejsc męczeństwa, miały nawiązywać kontakt z lokalnymi organizacjami społecznymi m.in. z Komitetem Opieki nad Grobami Bohaterów oraz z Polskim Związkiem Byłych Więźniów Politycznych<sup>20</sup>.

Kolejnym ważnym zadaniem Wydziału było projektowanie – na podstawie zebranej dokumentacji – trwałych monumentów upamiętniających męczeństwo, które w swej treści i formie miały nawiązywać do rodzaju zbrodni, a także do miejsca jej dokonania. Wydział zakładał, że wszystkie miejsca kaźni zbiorowych należy traktować jako przestrzenie nieużytkowe, poświęcone w całości martyrologii<sup>21</sup>. Co więcej, tematy prac plastycznych powinny być ściśle związane z miejscem, w którym została popełniona zbrodnia. W wypadku gdyby tego typu pomniki nie mogły zostać zrealizowane ze względów urbanistycznych i przestrzennych, możliwe było wznoszenie pomników symbolicznych w wyznaczonych punktach zastępczych. Wszelkie formy upamiętnienia męczeństwa narodu, bez względu na to czy były to tablice, pomniki, cmentarze, place, czy pomieszczenia więzienne, musiały być przystosowane do terenu, na jakim miały powstać.



2. Rewers ulotki informacyjnej Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, wzór tablicy ochronnej umieszczonej przez Wydział w miejscach masowych kaźni oraz krzyż z koroną cierniową z drutu kolczastego

2. The reverse of the information leaflet issued by the Department of Museums and Monuments of Polish Martyrology; pattern of the protective plaque placed by the Department on mass execution sites and the cross with the crown of thorns made of barbed wire



3. Tymczasowa tablica Wydziału umieszczona w miejscu kaźni w Skalkie Polskiej w woj. świętokrzyskim

3. Department's temporary plaque placed on the execution site at Skalka Polska, Świętokrzyskie Voivodeship

Niewątpliwie tego typu zabiegi prowadziły do pewnego zindywidualizowania poszczególnych projektów. Tym co miało scalać je wszystkie i tym samym wskazywać, że dotyczą jednej sprawy był wspólny „język” plastyczny. W celu jego stworzenia należało określić pulę właściwych symboli i tekstów, poprzez które miała zostać wyrażona idea martyrologii. Jeśli chodzi zaś o kształt pomników Wydział stał na stanowisku, że najbardziej właściwe będą formy proste i monumentalne, będące w stanie oprzeć się przemijającej modzie. Za niewłaściwe Wydział uznawał wszelkie próby realistycznego odtwarzania wydarzeń, które miały miejsce w czasie okupacji<sup>22</sup>. Wytyczne te dotyczyły zarówno artystów współpracujących z Wydziałem, jak i twórców podejmujących się projektowania pomników z różnych innych inicjatyw. Co więcej wszystkie projekty powstałe z inicjatywy społecznej, prywatnej lub innych instytucji państwowych musiały być zgłaszane do akceptacji Wydziałowi Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej. Na ich życzenie Wydział mógł powierzyć projektowanie tablic oraz pomników artystom, którzy współpracowali z Ministerstwem Kultury. Wydział odnosił się również bardzo pozytywnie do inicjatyw zgłaszanych przez miejscowych artystów. W tym jednak przypadku zastrzegał sobie prawo wglądu do projektów w celu ich zaopiniowania, a także ujednoczenia ich treści i formy. Tego typu działanie Wydziału i *narzucenie kilku, uproszczonych schematów przedstawiania zaciężyło na wyrazie artystycznym większości pomników*, na co zwracała już wcześniej uwagę Joanna Hübner-Wojciechowska<sup>23</sup>. Warto jeszcze dodać, że pomniki zgłaszane z inicjatywy społeczności lokalnych miały być finansowane z ich własnych środków. Pomimo iż główny ciężar finansowy mieli ponosić inicjatorzy budowy pomników, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Odbudowy nie wykluczały ze swej strony pewnej partycypacji w kosztach<sup>24</sup>.

### Działalność Wydziału w latach 1945–1954

W pierwszych miesiącach działalność Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii koncentrowała się głównie na typowaniu, zabezpieczaniu oraz inwentaryzowaniu miejsc związanych z martyrologią. Szczególną uwagę Wydział skupił na Warszawie, która jako stolica kraju była centrum wielu dramatycznych i krwawych wydarzeń wojennych. W Warszawie przystąpiono do natychmiastowych prac zabezpieczających miejsca kaźni, uzasadnionych szybkim zacieraniem się śladów zbrodni spowodowanym przez prace związane z uporządkowywaniem i odbudowywaniem stolicy. Podobne kroki podjęto również na terenie całego kraju, w tym celu zainicjowano współpracę z Wydziałami Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich. W drugiej połowie 1945 r. Wydział podjął również działania mające na celu skoordynowanie pracy instytucji centralnych zajmujących się tematem martyrologii tj. Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, Instytutu Pamięci Narodowej oraz Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej. Zwieńczeniem tych zabiegów było spotkanie dyrektorów i przedstawicieli ww. instytucji, które odbyło się 25 stycznia 1946 r. w siedzibie WMiPM. Podczas spotkania podjęto decyzję o ścisłej współpracy wszystkich instytucji na wielu płaszczyznach związanych z martyrologią narodu polskiego<sup>25</sup>.

Wśród najważniejszych prac zainicjowanych i wykonanych przez Wydział do końca 1945 r. wymienić można m.in.: zainwentaryzowanie 98 miejsc kaźni na terenie Warszawy<sup>26</sup>; podjęcie prac inwentaryzatorskich w urzędzie gestapo przy Alei Szucha 25<sup>27</sup>; gromadzenie eksponatów muzealnych z zabezpieczonych miejsc kaźni<sup>28</sup>; gromadzenie raportów dotyczących przebiegu masowych morderstw<sup>29</sup>; tymczasowe zabezpieczenie kilkudziesięciu miejsc kaźni na terenie całego



kraju poprzez umieszczenie drewnianych tablic oraz krzyży z koroną cierniową, inicjujące tym samym wznoszenie trwałych pomników m.in. w: Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Olsztynie, Legnicy, Bydgoszczy, Rzeszowie<sup>30</sup>; zabezpieczenie trwałe podziemi urzędu gestapo przy Al. Szucha 25; zabezpieczenie terenów obozów na Majdanku i w Oświęcimiu<sup>31</sup> oraz podjęcie działań mających na celu wywłaszczenie terenów tych obozów na rzecz państwa<sup>32</sup>; przystąpienie do opracowania projektów dotyczących więzienia gestapo przy Al. Szucha 25<sup>33</sup>; wybranie miejsca na cmentarz ofiar zbrodni niemieckich w warszawskiej dzielnicy Wola oraz przystąpienie do opracowania projektów: cmentarza na Woli (proj. opracowali Romuald Gutt i Alina Scholtz)<sup>34</sup>, cmentarza w Palmirach (proj. Ewa Śliwińska)<sup>35</sup>; przystąpienie do projektowania tablic w miejscach kaźni zbiorowych w Warszawie przy ul. Radzywińskiej, ul. Kępczej (oba projekty Franciszka Masiaka) oraz Wale Miedzeszyńskim (proj. Romualda Gutta)<sup>36</sup>.

W następnym roku kontynuowano wiele rozpoczętych przez Wydział prac oraz podejmowano wciąż nowe zadania. W dalszym ciągu Dział Dokumentacji, Inwentaryzacji, Zabezpieczenia i Propagandy inwentaryzował i zabezpieczał tymczasowo miejsca związane z martyrologią. Pod koniec 1946 r., dzięki współpracy z Wydziałami Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich, udało się zarejestrować 538 miejsc kaźni z całego kraju<sup>37</sup>. Ważne było opracowanie przez Dział Dokumentacji, na podstawie raportów wojewódzkich Referatów Kultury, urzędowej kartoteki miejsc kaźni. Co więcej dział ten gromadził wszelkie dokumenty, wycinki prasowe, raporty poświęcone martyrologii polskiej, które miały stać się w przyszłości interesującym archiwum w zbiorach Centralnego Muzeum Martyrologii, które planowano powołać<sup>38</sup>. W ramach prac mających tymczasowo zabezpieczyć wskazane miejsca kaźni, do końca 1946 r., Wydział umieścił 393 tablice ochronne. Największa ich liczba, ok. 100 przypadła dla Warszawy<sup>39</sup>. Jeśli chodzi o zabezpieczenie trwałe, tj. wymagające odpowiednich aktów prawnych, Wydział – we współpracy z różnymi instytucjami – skupił się głównie na pracach przygotowujących dekret o upaństwowieniu terenów obozów na Majdanku i w Oświęcimiu<sup>40</sup>. Sukcesem zakończyły się starania o wydzielenie na rzecz państwa 10 celi więziennych mieszczących się w dawnym więzieniu gestapo przy Al. Szucha 25, które 25 lipca 1946 r., na mocy uchwały Rady Ministrów, stały się własnością państwa<sup>41</sup>. W tym samym roku WMiPMP podjął prace związane z zabezpieczeniem obozu w Treblince. Również w 1946 r. Wydział zapoczątkował współpracę ze Związkiem Byłych Więźniów Politycznych, a także wystąpił z projektem utworzenia Rady Martyrologicznej, która miała być organem zarówno opiniodawczym, jak i decyzyjnym jeśli chodzi o zagadnienia związane z upamiętnieniem męczeństwa<sup>42</sup>.

W 1946 r. Oddział Planowania kontynuował prace związane z powołaniem i urządzeniem instytucji muzealnych na terenach obozów koncentracyjnych w Oświęcimiu oraz na Majdanku. W przypadku obozu w Oświęcimiu na cele muzealne przeznaczono 12 bloków, które poświęcone miały być różnym zagadnieniom dotyczącym m.in. organizacji i funkcjonowania obozu, a także życiu, pracy i śmierci na jego terenie<sup>43</sup>. Bloki te

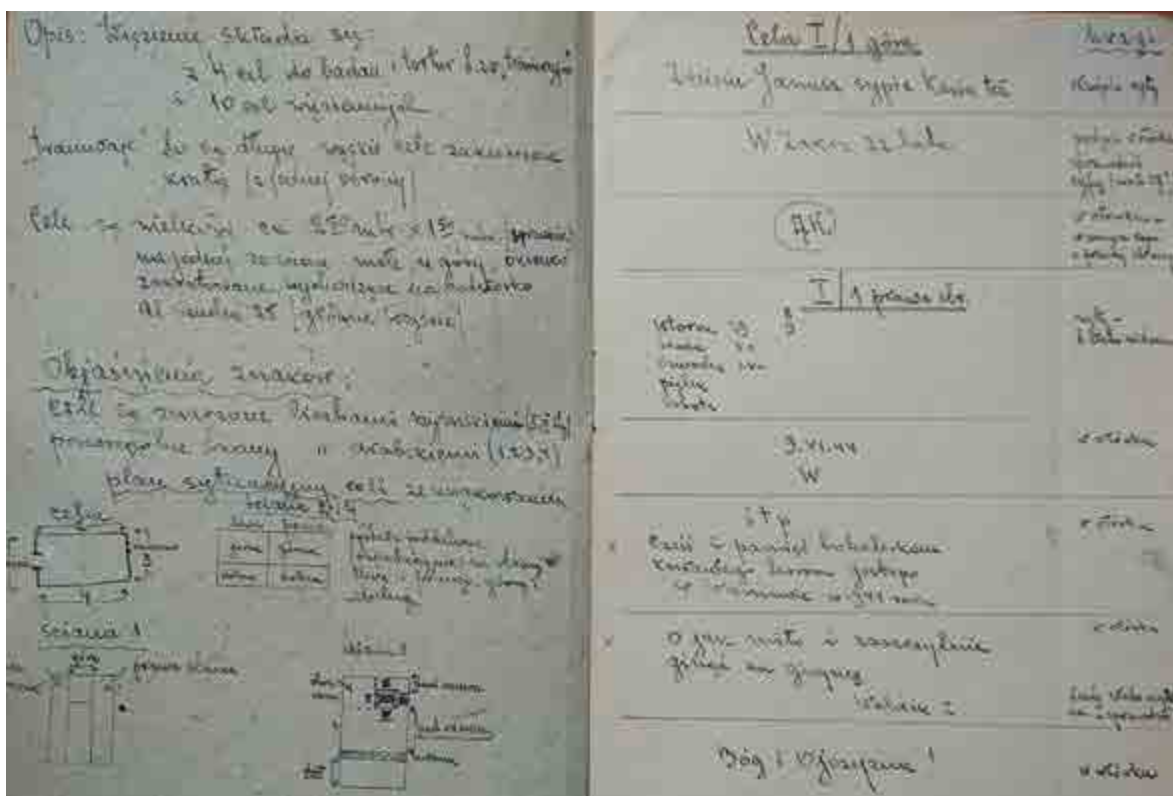
zaprojektowano wg koncepcji pracowniczki Wydziału Ewy Śliwińskiej i artysty rzeźbiarza Tadeusza Myszkowskiego. Poza właściwym terenem Oświęcimia pracami objęto również obóz w Brzezince, w którym obiektami muzealnymi miały być zachowane baraki<sup>44</sup>. Nad całością prac oraz zagadnieniami związanymi z architekturą krajobrazu czuwał Romuald Gutt. Jeśli chodzi o muzeum w byłym obozie na Majdanku, to miało ono zostać urządzone na wzór muzeum w Oświęcimiu<sup>45</sup>. Tu na cele muzealne przeznaczono baraki gospodarcze i w nich rozpoczęto prace nad przyszłą ekspozycją. Część zabudowań obozowych miała zostać oddana we wrześniu 1946 r. innym narodom, których obywatele ginęli jako ich więźniowie<sup>46</sup>. Nad pracami przystosowującymi były obóz do celów muzealnych czuwał prof. Gutt, zaś nad architekturą krajobrazu całego terenu pracowała Alina Scholtz<sup>47</sup>.

W ciągu całego roku 1946 Oddział Planowania kontynuował prace nad projektami tablic i pomników,



4. Napisy z celi w więzieniu gestapo przy Al. Szucha 25 w Warszawie

4. Inscriptions from a Gestapo Prison cell at 25 Szucha Avenue, Warsaw



5. Inwentaryzacja napisów i znaków z Celi I w więzieniu gestapo przy Al. Szucha 25 w Warszawie

5. Inventory of inscriptions and signs from Cell 1 at the Gestapo Prison at 25 Szucha Avenue, Warsaw

które miały stanąć w miejscach egzekucji publicznych i masowych morderstw. Współpracujący z Wydziałem artysta Franciszek Masiak w dalszym ciągu pracował nad projektami monumentów, które miały stanąć przy ul. Radzywińskiej i Kępczej w Warszawie<sup>48</sup>. Pomnik upamiętniający egzekucję publiczną przy Wale Miedzeszyńskim projektował Romuald Gutt<sup>49</sup>. W ciągu 1946 r. podjęto jeszcze prace w celu umieszczenia dwóch tablic pamiątkowych na terenie stolicy, przy ul. Nowy Świat<sup>50</sup>. Wykonanie projektu tablicy pod numerem 49, ufundowanej przez Związek Zawodowy Dziennikarzy, powierzono Feliksowi Kanczerowi<sup>51</sup>. Drugą, Nowy Świat 64, ufundowaną przez Cech Szewców i Cholewkarzy, miał zaprojektować Józef Gazy<sup>52</sup>. W ciągu tego roku projektowano także pomniki i płyty pamiątkowe na terenie kraju, m.in. w Celestynowie (proj. Józef Gazy, pomnik odsłonięty we wrześniu 1946), w Płocku na Placu 13 Straconych (proj. pomnika Franciszek Masiak, proj. napisu na płycie Tadeusz Tuszewski, rozwiązanie urbanistyczne terenu Romuald Gutt), Parchatce (proj. Józef Gazy, płyta odsłonięta w grudniu 1946) oraz w Mławie (proj. Józef Gazy). Wydział zatwierdził również kilka projektów pomników nadesłanych z terenów całego kraju m.in. w: Szprotawie, Krzesławicach, Magdalence i w gminie Liszki<sup>53</sup>. Kontynuowano również prace związane z planowaniem cmentarzy w Palmirach, na Woli oraz w Treblince<sup>54</sup>.

Warto jeszcze wspomnieć w kilku słowach o wystawie zorganizowanej w 1946 r., w przygotowaniu której brali udział przedstawiciele Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej. Ekspozycja pt. „Zbrodnie Niemieckie w Polsce” otwarta 5 czerwca 1946 r. w Muzeum Narodowym

w Warszawie, z inicjatywy Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, była pierwszą próbą zestawienia zbrodni dokonanych przez hitlerowców na terenie państwa polskiego oraz miała na celu uświadomienie, jak ogromnej skali było to zjawisko. Wśród organizatorów, poza Główną Komisją Badania Zbrodni i Wydziałem, znaleźli się również przedstawiciele Instytutu Pamięci Narodowej, Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, Związku b. Więźniów Politycznych Obozów Hitlerowskich. Z ramienia Wydziału w skład komitetu organizacyjnego weszli Ludwik Rajewski i Ewa Śliwińska. Patronat nad wystawą objęli najważniejsi urzędnicy państwowi m.in.: Prezydent Krajowej Rady Narodowej Bolesław Bierut, Premier Edward Osóbka-Morawski oraz ministrowie różnych resortów<sup>55</sup>.

W 1947 r. zakończono prace nad projektem cmentarza w Palmirach i przystąpiono do jego realizacji, a także sfinalizowano projektowanie pomników w Warszawie (Nowy Świat 49 i 64) oraz Płocku (Plac 13 Straconych). Podjęto decyzję o upamiętnieniu wydarzeń przy Al. Stalina 31 (dawna siedziba NSDAP w Warszawie, obecnie Al. Ujazdowskie) oraz zbrodni w Wawrze (proj. E. Śliwińska, J. Gazy). Nawiązano kontakt z Polskim Związkiem Artystów Plastyków w celu zaprojektowania mauzoleum w Sanoku. Sukcesem zakończyło się urządzenie 3 bloków muzealnych w Oświęcimiu, co umożliwiło otwarcie muzeum dla publiczności 14 czerwca 1947 roku. Dobięły także końca prace nad projektem upamiętnienia plastycznego terenu obozu na Majdanku. Jeszcze w tym samym roku Wydział zaakceptował projekt Aliny Scholtzówny i przystąpiono

do jego realizacji. Doniosłym wydarzeniem w działalności Wydziału było przyjęcie przez Sejm dn. 2 lipca 1947 r. projektów ustaw o upamiętnieniu męczeństwa narodu polskiego w Oświęcimiu i na Majdanku oraz o utworzeniu Rady Ochrony Pomników Męczeństwa<sup>56</sup>. Z ważniejszych zadań, które podjął Wydział w 1947 r., warto wymienić jeszcze ogłoszenie konkursów: na projekt rozwiązania plastycznego więzienia przy Al. Szucha 25<sup>57</sup> oraz na upamiętnienie plastyczne Treblinki<sup>58</sup>. Z inicjatywy Wydziału odbyło się w Biurze Odbudowy Stolicy spotkanie w sprawie Pawiaka oraz „Gęsiówki” (KL Warschau) mające na celu zmianę dotychczasowych projektów. Głównym postulatem jaki pojawił się podczas spotkania było oddanie terenów dawnego obozu „Gęsiówka” pod budowę Centralnego Muzeum Martyrologii<sup>59</sup>.

W roku 1948 Wydział kontynuował prace związane z inwentaryzacją i dokumentowaniem miejsc związanych z męczeństwem oraz realizacją zaakceptowanych projektów. W marcu tego roku odbyło się pierwsze zebranie Rady Ochrony Pomników Męczeństwa, która od tej pory miała ściśle współpracować z Wydziałem. Na przewodniczącego Rady powołany został przez Ministra Kultury i Sztuki inż. Zygmunt Balicki<sup>60</sup>. Przedstawicielem Wydziału w składzie Rady był naczelnik Ludwik Rajewski.

W sierpniu 1948 r. Wydział ogłosił pierwszy etap konkursu na teksty i symbole, które miały być umieszczane na pomnikach i tablicach w miejscach straceń. Etap ten zorganizowany został w porozumieniu ze Związkiem Literatów Polskich. Sąd konkursowy obradujący pod przewodnictwem Marii Dąbrowskiej, 8 listopada 1948 r.

przyznał nagrody na następujące teksty: *Miejsce uświęcone męczeńską krwią Polaków walczących o wolność* (aut. E. Śliwińska), *Poległym chwała, żywym wolność, narodom pokój* (aut. J. Benedyktowicz), *Poległym a nie zwyciężonym* (aut. E. Śliwińska), *Śmiercią swą życie nam dali* (aut. S. Feist). Jako symbol ogólny sąd konkursowy wybrał wojskowy krzyż walecznych<sup>61</sup>. Pod koniec roku rozpisano również drugi etap konkursu mający za zadanie wyłonić projekt tablic i wolnostojących pomników, które miały być wznoszone na miejscach kaźni na terenie Warszawy. Z ważnych wydarzeń 1948 r. należy jeszcze wymienić wzniesienie pomnika przy ul. Radzywińskiej oraz wbudowanie tablic pamiątkowych przy ul. Nowy Świat 49 i 64 (ostatecznie obie zrealizowane przez J. Gazego)<sup>62</sup>.

Na początku 1949 r. Wydział przystąpił do prac mających na celu upamiętnienie obozów w Sztutowie (KL Stutthof) i Rogoźnicy (KL Gross-Rosen). W dalszym ciągu pracowano nad ekspozycją i adaptacją bloków na cele muzealne w Oświęcimiu i na Majdanku. Pod koniec roku ogłoszono wyniki drugiego etapu konkursu na rozwiązania plastyczne miejsc straceń w Warszawie. Do konkursu zaproszono m.in. Wojciecha Jastrzębowskiiego i Bonawenturę Lenarta (jako jeden zespół), Franciszka Krzywdę-Polkowskiego, Marka Leykama oraz Franciszka Masiaka. Sąd konkursowy pierwszą nagrodę przyznał Karolowi Tchorkowi za projekt tablicy pamiątkowej<sup>63</sup>, która według jury *wyypukła napis, stanowiący istotny element projektu, dając jednocześnie plastyczne rozwiązanie krzyża walecznych, jest przy tym kompozycją na tyle prostą, że może być zastosowana jako forma powtarzalna – jako ogólny znak, będący symbolem ogólnej narodowej sprawy. Dlatego też*



6. Pomnik upamiętniający rozstrzelanie dziesięciu więźniów Pawiaka w 1943 r. znajdujący się przy ul. Radzywińskiej w Warszawie, proj. Franciszek Masiak

6. Monument commemorating the shooting of ten Pawiak prisoners in 1943, Radzywińska Street, Warsaw; designed by Franciszek Masiak



7. Tablica przy ul. Nowy Świat 49 w Warszawie, proj. Karol Tchorek

7. Plaque at 49 Nowy Świat Street, Warsaw; designed by Karol Tchorek

tablica ta – z zastrzeżeniem, że zostanie jeszcze ostatecznie opracowana – wybrana została do realizacji<sup>64</sup>. Pierwsze tablice Wydział planował umieścić na terenie Warszawy już w 1950 roku.

Na początku lat 50. zaprowadzono wiele zmian w strukturze Ministerstwa Kultury i Sztuki. Proces centralizacji nie ominął również Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, która od tej pory miała funkcjonować pod nazwą Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków. W jego strukturze znalazło się miejsce dla komórki zajmującej się zabezpieczeniem i trwałym upamiętnieniem miejsc walk i straceń. Wydział Muzeów i Pomników Walki z Faszyzmem – bo taką nazwę nosił teraz dawny Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii – poza upamiętnieniem miejsc męczeństwa miał za zadanie również inicjować budowę pomników poświęconych walce rewolucyjno-wyzwoleńczej i tym samym podkreślać rolę m.in. Armii Czerwonej, Armii Ludowej i Gwardii Ludowej w walce z faszyzmem<sup>65</sup>. W przyszłych pracach Wydziału zaplanowane zostało również przebudowywanie lub usuwanie pomników *wrogich Polsce Ludowej*<sup>66</sup>, które wzniesiono jeszcze przed 1939 rokiem<sup>67</sup>. Reorganizacji miały ulec także wystawy w dawnych obozach zagłady w Oświęcimiu i na Majdanku, które poza zbrodniami dokonanymi przez hitlerowców miały zwrócić uwagę zwiedzających na nowe formy faszyzmu utożsamiane przez władzę ludową z amerykańskim imperializmem. Reorganizacja Wydziału, w tym całkowite wyminięcie kadry a także nadanie mu nowych zadań, w sposób dosadny pokazywały bieżącą politykę ówczesnych władz Polski Ludowej<sup>68</sup>. Dokonane zmiany bynajmniej nie przyczyniły się do poprawy sytuacji Wydziału, którego znaczenie poczynawszy od 1951 r. zaczęło słabnąć. Przeprowadzone w 1952 r. kontrole w Centralnym Zarządzie Muzeów wykazały, że Wydział Muzeów i Pomników Walki z Faszyzmem wykonuje prace, które nie powinny być realizowane – ze względu na swój charakter – przez komórkę administracji centralnej. Departament Kontroli jednoznacznie stwierdził, że zadania Wydziału wykluczają się „ponieważ jedna instytucja nie może równocześnie projektować, wykonywać i kontrolować własnej pracy<sup>69</sup>. Spowodowało to odebranie Wydziałowi części zadań statutowych i przekazanie ich innym organom<sup>70</sup>, m.in.: Wydziałowi Historii Partii KC, Centralnemu Zarządowi Instytucji Sztuk Plastycznych, Komisariatowi Rządu ds. Wystaw i Targów, Wojewódzkim Radom Narodowym, Ministerstwu Gospodarki Komunalnej, Związkowi Bojowników o Wolność i Demokrację. Te działania, a także bardzo ograniczony budżet Wydziału doprowadziły do słabnięcia jego roli, a w konsekwencji likwidacji w 1954 roku.

Z ważniejszych prac jakie udało się przeprowadzić w latach 1950–1954 należy wymienić: dalsze urządzenie wnętrz bloków i pawilonów w Oświęcimiu i na Majdanku; zorganizowanie wystawy w dawnym obozie Gross-Rosen; zakończenie prac dokumentacyjnych na terenie obozu w Sztutowie; umieszczenie na terenie stolicy wielu tablic pamiątkowych; podjęcie działań mających na celu upamiętnienie miejsc masowej zagłady w: Bełżcu, Chełmnie, Sobiborze i Treblince; otwarcie 18 kwietnia 1952 r. Mauzoleum Walki i Męczeństwa przy Al. Szucha 25 w Warszawie; przeprowadzenie konkursu na pomniki w Oświęcimiu i Brzezince; zorganizowanie wystawy „Imperializm bez maski”; gruntowne zreorganizowanie wystaw w Oświęcimiu i na Majdanku; zabezpieczenie więzienia na Radogoszczu w Łodzi; wzniesienie pomników na terenie całego kraju m.in.

w: Kielcach, Ostrowcu Świętokrzyskim, Iłży, Nowym Sączu, Zamościu i Kołobrzegu<sup>71</sup>.

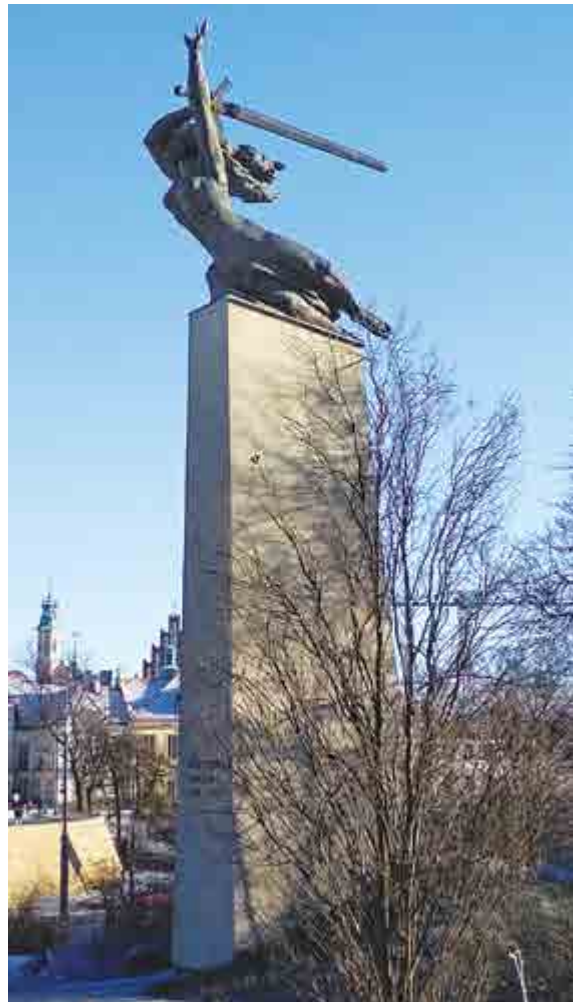
### **Kontynuacja prac związanych z ideą upamiętnienia walk i męczeństwa po 1954 roku**

Zaledwie 2 lata po zlikwidowaniu Wydziału Muzeów i Pomników Walki z Faszyzmem pojawił się postulat przywrócenia działalności organu, który miałby wznowić prace związane z upamiętnianiem walk i męczeństwa oraz je koordynować. Miała to być Rada Ochrony Pomników Męczeństwa powołana ustawą z 1947 r., której w 1949 r. – na mocy ustawy z dn. 7 kwietnia 1949 r. – zmieniono nazwę na Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa (Rada)<sup>72</sup>. Pomimo że od 1951 r. prace Rady zostały wstrzymane, nadal pozostawała w mocy ustawa o jej działalności. Dlatego w 1956 r. pojawiły się głosy, aby reaktywować ją jako organ Ministerstwa Kultury i Sztuki kontynuujący ideę upamiętnienia zapoczątkowaną przez Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej<sup>73</sup>. Aż do końca lat 50. Rada nie podejmowała ważniejszych działań związanych z komemoracją. Dopiero od 1960 r., pod przewodnictwem szefa Urzędu Rady Ministrów Janusza Wieczorka, podjęła pierwsze kroki i prace zgodne z powierzonymi jej zadaniami. W jej skład wchodziło 43 członków, którzy wyłonili spośród siebie 12-osobowe Prezydium będące organem wykonawczym. Powołano również 4 komisje fachowe: Historyczną, Propagandową, Plastyczną i Konserwatorską, których przewodniczący wchodził w skład Prezydium. Po krótkim czasie połączono komisję Plastyczną i Konserwatorską, a także dodatkowo utworzono Komisję Opieki i Patronatów nad Miejscami Pamięci Narodowej<sup>74</sup>. Taka organizacja Rady wskazywała w bezpośredni sposób na główne kierunki jej działalności tj. na ewidencjonowanie, upamiętnianie, popularyzowanie i roztaczanie stałej opieki nad miejscami pamięci narodowej. Realizacja wspomnianych zadań była w skali całego kraju zadaniem trudnym. Mając tego świadomość, Rada nawiązała współpracę z organizacjami zainteresowanymi programem jej działania, takimi jak m.in.: ZBoWiD, Związek Harcerstwa Polskiego, Polski Czerwony Krzyż, Towarzystwo Wiedzy Powszechnej i innymi<sup>75</sup>. Bardzo ważną inicjatywą Rady było zorganizowanie i powołanie w 1961 r. Wojewódzkich Komitetów Obywatelskich Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, a także ich odpowiedników na szczeblach powiatowych i miejskich. Na czele komitetów stanęli przewodniczący prezydiów Rad Narodowych, zaś w ich skład weszli kierownicy miejscowych oddziałów ZBoWiD-u, członkowie organizacji związkowych, oświatowych, młodzieżowych i wojska<sup>76</sup>. W obrębie komitetów powołano 3 komisje: historyczną, propagandową oraz opieki nad miejscami walki i męczeństwa, w ich skład wchodziłi miejscowi działacze, naukowcy i publicyści. Jak zauważa Stanisław Bujas: *W ten sposób cały kraj został objęty siecią terenowych ogniw Rady, powiązanych z miejscowym społeczeństwem oraz mających duże możliwości działania*<sup>77</sup>. Warto podkreślić, że zakres zadań komitetów pokrywał się oczywiście z zakresem działalności Rady.

Po reaktywacji Rada w pierwszej kolejności zajęła się ewidencjonowaniem oraz weryfikacją miejsc godnych upamiętnienia. Wykonanie tego typu prac zostało powierzone nowo zorganizowanemu komitetowi obywatelskiemu, z którymi ściśle współdziałały miejscowe oddziały ZBoWiD-u. W połowie

lat 60. zewidencjonowano około 20 000 miejsc związanych z walkami i męczeństwem. Kolejnym krokiem było godne upamiętnienie wskazanych miejsc – w wypadku większych obiektów Rada zajmowała się nimi bezpośrednio, poczynając od zatwierdzania przedstawionych przez inwestorów projektów i planów, poprzez pomoc w uzyskaniu kredytów i materiałów<sup>78</sup>. Pozostałe inwestycje kontrolowane były przez organy Rady na szczeblach wojewódzkich.

Od lat 60. do 80. działalność Rady obejmowała następujące kierunki upamiętnień: walk Ludowego Wojska Polskiego, walk Armii Czerwonej, polsko-radzieckiego braterstwa broni, wojny obronnej 1939 r., ruchu oporu, walk w obronie władzy ludowej, martyrologii narodu polskiego i innych narodów podczas okupacji niemieckiej<sup>79</sup>. Na przestrzeni ponad 20 lat pod patronatem Rady zrealizowano wiele ważnych projektów upamiętniających wymienione wydarzenia i procesy historyczne zarówno na terenie kraju, jak i za granicą m.in. w: Austrii, Belgii, Danii, Czechosłowacji, Egipcie, Francji, NRD, RFN, Norwegii, Szwajcarii i we Włoszech. Wśród najważniejszych krajowych realizacji pomnikowych warto wymienić m.in.: Mauzoleum na Radogoszczu w Łodzi (1961<sup>80</sup>, proj. Tadeusz Łodziana, Roman Modzelewski), Pomnik Mauzoleum Jeńców Obozu Stalag VIII C w Żaganiu (1961, proj. Mieczysław Welter), Pomnik Partyzanta Armii Ludowej w Warszawie (1962, proj. Wacław Kowalik), Pomnik Zaślubin Polski z Morzem w Kołobrzegu (1963, proj. Wiktor Tołkin), Pomnik Ofiar Faszyzmu w Krakowie (1964, proj. Witold Cęckiewicz), Pomnik w Kuźnicach (1964, proj. Władysław Hasior), Pomnik Martyrologii Jeńców Wojennych w Łambinowicach (1964, proj. Jan Borowczak, Jerzy Beski, Marian Nowak, Florian Jesionowski), Pomnik Bohaterów Warszawy (1964, proj. Marian Konieczny), Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Chełmnie nad Nerem (1964, proj. Józef Stasiński, Jerzy Buszkiewicz), Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (1964, proj. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko), Pomnik Obrońców Westerplatte (1966, proj. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, Henryk Kitowski), Międzynarodowy Pomnik Ofiar Faszyzmu w Brzezince (1967, polsko-włoski zespół projektowy, w skład którego weszli m.in.: Pietro Cascella, Jerzy Jarnuszkiwicz, Giorgio Simoncini, Julian Pałka), Pomnik Ofiar Obozu Stutthof w Sztutowie (1968, proj. Wiktor Tołkin), Pomnik Ofiar Obozu na Majdanku (1969, proj. Wiktor Tołkin), Pomnik Partyzantów w Rąbłowie (1969, proj. Stanisław Strzyżyński), Pomnik Martyrologii Dzieci w Łodzi (1971, proj. Jadwiga Janus, Ludwik Mackiewicz), Pomnik Polegli Niepokonani w Warszawie (1973, proj. Gustaw Zemła), Pomnik Chwała Saperom w Warszawie (1975, proj. Stanisław Kulon), Pomnik Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej w Warszawie (1985, proj. Jan Bohdan Chmielewski, Lidia Chmielewska). Wyjątkowym sposobem upamiętnienia dzieci z całego świata, które zginęły podczas działań wojennych, było wybudowanie szczególnego pomnika-szpitala – Centrum Zdrowia Dziecka w Warszawie, którego otwarcie nastąpiło 3 czerwca 1979 roku<sup>81</sup>. W 1982 r. Rada przyłączyła się również do budowy w Łodzi pomnika-szpitala – Centrum Zdrowia Matki Polki. Poza wznoszeniem pomników, powołano do życia również kilka muzeów martyrologicznych na terenach byłych obozów koncentracyjnych i więzień m.in.: w Sztutowie, Rogoźnicy, Treblince, Żabikowie, Łambinowicach, Warszawie (Pawiak), Lublinie (Pod Zegarem), Łodzi (Radogoszcz).



8. Pomnik Bohaterów Warszawy 1939–1945 odsłonięty w 1964 r. w Warszawie, proj. Marian Konieczny

8. Monument to the Heroes of Warsaw 1939–1945 unveiled in Warsaw in 1964; designed by Marian Konieczny

Dnia 22 stycznia 1988 r. przestała obowiązywać dotychczasowa Ustawa z 1947 r. o działalności Rady; w jej miejsce powołano Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa (ROPWiM), która miała za zadanie inicjować i koordynować działalność związaną z upamiętnianiem historycznych wydarzeń i miejsc oraz ważnych postaci w dziejach walk i męczeństwa Narodu Polskiego, zarówno w kraju, jak i za granicą. Dodatkowo nowa Rada miała upamiętniać bliskie Narodowi Polskiemu miejsca walk i męczeństwa innych narodów na terytorium Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej<sup>82</sup>. Rada działała przy Prezesie Rady Ministrów i powoływana była na 4-letnią kadencję. Przy Urzędach Wojewódzkich natomiast działały, powołane na mocy ustawy, Wojewódzkie Komitety Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa ściśle współpracujące z ROPWiM. Do głównych zadań Rady należały, tak jak do tej pory: opieka nad miejscami martyrologii i walki oraz trwałe ich upamiętnienie; organizowanie obchodów i uroczystości związanych z uczczeniem walki i męczeństwa; ocena stanu opieki nad pomnikami, cmentarzami, mogiłami, muzeami walki i martyrologii; sprawowanie funkcji opiniodawczej i opiekuńczej wobec muzeów walk i męczeństwa; opiniowanie pod względem



9. Pomnik Poległym i Pomordowanym na Wschodzie odsłonięty w 1995 r. w Warszawie, proj. Maksymilian Biskupski

9. Warsaw's Monument to the Fallen and Murdered in the East unveiled in 1995; designed by Maksymilian Biskupski

(Fot. 1, 2 – zbiory Archiwum Akt Nowych: AAN, MKIS, CZM, WMiPWzF, sygn. 65; 3 – tamże, sygn. 45; 4, 5 – tamże, sygn. 11; 6-9 – P. Kulak)

artystycznym i historycznym wniosków o trwałe upamiętnienie; współpraca z ośrodkami polonijnymi w zakresie opieki nad miejscami martyrologii za granicą. Powyższe zmiany wynikały z nowych zadań, jakie stanęły przed Radą, w wyniku nieuchronnie zbliżających się transformacji na mapie politycznej Europy Środkowowschodniej. Od tej pory Rada, poza upamiętnianiem ofiar II wojny światowej, miała za zadanie również opiekę nad miejscami ważnymi ze względu na narodowe i religijne tradycje, które znalazły się w granicach ZSRR po jego ataku na Polskę podczas działań wojennych. Tymi miejscami miały być w szczególności: cmentarze, kwatery wojenne, groby żołnierskie, groby wybitnych Polaków i nieoznakowane mogiły ludności polskiej rozsięte w miejscach bitew<sup>83</sup>.

Jednak najważniejsze zmiany w działalności Rady zaszły po 1989 r., bowiem od tego momentu – zgodnie z decyzją najwyższych władz państwowych – miała ona realizować program upamiętnienia zarówno ofiar zbrodni hitlerowskich, jak i tych, dokonanych przez Związek Radziecki na polskich oficerach m.in. w Katyniu i w Charkowie czy nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej na Wołyniu<sup>84</sup>. Po 1989 r. zaczęto wznosić licznie pomniki upamiętniające zbrodnie dokonane na wschodzie m.in.: Pomnik Poległym i Pomordowanym na Wschodzie w Warszawie (1995, proj. Maksymilian Biskupski), Pomnik Katyński we Wrześni (1995, proj. Andrzej Chudziak), Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru w Poznaniu (1999, proj. Robert Sobociński), Pomnik Ofiar Zbrodni Katyńskiej we Wrocławiu (2000, proj. Tadeusz Tchórzewski), Pomnik Katyński

w Warszawie (2012, proj. Andrzej Renes) oraz jedna z realizacji z ostatniego czasu – Pomnik Rzezi Wołyńskiej w Warszawie (2013, proj. Marek Moderau). Na początku lat dwutysięcznych zaprojektowano również cmentarze wojenne w Katyniu, Miednoje oraz w Charkowie. Inną grupą pomników, które zaczęto wznosić na większą skalę po 1989 r., były monumenty upamiętniające walki Armii Krajowej i Polskiego Państwa Podziemnego. Wśród nich warto wspomnieć chociażby o monumencie zaprojektowanym przez Jerzego Staniszkisa i odsłoniętym w 1999 r. przy ul. Wiejskiej w Warszawie.

Kolejną ważną datą w dziejach Rady był rok 2016, kiedy to decyzją większości parlamentarnej została przegłosowana Ustawa z dn. 29 kwietnia 2016 r. o zmianie Ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu oraz niektórych innych ustaw<sup>85</sup>. W wyniku przyjętego aktu, 1 sierpnia 2016 r. została zlikwidowana Rada oraz Wojewódzkie Komitety Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa. Dotychczasowe zadania i kompetencje zostały podzielone pomiędzy Instytut Pamięi Narodowej i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nowelizacja ustawy przekazała IPN-owi większość kompetencji Rady w zakresie upamiętniania walk i męczeństwa. Za realizację zadań wynikających z ustawy odpowiada obecnie, powołane w centralnych strukturach IPN-u, Biuro Upamiętnienia Walk i Męczeństwa. W miejsce zlikwidowanych Wojewódzkich Komitetów powołano przy oddziałach IPN-u Oddziały Biura Upamiętnienia Walki i Męczeństwa, które mają nadzorować prace związane z upamiętnieniem w regionach<sup>86</sup>. Według nowych przepisów prezes Instytutu Pamięi Narodowej otrzymał prawo do opiniowania – wydawanych dotychczas przez wojewodów – zezwoleń na wykonanie trwałych obiektów upamiętniających walki i męczeństwo. Jeśli chodzi o kwestie związane z miejscami pamięci narodowej i muzeami martyrologii, w 2018 r. powołana została przy ministrze kultury na 3 letnią kadencję Rada ds. Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, jako organ opiniodawczo-doradczy w sprawach zarządzania, finansowania oraz polityki kulturalnej w zakresie muzealnictwa oraz spraw związanych z miejscami pamięci narodowej, w tym pomnikami zagłady<sup>87</sup>.

\*\*\*

Nietrudno zauważyć, że kwestie związane z upamiętnieniem miejsc walk i męczeństwa od momentu zakończenia II wojny światowej były i nadal pozostają sprawą bardzo istotną dla społeczeństwa polskiego. W związku z dużym zaangażowaniem ludności w sprawy zachowania pamięci władze odrodzonego po II wojnie światowej państwa polskiego postanowiły powołać odpowiednie organy, które miały koordynować owe działania. Efektem było utworzenie już w 1945 r. Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej w strukturach Ministerstwa Kultury i Sztuki, a po jego rozwiązaniu kolejnych instytucji zajmujących się upamiętnieniem miejsc martyrologii oraz walki. Instytucje te miały za zadanie nie tylko inicjować, realizować ale przede wszystkim czuwać nad odpowiednią formą przyszłych pomników. Efekty tej pracy możemy zobaczyć obecnie w wielu miejscach na terenie całego kraju. Tym, co niewątpliwie świadczy o wartości wielu z nich jest – poza samą ideą zachowania w pamięci – ich ponadczasowa forma, która w doskonały sposób oddaje powagę danego miejsca. Warto jednak zauważyć, że niestety, po 1989 r. i w czasach nam współczesnych można zaobserwować wzrastającą

tendencję do wykorzystywania przy projektowaniu pomników martyrologicznych form realistycznych, w sposób dosłowny przywołujących tragiczne wydarzenia historyczne. Tego typu dzieła nierzadko przybierają formy groteskowe, a nawet karykaturalne, przez co umniejszają rangę upamiętnionego wydarzenia<sup>88</sup>. Innym niepokojącym zjawiskiem obserwowanym współcześnie jest, zakrojona na szeroką skalę, „dekommunizacja”. Takie działania z kolei prowadzą najczęściej do niszczenia lub usuwania z przestrzeni publicznej

wartościowych pod względem artystycznym monumentów, a także do wymazywania z kart historii wydarzeń, jakie miały miejsce w Polsce między rokiem 1945 a 1989. Pomniki jako obiekty materialne są niejednokrotnie jedynymi pamiątkami po minionych czasach, przywołującymi na myśl konkretne wydarzenia historyczne stanowiące o tożsamości narodowej. Jak pisał Kazimierz S. Ożóg *Pomnik przechowuje pamięć o historii*<sup>89</sup>, co więcej – powinien przechowywać ją trwale bez względu na poglądy i bieżące warunki historyczno-polityczne.

**Streszczenie:** Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej rozpoczął działalność w kwietniu 1945 r. jako komórka organizacyjna Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków działającej w strukturach Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jego celem nadrzędnym było udokumentowanie i plastyczne upamiętnienie miejsc związanych z męczeństwem Polaków pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945, poprzez organizowanie muzeów i wznoszenie pomników w miejscach kaźni na terenie całego kraju. Powołanie tego typu instytucji było odpowiedzią władz na powstały – po tragicznych doświadczeniach wojny – spontaniczny ruch społeczny, który dążył do uczczenia pamięci wszystkich poległych w walce lub zamordowanych w hitlerowskich obozach zagłady. Społeczne inicjatywy zachęciły rządzących do koordynacji tych działań, ustalenia priorytetów oraz selekcji różnorodnych form komemoracji. Te, a także wiele innych zadań miał realizować Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej.

Niniejszy artykuł jest próbą scharakteryzowania działalności Wydziału, jego struktury organizacyjnej, a także szczegółowych celów i zadań, jakie realizował w czasie 9 lat funkcjonowania – od powołania w 1945 r. do likwidacji w roku 1954. Działania związane z upamiętnieniem miejsc martyrologii przeprowadzane przez Wydział można podzielić na: prace nad organizacją i powołaniem muzeów na terenach obozów, więzień i w urzędach śledczych gestapo (np. muzea w Oświęcimiu, Majdanku, przy Alei Szucha 25 w Warszawie) oraz prace związane ze wznoszeniem pomników ofiar zbrodni hitlerowskich. Tekst uzupełniony został omówieniem sposobów kontynuowania idei zapoczątkowanej przez Wydział po 1954 r. aż po współczesność. Artykuł w dużej mierze oparty został na zachowanej w Archiwum Akt Nowych dokumentacji związanej z działalnością Wydziału i stanowi wstępny zarys oraz zachętę do dalszych badań nad jego historią.

**Słowa kluczowe:** Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, Ministerstwo Kultury i Sztuki, pomniki, muzea, martyrologia, upamiętnienie, komemoracja.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy powstającej na Podyplomowym Studium Muzealnictwem na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego.
- <sup>2</sup> AAN, MKiS, CZM, WMiPWzF, sygn. 1, s. 2.
- <sup>3</sup> J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, T. 2, Kantor Wydawniczy „Zakamycze”, Kraków 2001, s. 109.
- <sup>4</sup> AAN, MKiS, CZM ..., s. 153.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, s. 153.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, s. 128, 136; Więcej na temat organizacji Ministerstwa Kultury i Sztuki, zob. Uchwała Rady Ministrów z dn. 14 maja 1948 r. w sprawie statutu organizacyjnego Ministerstwa Kultury i Sztuki M.P.1948.51.294.
- <sup>7</sup> Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków obejmowała 5 następujących Wydziałów: 1. Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, 2. Muzeów, 3. Ochrony Zabytków, 4. Rewindykacji i Odszkodowań, 5. Państwowy Instytut Historii Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków. Więcej na ten temat, zob.: *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918-1998*, A. Dąbrowski, J. Gmurek (red.), Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 90. Przywoływany wcześniej Jan Pruszyński w swej książce *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna* stwierdza, że Wydział Pomników Martyrologii Polskiej [sic!] był jedynie formalnie częścią Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, a faktycznie powiązany był i podległy Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego, zob. J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury ...*, s. 114-115.
- <sup>8</sup> W maju 1946 r. w sprawozdaniu z prac Wydziału po raz pierwszy pojawia się pieczęć Wydziału z nowym adresem.
- <sup>9</sup> AAN, MKiS, CZM ..., s. 3, 159.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, s. 176.
- <sup>11</sup> M.P.1948.51.294.
- <sup>12</sup> AAN, MKiS, CZM ..., s. 164-165.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, sygn. 3, s. 36.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, sygn. 90, s. 18.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, sygn. 1, s. 166.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, s. 128.
- <sup>17</sup> Ustawy dotyczące powołania Rady: Dz.U. 1947 nr 52. poz. 264. i nr 63. poz. 372. oraz późniejsze zmiany Dz.U. 1949 nr 25. poz. 183. i 184.
- <sup>18</sup> Jan Pruszyński, *Dziedzictwo kultury ...*, s. 117.
- <sup>19</sup> AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 128.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 4.

- <sup>21</sup>Wznoszenie pomników upamiętniających męczeństwo w miejscach kaźni było działaniem powszechnie aprobowanym zarówno przez ludność, jak i urzędników, o czym pisała Joanna Hübner-Wojciechowska – *Rzadko przedmiotem ostrej krytyki, czy burzliwych sporów dotyczących formy czy lokalizacji stawały się pomniki wznoszone w miejscach masowej zagłady. Sam fakt ich budowy wystarczał do rozładowania społecznych emocji i istniejącego w ludziach napięcia, które domagało się upamiętnienia*, zob. J. Hübner-Wojciechowska, *Spoleczno-artystyczne warunki powstania pomników w Polsce w latach 1945-1980*, Instytut Kultury, Warszawa 1986, s. 57.
- <sup>22</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 150-151.
- <sup>23</sup>J. Hübner-Wojciechowska, *Spoleczno-artystyczne warunki ...*, s. 13.
- <sup>24</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 6.
- <sup>25</sup>Spotkanie odbyło się 26 stycznia 1946 r. o godz. 10 w siedzibie Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej przy Alei 3 Maja 13. Na spotkaniu obecni byli: Naczelnik Wydziału Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej, prof. Romuald Gutt, Zastępca Naczelnika Wydziału MiPMP, Ludwik Rajewski, Kierownik Biura Dokumentacji Wydziału MiPMP, Władysław Woydno, przedstawiciele Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, Alfred Fiderkiewicz i sędzia Jan Sehn, przedstawiciel Instytutu Pamięci Narodowej, Stanisław Płoski oraz przedstawiciel Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, Henryk Wasser, AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 3, s. 36.
- <sup>26</sup>*Ibidem*, s. 21.
- <sup>27</sup>Prace polegały głównie na zgromadzeniu i zabezpieczeniu dokumentów gestapo, spisywaniu i sfotografowaniu zachowanych w celach więziennych napisów, zabezpieczeniu eksponatów muzealnych. Wydział wystąpił również do Ministerstwa Sprawiedliwości o wskazanie sposobu zabezpieczenia prawnego pomieszczeń więziennych, zob.: *Ibidem*, s. 19, 21.
- <sup>28</sup>*Ibidem*, s. 9, 11.
- <sup>29</sup>*Ibidem*, s. 17, 19, 21.
- <sup>30</sup>*Ibidem*, s. 22.
- <sup>31</sup>*Ibidem*, s. 23.
- <sup>32</sup>*Ibidem*, s. 11.
- <sup>33</sup>*Ibidem*, s. 14.
- <sup>34</sup>*Ibidem*, s. 14, 60, 76, zob. także: *Cmentarz Poległych w Powstaniu 1944 r. w Warszawie*, „Architektura” 1946, nr 3, s. 73-75; K. Móraski, *Warszawskie cmentarze: przewodnik historyczny*, PTTK „Kraj”, Warszawa 2012, s. 159-162.
- <sup>35</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 3, s. 19, 60.
- <sup>36</sup>*Ibidem*, s. 19, 73.
- <sup>37</sup>*Ibidem*, s. 63.
- <sup>38</sup>*Ibidem*, s. 63.
- <sup>39</sup>*Ibidem*, s. 64.
- <sup>40</sup>*Ibidem*, s. 65.
- <sup>41</sup>*Ibidem*, s. 66, zob. także A. Czerkawski, M. Dunin-Wąsowicz, *Aleja Szucha. Mauzoleum Walki i Męczeństwa 1939-1944*, Warszawa 1967; *Informator Mauzoleum Walki i Męczeństwa Aleja Szucha 25*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2007.
- <sup>42</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 3, s. 67.
- <sup>43</sup>*Ibidem*, s. 70.
- <sup>44</sup>*Ibidem*, s. 71.
- <sup>45</sup>*Ibidem*, s. 51.
- <sup>46</sup>*Ibidem*, s. 71.
- <sup>47</sup>*Ibidem*, s. 51, 71.
- <sup>48</sup>*Ibidem*, s. 72, 73.
- <sup>49</sup>*Ibidem*, s. 73.
- <sup>50</sup>*Ibidem*, s. 73.
- <sup>51</sup>*Ibidem*, s. 73.
- <sup>52</sup>*Ibidem*, s. 74.
- <sup>53</sup>*Ibidem*, s. 74.
- <sup>54</sup>*Ibidem*, s. 75, 76.
- <sup>55</sup>Wystawa „Zbrodnie Niemieckie w Polsce 1939-1945”, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1946, s. 6.
- <sup>56</sup>Dz.U. 1947 nr 52. poz. 264., 265., 266.
- <sup>57</sup>Konkurs ogłoszony został 2 października 1947 roku. W dniu 9 grudnia 1947 r. ogłoszono rozstrzygnięcie konkursu na plastyczne rozwiązanie muzeum w podziemiach dawnego więzienia gestapo przy Al. Szucha 25 w Warszawie. Sąd konkursowy przyznał następujące nagrody: Franciszek Masiak oraz Kazimierz Kamler otrzymali nagrodę za rozwiązanie fragmentu elewacji frontowej oraz za rozwiązanie wnętrza krypty; Jan Bogusławski i Czesław Wielhorski nagrodę za rozwiązanie wejścia do krypty; Franciszek Krzywda-Polkowski za projekt elewacji od dziedzińca głównego, zob. E. Śliwińska, *Podziemia więzienia na Szucha*, „Wolni Ludzie” 1948, nr 6, s. 1; W. Żarnowski, *Muzeum na Szucha. Przed 70. rocznicą udostępnienia społeczeństwu*, „Niepodległość i Pamięć” 2016, nr 2, s. 344.
- <sup>58</sup>Wygrał projekt konkursowy autorstwa inż. Alfonsa Zielonki i inż. Władysława Niemca, nie został on jednak zrealizowany, zob. M. Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943-1989)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008, s. 40-43.
- <sup>59</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 3, s. 115.
- <sup>60</sup>Zygmunt Balicki przewodniczył Radzie w latach 1947-1953.
- <sup>61</sup>AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 82, s. 150, 151; *Ibidem*, sygn. 14, s. 1-182; E. Śliwińska, *Wyniki konkursu na rozwiązanie plastyczne miejsc straceń*, „Stolica” 1949, nr 50, s. 9.
- <sup>62</sup>Projekt Józefa Gazego odrzucono ze względu na negatywną opinię Urzędu Konserwatorskiego. W tych miejscach zrealizowano projekt art. rzeźbiarza Karola Tchorka, który otrzymał I nagrodę w konkursie ogłoszonym przez SARP na zlecenie Wydziałów i Pomników Walki i Męczeństwa. Z zachowanej dokumentacji wynika, że oba projekty autorstwa Józefa Gazego na Nowym Świecie zostały zrealizowane. W chwili obecnej nie udało mi się dotrzeć do dokumentów, które



- wskazywałyby jaki był przebieg demontażu tablic zaprojektowanych przez Józefa Gazego oraz kiedy dokładnie miało to miejsce. Pewne jest natomiast, że zostały one zdemontowane. AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 3, s. 147; *Ibidem*, sygn. 82, s. 150, 151.
- <sup>63</sup> W skład sądu konkursowego weszli: Romuald Gutt, Jan Koszyc Witkiewicz, Jan Szczepkowski, Marian Wnuk, Zygmunt Balicki, Ludwik Rajewski, Ewa Śliwińska, zob. E. Śliwińska, *Wyniki konkursu na rozwiązanie...*, s. 9.
- <sup>64</sup> *Ibidem*, s. 9.
- <sup>65</sup> AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 86.
- <sup>66</sup> *Ibidem*..., s. 86.
- <sup>67</sup> Jan Pruszyński w swojej książce zwraca uwagę, że władza ludowa pozbawiła ochrony miejsca pamięci walk o niepodległość i granice podczas I wojny światowej, a także wojny 1920 roku. Co więcej autor wspomina, że znaczenie Armii Krajowej i Narodowych Sił Zbrojnych podczas wojny w latach 1939-1945 było celowo przez rządzących zohydżane i umniejszane, zob. Jan Pruszyński, *Dziedzictwo kultury ...*, s. 115.
- <sup>68</sup> AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 166.
- <sup>69</sup> *Ibidem*, s. 50.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, s. 50-51.
- <sup>71</sup> *Ibidem*, s. 92-94.
- <sup>72</sup> Niezwykle ważną pozycją poświęconą działalności Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa jest *Przewodnik po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa lata wojny 1939-1945*. Pierwsze wydanie ukazało się w 1964 roku. Od tego czasu zostały opublikowane 3 kolejne wydania wraz z uzupełnieniami. Ostatnie 4. wydanie ukazało się w 1988 roku. W *Przewodniku...* znajdują się opisy miejsc pamięci narodowej oraz krótka wzmianka o sposobie ich upamiętnienia. *Przewodnik ...* przedstawia upamiętnione miejsca usystematyzowane według podziału administracyjnego kraju, zob. Z. Czarnocki, C. Czubryt-Borkowski, *Przewodnik po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa lata wojny 1939-1945*, Warszawa 1988.
- <sup>73</sup> AAN, MKiS, CZM ..., sygn. 1, s. 104.
- <sup>74</sup> S. Bujas, *Działalność Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa w latach 1961-66*, „Ochrona Zabytków” 1967, nr 20/3 (78) s. 3.
- <sup>75</sup> *Ibidem*, s. 4.
- <sup>76</sup> *Ibidem*, s. 6.
- <sup>77</sup> *Ibidem*, s. 6.
- <sup>78</sup> *Ibidem*, s. 10.
- <sup>79</sup> H. Urbanowicz, *Upamiętnienia miejsc walki i męczeństwa narodu polskiego przez ROPWiM*, w: *Pamięć wiecznie żywa. 40 lat działalności Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa*, Warszawa 1988, s. 33-34.
- <sup>80</sup> Podane w nawiasie daty są datami odsłonięcia pomnika.
- <sup>81</sup> A. Górny, *Z historii Rady*, w: *Pamięć wiecznie żywa...*, s. 20.
- <sup>82</sup> Dz.U. 1988 nr 2. poz. 2., Ustawa z dn. 21 stycznia 1988 r. o Radzie Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.
- <sup>83</sup> Strona archiwalna ROPWiM, <http://www.radaopwim.gov.pl> [dostęp: 02.02.2019].
- <sup>84</sup> *Ibidem*. W 2007 r. ukazał się przewodnik po miejscach związanych z aktami ludobójstwa ludności polskiej w latach 1939-1947 przeprowadzonymi przez nacjonalistyczne ugrupowania ukraińskie, zob. S. Siekiera, H. Komański, *Przewodnik. Pomniki, tablice pamięci i mogiły na terenie Polski ofiar ludobójstwa dokonanego na Polakach przez Organizację Ukraińskich Nacjonalistów (OUN) i tzw. Ukraińską Powstańczą Armię (UPA) w latach 1939-1947*, Wrocław 2007.
- <sup>85</sup> Dz.U. 2016 poz. 749., Ustawa z dn. 29 kwietnia 2016 r. o zmianie Ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu oraz niektórych innych ustaw.
- <sup>86</sup> ipn.gov.pl [dostęp: 20.02.2019].
- <sup>87</sup> <http://www.mkidn.gov.pl> [dostęp: 20.02.2019].
- <sup>88</sup> Dostyc jaskrawym przykładem tego typu monumentu może być Pomnik Rzezi Wołyńskiej projektu Andrzeja Pityńskiego.
- <sup>89</sup> K.S. Ożóg, *Pomnik przemocy i przemoc w pomniku – cztery odsłony*, „The Polish Journal of Arts and Culture” 2014, nr 11, s. 90.

### Piotr Kułak

Absolwent Instytutu Historii Sztuki UW i Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa UW, adiunkt w Dziale Naukowego Opracowywania Zbiorów Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie; obecnie słuchacz Podyplomowego Studium Muzealnictwa na Wydziale Historycznym UW; e-mail: piotr.kulak@muzeumkarykatury.pl

**Word count:** 8 282; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 89

**Received:** 04.2019; **Reviewed:** 04.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 06.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2421

**Copyright:** © 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kułak P.; WYDZIAŁ MUZEÓW I POMNIKÓW MARTYROLOGII POLSKIEJ W LATACH 1945–1954 ORAZ KONTYNUACJA JEGO ZADAŃ DO CZASÓW WSPÓŁCZESNYCH. *Muz.*, 2019(60): 78-91

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# MUZEUM PARLAMENTARNE – KONTEKSTY HISTORYCZNE I KULTUROWE ORAZ POLITYCZNE UWIKŁANIA

## PARLIAMENTARY MUSEUM: HISTORICAL CONTEXTS AS WELL AS CULTURAL AND POLITICAL ENTANGLEMENTS

**Błażej Popławski**

Biblioteka Sejmowa

**Abstract:** The goal of the article is to present parliamentary museum as an institution. In the introduction parliamentary museum is characterized as a peculiar type of historical museum. Subsequently, selected institutions of the kind in India, Japan, Jordan, and Belgium are discussed. Moreover, the political context

for founding the Museum of the Polish *Sejm* [Parliament] is described. This covers the time spanning from the late 1970s to 1989, as well as the operations of the Museum Content Department at the *Sejm* Library. To conclude, challenges and prospects for the planned Museum of Polish Parliamentarism are presented.

**Keywords:** historical museum, parliamentary museum, museum autonomy, historical policy, Museum of the Polish *Sejm*.

### Muzea parlamentarne jako przykład muzeów historycznych

Większość muzeów parlamentarnych to przykłady tzw. muzeów historycznych. Według Zdzisława Żygulskiego jun. *zadaniem muzeum historycznego jest przedstawienie – w obranym zakresie – przeszłości historycznej za pomocą zabytków rzeczowych i innych dokumentów*<sup>1</sup>. Muzeolog ten, wyliczając podtypy muzeów historycznych dominujące pod koniec XX w., nie wyróżnia muzeów parlamentarnych. Wspomina jedynie rosnące znaczenie muzeów historycznych poświęconych wybranym okresom, wydarzeniom, stowarzyszeniom lub partiom czy wybitnym działaczom politycznym<sup>2</sup>.

Do nieco innych konstatacji dochodzą współcześni

muzeolodzy. Socjolog Geneviève Zubrzycki podczas dyskusji zainicjowanej przez Muzeum Historii Polski, analizując wpływ transformacji politycznej w Polsce po 1989 r. na kondycję polskiego muzealnictwa, stwierdza: *W społeczeństwach, w których historia jest integralną częścią kodu kulturowego, wpływającego na wyobrażenia o narodzie i podstawy dyskursu politycznego, muzea historyczne wydają się społecznie szczególnie istotne. Mają one szansę odegrać rolę nośnika zmian w obszarze wzorców społecznych i sposobu myślenia o polityce – służą edukacji, kształtowaniu poglądów obywateli i gości z zagranicy*<sup>3</sup>.

Według badaczki muzea historyczne pełnią dwie zasadnicze funkcje. Są instytucjami społecznymi oraz – z racji na

wsparcie autorytetu państwa – także instrumentami władzy. Podtrzymują one ideę wspólnoty politycznej (w realiach Europy Środkowowschodniej – głównie narodowej) i kształtują tożsamość kolektywną obywateli kraju. Służyć mają – jak twierdził historyk Eric Hobsbawm – *wynajdowaniu tradycji*, czyli zabiegowi wykazywania związku między przeszłością a teraźniejszością, działań dokonywanych przez elity (zwykle polityczne) w celach legitymizacyjnych<sup>4</sup>.

Podkreślić należy, że większość muzeów parlamentarnych powstawała w momentach o szczególnym znaczeniu historycznym – w okresach transformacji ustrojowej, wymiany elit rządzących. Analizując dzieje muzeów parlamentarnych, zauważyć trzeba, że sam moment zainicjowania dyskusji nad kształtem placówek muzealnych bardzo często wiązał się z potrzebą ustrukturyzowania nowej narracji politycznej, która miała *a priori* sankcjonować status nowej władzy lub chronić *ancien régime* przed delegitymizacją społeczną. W historii muzeów parlamentarnych jednym z kluczowych wyzwań jest zatem próba zdefiniowania zakresu autonomii programowej i światopoglądowej muzeum w stosunku do jego organizatora i stopnia uwikłania przekazu wystawieniczego w dyskurs polityczno-partyjny.

## Wybrane muzea parlamentarne na świecie

Większość parlamentów posiada biura odpowiedzialne za popularyzację wiedzy o ich dziejach. Zwykle w zakres ich kompetencji wchodzi przygotowywanie materiałów informacyjnych oraz oprowadzanie grup zwiedzających gmachy parlamentów. Stosunkowo niewiele spośród komórek tego typu realizuje klasyczne zadania muzealne, czyli gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie, udostępnianie i upowszechnianie zbiorów dotyczących historii parlamentaryzmu. Bardziej aktywne na tej płaszczyźnie są państwa o stosunkowo krótszej tradycji parlamentarnej, zwłaszcza znajdujące się poza Europą. Do placówek tego typu zaliczyć należy m.in. japońskie Parliamentary Museum, Parliament Museum w New Delhi, jordańskie Museum of Parliamentary Life. W Europie sztandarowym projektem instytucji o profilu muzeum parlamentarnego jest brukselskie Parlamentarium.

Parliamentary Museum znajduje się w Tokio. Rozpoczęło swoją działalność w 1970 r., w 80. rocznicę narodzin parlamentaryzmu japońskiego. Wybór daty nie był zatem przypadkowy – odwołano się do tradycji Meiji („Epoka Świątłych Rządów”), kiedy to dokonano gruntownej modernizacji kraju na wzór zachodni. Dodać należy, że projekt utworzenia muzeum od samego początku zyskał poparcie ze strony Eisaku Satō – premiera w latach 1964–1972, charyzmatycznego lidera Partii Liberalno-Demokratycznej, uznawanego za jednego z współtwórców sukcesu gospodarczego kraju, a także rzecznika ścisłej współpracy ze Stanami Zjednoczonymi.

Oficjalne otwarcie stałej wystawy Parliamentary Museum miało miejsce w 1972 roku. Placówka znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie głównego gmachu parlamentu japońskiego oraz budynku biblioteki parlamentarnej. Ekspozycja – łącząca tradycyjne eksponaty z nowoczesnymi multimediami – ukazuje prace parlamentu oraz przybliża sylwetki przewodniczących oraz premierów (o liderach opozycji praktycznie nie wspomniano). Muzeum eksponuje rolę demokracji, marginalizując przy tym rozwój ustrojowy Japonii sprzed epoki Meiji. W narracji wystawowej w sposób wybiórczy ukazano

także czasy Shōwa, czyli „Erę Oświeconego Pokoju” – okres panowania cesarza Hirohito, w tym II wojnę światową. Dzieje ustrojowe zaprezentowane zostały z perspektywy, którą określić można jako amerykocentryczną.

Parliament Museum w New Delhi zaczęło swoją działalność w 1989 r. – w okresie rządów Rajiva Gandhiego, syna Indiry Gandhi i dominacji Indyjskiego Kongresu Narodowego. Obecnie placówka stanowi część biura parlamentu o nazwie Parliamentary Museum and Archives. Na początku XXI w. stała ekspozycja została zmodernizowana, dyskretnie zmieniono narrację polityczną na bliższą prawicowej ideologii Indyjskiej Partii Ludowej. Wystawa składa się z 3 części: w pierwszej ukazano tradycję demokratycznych instytucji w Indiach (w tym edykty Aśoki wykuwane na skale w III w. p.n.e.); druga (najuboższa w formie) omawia znaczenie instytucji parlamentu w wybranych krajach; trzecia przybliża proces tworzenia prawa w Indiach. Poprzez umiejętne rozłożenie akcentów odwiedzający muzeum poznają dzieje państwowości indyjskiej – od czasów antycznych do dzisiaj.

Museum of Parliamentary Life w Ammanie założono w 2010 roku. Stałą ekspozycję otwarto 6 lat później. Placówka ta podlega Ministerstwu Kultury. Ulokowana została w starym gmachu parlamentu, symbolicznym miejscu, w którym w 1946 r. Abd Allah ibn al-Husajn ogłosił niepodległość Królestwa Transjordanii. Ekspozycja dokumentuje dzieje polityczno-parlamentarne Jordanii. Narracja skupia się na wyeksponowaniu dokonań Haszymidów, którzy rządzą Jordanią do dzisiaj. Za misję placówki uznać można zatem stworzenie narracji mitologizującej dzieje dynastii.

Parlamentarium, czyli centrum dla zwiedzających Parlament Europejski znajduje się w kompleksie Espace Léopold w Brukseli. Oficjalne otwarcie ekspozycji nastąpiło w 2011 roku. Nowoczesna, interaktywna wystawa ma na celu opisać drogę do integracji europejskiej oraz przybliżyć sposób pracy Europarlamentu. Przekaz wystawy podkreśla uniwersalizację wartości europejskich, a losy jednostek, społeczności i narodów ujmuje w perspektywie multikulturowej. Ekspozycja – dostępna w każdym z 24 języków Unii Europejskiej – dzieli się na 3 części: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Ostatnia część wystawy daje możliwość opisanie własnej wizji przyszłości Europy *zjednoczonej w różnorodności*.

## Kontekst utworzenia Muzeum Sejmu Polskiego

Na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych stwierdzić można, że oficjalnie z inicjatywą utworzenia Muzeum Sejmu Polskiego wystąpił w listopadzie 1979 r. Kazimierz Świątała – prawnik, były minister spraw wewnętrznych PRL (1968–1971), członek KC PZPR (1968–1971). Trudno jednak uznać Świątałę za „ojca” Muzeum Sejmu Polskiego – w okresie zainicjowania projektu pełnił on funkcję Szefa Kancelarii Sejmu, który przedłożył Prezydium Sejmu projekt gotowej uchwały.

Zainicjowanie dyskusji nad powołaniem nowej placówki muzealnej umieścić należy w szerszym kontekście. Wraz z objęciem stanowiska pierwszego sekretarza KC PZPR przez Edwarda Gierka – jak stwierdza historyk Marcin Zaremba – nastąpiła częściowa zmiana formuły legitymizacji politycznej. Według badacza, władze dążąc do odbudowy zaufania społecznego po użyciu broni na wybrzeżu w grudniu 1970 r., celowo odwoływały się do przeszłości narodowej – w tym do wątków przemilczanych w pierwszych 2 dekadach Polski Ludowej. Zdystansowano

się wobec dyskursu martyrologicznego. Oficjalna wersja historii została poprawiona. *Jubileusze rocznic historycznych przestały być obchodzone „przeciwko komuś”, nadano im przede wszystkim cel wychowawczy*<sup>5</sup>, pisze Zaremba, nawiązując do odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie oraz obchodów 60. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości.

Przejawem zmiany stosunku do historii narodowej było powstanie na przełomie lat 70. i 80. kilkunastu nowych placówek muzealnych w Warszawie. Między rokiem 1974 a 1980 swoją działalność zainaugurowały 3 oddziały Muzeum Historycznego m.st. Warszawy: Muzeum Woli (1974), Muzeum Drukarstwa Warszawskiego (1975), Muzeum Walki i Męczeństwa w Palmirach (1980). W 1981 r. zawiązał się Społeczny Komitet Budowy Muzeum Powstania Warszawskiego, a 2 lata później przy Muzeum Historycznym m.st. Warszawy powołany został oddział Muzeum Powstania Warszawskiego. W 1978 r. otwarto – jako oddział Muzeum Literatury – Muzeum Karykatury. W 1980 r., czyli rok po pierwszej podróży apostołskiej do Polski Jana Pawła II, zaczęło swoją działalność Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. W 1984 r. otwarto Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego. Placówki te oferowały różnorodne narracje historyczne, detabulizując poszczególne części panoramy dziejów narodowych oraz politycznych, w tym parlamentarnych.

Przekonanie, że wiedzę o dziejach Sejmu należy przekazać społeczeństwu w zrozumiałej i atrakcyjnej formie, znalazło swój wyraz w rekonstrukcji dawnych sal sejmowych w odbudowywanym Zamku Królewskim w Warszawie: Dawnej Izby Poselskiej, Sali Senatorskiej, Galerii Warty, Nowej Izby Poselskiej, Pokoju Wstępowego Nowej Izby Poselskiej. Decyzja ta ukazała nowe pole zainteresowań historią Sejmu pomijane w dotychczasowych badaniach. Prace nad odtworzeniem przestrzeni, w której uchwalono Konstytucję 3 maja 1791 r., wymagały wiedzy z zakresu architektury, historii, historii prawa i historii sztuki. Zrekonstruowane sale sejmowe stały się miejscem popularyzacji dziejów parlamentaryzmu polskiego, namiastką muzeum sejmowego.

Na początku lat 80., więcej niż w poprzedniej dekadzie, pisano – zarówno w literaturze naukowej jak i popularnej – o dziejach parlamentaryzmu, jego początkach w okresie rządów Jagiellonów, o Unii Lubelskiej, Komisji Edukacji Narodowej, czyli o wydarzeniach i miejscach pamięci, w które wpisana była idea silnej państwowości, a także wychowania obywatelskiego i tradycji patriotycznej. *Terminy takie jak „socjalizm”, „ustrój socjalistyczny”, „społeczeństwo” zastępowane były stopniowo przez termin „państwo” i „państwowość”*<sup>6</sup>. Przejawy tego rodzaju dyskursu zauważyć można w uzasadnieniu do projektu uchwały w sprawie powołania Muzeum Sejmu Polskiego przedłożonego na Prezydium Sejmu. W dokumencie stwierdzono – *Sejm stanowi nieodłączny, doniosły element tradycji Narodu i państwa polskiego; uważany w przeszłości za synonim i wyznacznik suwerenności państwowej, stał się w świadomości powszechnej niezbędnym elementem więzi narodu z władzą państwową. (...) [Rola Sejmu] znajduje obecnie, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu, coraz pełniejsze odbicie w praktyce polityczno-prawnej naszego Państwa z wielką korzyścią dla zacieśniania więzi władzy państwowej z masami i umacniania patriotycznych postaw obywateli. Wszystkie te okoliczności przemawiają za podjęciem kroków organizacyjnych, które pozwoliły w jednym miejscu zebrać dokumenty i pamiątki dziejów polskiego sejmowania, aby*

*świadczyły one o dawnej i współczesnej randze Sejmu polskiego i aby przyczyniały się do utrwalania w świadomości narodowej pamięci o dziejach polskiego parlamentaryzmu i wiedzy o problemach jego dnia dzisiejszego*<sup>7</sup>.

Dokument ten, co należy podkreślić, zyskał uprzednio pozytywną opinię Henryka Jabłońskiego, Przewodniczącego Rady Państwa oraz Edwarda Babiucha, Przewodniczącego Klubu Poselskiego PZPR. Prezydium Sejmu na posiedzeniu w dniu 25 listopada 1979 r. zaakceptowało wniosek i podjęło następującą uchwałę: *Prezydium Sejmu postanawia powołać Muzeum Sejmu Polskiego, jako powszechnie dostępne, publiczne muzeum, które ukazując dawność i trwałość polskich narodowych tradycji parlamentarnych – stanie się ważnym instrumentem patriotycznej działalności ideowo-wychowawczej, zwłaszcza wśród młodzieży, właściwego obywatelskiego stosunku do dziejów ojczystych, do współczesnej polskiej socjalistycznej państwowości*<sup>8</sup>.

## Powołanie Muzeum Sejmu Polskiego

W dniu 19 grudnia 1984 r. Prezydium Sejmu w porozumieniu z Ministrem Kultury i Sztuki podjęło kolejną uchwałę o powołaniu jednostki organizacyjnej pod nazwą „Muzeum Sejmu Polskiego”. Dokument ten miał charakter bardziej wykonawczy od przyjętego 5 lat wcześniej. W uchwale stwierdzono, że *Zadaniem Muzeum jest gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie, naukowe opracowywanie oraz udostępnianie zbiorów dotyczących parlamentaryzmu polskiego do czasów najnowszych*<sup>9</sup>. Szczegółowy zakres działania muzeum oraz jego organizację wewnętrzną określać miał statut nadany przez Szefa Kancelarii Sejmu w porozumieniu z Ministrem Kultury i Sztuki. Przyjęto, że nadzór nad działalnością Muzeum Sejmu Polskiego, w tym wybór jego dyrektora, pozostać miał w gestii Szefa Kancelarii Sejmu. Podstawą finansowania placówki miał być Fundusz Rozwoju Kultury.

W sierpniu 1985 r. powołano Zespół do spraw Organizacji Muzeum Sejmu Polskiego, a rok później – Komitet Opiniodawczo-Doradczy do spraw Muzeum Sejmu Polskiego. Komitet ten odpowiadać miał za opracowanie scenariusza przyszłej ekspozycji, za nadzór nad adaptacją pomieszczeń muzealnych oraz zorganizowanie sesji naukowych<sup>10</sup>. Jednocześnie przyjęto, że opinie uchwalane przez Komitet przedkładać będą Marszałkowi Sejmu, a ich realizację zapewniać miał Szef Kancelarii Sejmu.

Prace projektowe dotyczące przystosowania najstarszego z budynków w kompleksie sejmowym na cele muzealne rozpoczęły się w 1987 r., a wstępne prace remontowe zainicjowano w 1988 roku. Urządzenie wnętrza i ekspozycji miało się zakończyć w lutym 1991 roku. Zgodnie z decyzją Biura Politycznego KC PZPR, muzeum planowano otworzyć w 200-lecie uchwalenia Konstytucji 3 Maja: *Będzie to centralnym akcentem ogólnopaństwowych uroczystości, związanych z tym chyba najważniejszym momentem w dziejach naszego parlamentaryzmu*<sup>11</sup>.

## Reorganizacja Muzeum Sejmu Polskiego

Wkrótce po wyborach do sejmu kontraktowego, w grudniu 1989 r., zapadła decyzja, że remontowany budynek, w którym miało być zlokalizowane Muzeum Sejmu Polskiego, będzie przeznaczony na sale konferencyjne dla Komisji Sejmowych

i Senackich (gmach ten jest tak wykorzystywany do dzisiaj). Likwidacja Funduszu Rozwoju Kultury spowodowała, że od 1 stycznia 1991 r. wydatki na bieżącą działalność muzeum zostały włączone do ogólnego budżetu Kancelarii Sejmu, a nowym regulaminem organizacyjnym Kancelarii Sejmu został powołany w Bibliotece Sejmowej najpierw Dział, a następnie Wydział Muzealiów.

Komórka ta kontynuuje gromadzenie, opracowanie i konserwowanie przedmiotów zabytkowych (obecnie w kolekcji znajduje się blisko 10 000 artefaktów związanych z historią Sejmu Polskiego), udostępnia je na wystawach czasowych (w latach 1986–2019 zorganizowano 37 takich ekspozycji w Polsce, a także w gmachach zagranicznych parlamentów). Do zadań muzealników zaliczyć także należy zapewnianie dekoracji pomieszczeń sejmowych o charakterze reprezentacyjnym. Pracownicy Wydziału Muzealiów organizują konferencje naukowe, odpowiadają za realizację projektów rzeźbiarskich (np.: galeria rzeźb marszałków izby poselskiej I Rzeczypospolitej, tablice pamiątkowe w holu głównym Sejmu), malarskich (galeria obrazów marszałków Sejmu II RP), a także dostarczają ikonografię historyczną dla Wydawnictwa Sejmowego. Wydział Muzealiów odpowiada także za Wirtualne Muzeum Sejmu oraz za wprowadzenie wyboru artefaktów parlamentarnych na platformę Google Arts&Culture.

## Przyszłość Muzeum Sejmu Polskiego

Reorganizacja Kancelarii Sejmu w 1989 r. nie oznaczała zamknięcia dyskusji nad przyszłością muzeum. Już w grudniu 1991 r. rozważano umieszczenie stałej wystawy w Pałacu Rembieleńskiego na rogu ul. Pięknej i al. Ujazdowskich; w pawilonie dawnego Szpitala Ujazdowskiego przy ul. Jazdów, a także w jednym z budynków mieszkalnych przy ul. Górnośląskiej oraz w planowanym, nowym budynku Sejmu u zbiegu ulic Matejki i Wiejskiej. W budynku tym – oddanym do użytku pod koniec 2018 r. – zabrakło jednak miejsca na stałą ekspozycję Muzeum Sejmu.

W okresie VIII kadencji Sejmu powrócono do idei utworzenia muzeum polskiego parlamentaryzmu. Projekt ten wpisną należy w 2 konteksty – globalny i lokalny. Pierwszy wiąże się z tzw. wrzeniem, bohem muzealnym; drugi, częściowo powiązany z pierwszym, dotyczy zwiększenia nakładów na kulturę pamięci i politykę historyczną w Polsce w okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości.

Za cezurę „wrzenia muzeów” w Polsce uznać można otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego w 2004 roku. W przeciągu kolejnej dekady w Polsce powstało (lub zyskało zupełnie nową oprawę) wiele nowych muzeów, które szybko zagościły na stałe zarówno w wyobraźni społecznej Polaków, jak i w przewodnikach turystycznych skierowanych do obcokrajowców.

Podkreślić należy, że podjęcie na nowo dyskusji nad utworzeniem muzeum parlamentarnego zbiegło się z 3 ju-

bileuszami ważnymi dla dziejów Sejmu – 550. rocznicą Sejmu w Piotrkowie (1468) – pierwszego w dziejach dwuizbowego Sejmu, 100. rocznicą odzyskania przez Polskę niepodległości, 100. rocznicą inauguracji Sejmu Ustawodawczego. W 2017 r., zgodnie z decyzją Marszałka Sejmu, rozpoczęto prace nad utworzeniem Muzeum Parlamentaryzmu Polskiego. Stwierdzono wówczas – *Projekt [powołania Muzeum] jest jedną z inicjatyw związanych z obchodami setnej rocznicy odzyskania niepodległości. (...) Muzeum będzie pokazywać Polskę jako jedną z ojczyzn parlamentaryzmu na kontynencie europejskim, w pewnym okresie znacznie wyprzedzającym w tym względzie inne państwa Europy*<sup>12</sup>.

W ostatnich latach powiększono zespół sejmowych muzealników oraz zintensyfikowano proces pozyskiwania obiektów. Podjęto kwestie przyszłej lokalizacji placówki. Bez ustalenia umiejscowienia siedziby Muzeum Parlamentaryzmu Polskiego zaplanowanie stałej ekspozycji jest jednak nierealne, a aktywność Wydziału Muzealiów koncentruje się na przygotowywaniu wystaw czasowych i dalszej rozbudowie kolekcji parlamentariów.

\*\*\*

Muzea parlamentarne są narzędziem uprawiania polityki historycznej, kreowania świadomości historycznej obywateli i edukacji patriotycznej. Postrzegając je w takiej perspektywie, można stwierdzić, że muzea te pełnią funkcję zbliżoną do państwowych *think-tanków* utrwalających praktyki demokratyczne w społeczeństwie. Z drugiej jednak strony, polityka historyczna to także wypracowanie poprawnej politycznie interpretacji dziejów poprzez odwołanie się do selektywnie wybranych miejsc pamięci (wydarzeń i bohaterów narodowych, rocznic historycznych). Instytucjonalizacja dyskursu o przeszłości jest bowiem zarówno polityką pamięci, jak i polityką zapomnienia – muzea parlamentarne stosunkowo łatwo przeistaczają się w pomniki sukcesu ugrupowania, które w danym momencie uzyskuje większość parlamentarną (lub które obawia się utraty pozycji politycznej), co potwierdzają dzieje muzeów parlamentarnych z Azji.

Wnioski te znajdują także częściowe odzwierciedlenie w historii (idei) Muzeum Sejmu Polskiego. W ciągu 4 dekad koncepcja placówki gromadzącej parlamentaria polskie przeszła ewolucję – od narzędzia legitymizacji elit komunistycznych do wskrzeszonego w 2. dekadzie XXI w. projektu powołania kolejnego, ulokowanego w stolicy, historycznego muzeum narracyjnego na miarę Muzeum Historii Polski – którego, co warto podkreślić, główną oś narracji okresu staropolskiego stanowią dzieje parlamentarne.

Muzeum Sejmu Polskiego, a później Wydział Muzealiów funkcjonowały zawsze pod auspicjami Kancelarii Sejmu. Owa afiliacja z jednej strony gwarantowała stabilność, z drugiej zaś, z racji na wzrost liczby komisji sejmowych, utrudniła stworzenie autonomicznej ekspozycji w kompleksie parlamentarnym.

**Streszczenie:** Celem artykułu jest przedstawienie instytucji muzeum parlamentarnego. We wstępie scharakteryzowano muzeum parlamentarne jako specyficzny typ muzeum historycznego. Następnie omówiono wybrane placówki tego typu w Indiach, Japonii, Jordanii oraz Belgii. W dalszej części artykułu przybliżono kontekst

polityczny powołania Muzeum Sejmu Polskiego. Opisano historię tworzenia tej instytucji od końca lat 70. do 1989 r. oraz funkcje, jakie od 30 lat pełni Wydział Muzealiów Biblioteki Sejmowej. Na koniec zaprezentowano wyzwania i perspektywy rozwoju mającego powstać Muzeum Parlamentaryzmu Polskiego.

**Słowa kluczowe:** muzeum historyczne, muzeum parlamentarne, autonomia muzealna, polityka historyczna, Muzeum Sejmu Polskiego.

---

### Przypisy

<sup>1</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 98.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>3</sup> G. Zubrzycki, *Między historią, pamięcią wspólną i mitologią narodową: wyzwania i szanse współczesnych muzeów*, M. Szukała (przeł.), w: *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 14-15.

<sup>4</sup> E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdowanie tradycji*, M. Godyń, F. Godyń (przeł.), w: *Tradycja odnaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-23.

<sup>5</sup> M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, (wyd. 2), Trio, Warszawa 2005, s. 364.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 378.

<sup>7</sup> *Uzasadnienie do Uchwały Prezydium Sejmu z dnia 15 listopada 1979 r. w sprawie powołania Muzeum Sejmu Polskiego*, k. 1.

<sup>8</sup> *Uchwała Prezydium Sejmu z dnia 15 listopada 1979 r. w sprawie powołania Muzeum Sejmu Polskiego*, k. 1.

<sup>9</sup> *Uchwała Prezydium Sejmu z 19 grudnia 1984 w sprawie utworzenia Muzeum Sejmu Polskiego*, k. 1.

<sup>10</sup> Pod patronatem Kancelarii Sejmu w latach 1981-1984 zorganizowano 4 sesje naukowe: *Dzieje polskiego parlamentaryzmu w okresie przedrozbiorowym* (Kórnik 1982); *Dzieje parlamentaryzmu na ziemiach polskich w okresie porozbiorowym* (Kraków 1982); *Dzieje parlamentaryzmu polskiego w okresie Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa 1983); *Dzieje parlamentaryzmu w Polsce Ludowej* (Lublin 1984).

<sup>11</sup> *Notatka informacyjna – Jak zrodziła się inicjatywa utworzenia Muzeum polskiego parlamentu?*, k. 4.

<sup>12</sup> *Muzeum Sejmu Polskiego na 100-lecie Niepodległej*, <http://www.sejm.gov.pl/sejm8.nsf/komunikat.xsp?documentId=EE27EA87625F52A9C1258076005677E8> [dostęp: 25.01.2019]

### Bibliografia

Hobsbawm E., *Wprowadzenie. Wynajdowanie tradycji*, M. Godyń, F. Godyń (przeł.), w: *Tradycja odnaleziona*, E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-23.

*Muzeum Sejmu Polskiego na 100-lecie Niepodległej*, <http://www.sejm.gov.pl/sejm8.nsf/komunikat.xsp?documentId=EE27EA87625F52A9C1258076005677E8>

*Notatka informacyjna – Jak zrodziła się inicjatywa utworzenia Muzeum polskiego parlamentu?*, mps w zbiorach Biblioteki Sejmowej.

Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Universitas, Kraków 2008.

*Uchwała Prezydium Sejmu z 19 grudnia 1984 w sprawie utworzenia Muzeum Sejmu Polskiego*, mps w zbiorach Biblioteki Sejmowej.

*Uchwała Prezydium Sejmu z dnia 15 listopada 1979 r. w sprawie powołania Muzeum Sejmu Polskiego*, mps w zbiorach Biblioteki Sejmowej.

*Uzasadnienie do Uchwały Prezydium Sejmu z dnia 15 listopada 1979 r. w sprawie powołania Muzeum Sejmu Polskiego*, mps w zbiorach Biblioteki Sejmowej.

Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, (wyd. 2), Trio, Warszawa 2005.

Zubrzycki G., *Między historią, pamięcią wspólną i mitologią narodową: wyzwania i szanse współczesnych muzeów*, M. Szukała (przeł.), w: *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 13-25.

Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

---

### dr Błażej Popławski

Doktor nauk humanistycznych w dziedzinie historii, absolwent historii i socjologii oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa na UW, pracownik Biblioteki Sejmowej; e-mail: [blazej.poplawski@sejm.gov.pl](mailto:blazej.poplawski@sejm.gov.pl)

---

**Word count:** 3 267; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 12

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 03.2019; **Accepted:** 03.2019; **Published:** 05.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.1926

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Popławski B; MUZEUM PARLAMENTARNE – KONTEKSTY HISTORYCZNE I KULTUROWE ORAZ POLITYCZNE UWIKŁANIA. *Muz.*, 2019(60): 50-54

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 101-114  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2019  
data recenzji – 03.2019  
data akceptacji – 04.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2202

# MICHAŁ TYSZKIEWICZ (1828–1897) – SYLWETKA WYBITNEGO KOLEKCJONERA ANTYKU

MICHAŁ TYSZKIEWICZ (1828–1897):  
AN ILLUSTRIOUS COLLECTOR OF ANTIQUITIES

**Mariola Kazimierczak**

Musée National des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Rueil-Malmaison

**Abstract:** Michał Tyszkiewicz was an outstanding collector of antiquities and a pioneer of Polish archaeological excavations in Egypt conducted in late 1861 and early 1862, which yielded a generous donation of 194 Egyptian antiquities to the Paris Louvre. Today Tyszkiewicz's name features engraved on the Rotunda of Apollo among the major Museum's donors. Having settled in Rome for good in 1865, Tyszkiewicz conducted archaeological excavations there until 1870. He collected ancient intaglios, old coins, ceramics, silverware, golden jewellery, and sculptures in bronze and marble. His collection ranked among the most valuable European ones created in the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. Today, its elements are scattered among over 30 major museums worldwide, e.g. London's British Museum, Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen, New

York's Metropolitan Museum of Art, or the Museum of Fine Arts in Boston. The latest investigation of M. Tyszkiewicz's correspondence to the German scholar Wilhelm Froehner demonstrated that Tyszkiewicz widely promoted the development of archaeology and epigraphy; unique pieces from his collections were presented at conferences at Rome's Academia dei Lincei or at the Académie des Inscriptions et Belles-Lettres in Paris, and published by Italian, French, Austrian, and German scholars. He was considered an expert in glyptic, and today's specialists, in recognition of his merits, have called a certain group of ancient cylinder seals the 'Tyszkiewicz Seals', an Egyptian statue in black basalt has been named the 'Tyszkiewicz Statue', whereas an unknown painter of Greek vases from the 5<sup>th</sup> century BC has been referred to as the 'Painter Tyszkiewicz'.

**Keywords:** Michał Tyszkiewicz (1828–1897), excavations in Egypt, collector, art of Antiquity, archaeology, epigraphy, Rome, science and collectorship as well as antiquity market in the 19<sup>th</sup> century.

Druga połowa XIX w. to okres bardzo intensywnych badań nad historią starożytnych cywilizacji, którym sprzyjały prowadzone na szeroką skalę wykopaliska archeologiczne w Basenie Morza Śródziemnego oraz na Bliskim Wschodzie. Znajomość historii sztuki antycznej rozwijała się w szczególności

w rozbudowującym się Rzymie, który przyciągał licznych europejskich uczonych, marszandów i kolekcjonerów. Jednym z nich był Michał Tyszkiewicz, który osiedlił się tu na stałe w 1865 roku. Kolekcjonował dzieła sztuki starożytnej takie jak gemmy, numizmaty, ceramikę, wyroby ze srebra, złotą



1. Michał Tyszkiewicz, Archiwum Tyszkiewiczów w Paryżu

1. Michał Tyszkiewicz, The Tyszkiewicz Archive in Paris

biżuterię, rzeźby w brązie i w marmurze. Zbiory Tyszkiewicza, wzbogacone o obiekty pochodzące z prowadzonych przez niego we Włoszech wykopaliisk, *należały do cenniejszych kolekcji europejskich* jakie powstały w 2. poł. XIX wieku<sup>1</sup>. Obecnie dzieła z jego kolekcji są rozproszone w ponad 30 najważniejszych muzeach na świecie, takich jak: British Museum w Londynie, Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze, Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku czy Museum of Fine Arts w Bostonie.

Austriacki archeolog, dr Ludwig Pollak (1868–1943), wieloletni przyjaciel kolekcjonera w czasie jego pobytu w Rzymie twierdził, że Tyszkiewicz *wniósł znacznie więcej do archeologii niż niektórzy sądzą*<sup>2</sup>. Był on pionierem polskich wykopaliisk w Egipcie i Nubii prowadzonych na przełomie lat 1861 i 1862, które zaowocowały hojnym darem 194 antyków egipskich do Muzeum Luwru. Jego nazwisko jest dzisiaj wygrawerowane w rotundzie Apollina, pośród głównych donatorów. Jednak wkład polskiego kolekcjonera do rozwoju nauki jest dziś mało znany i ogranicza się w zasadzie tylko do wąskiego kręgu specjalistów, podczas gdy działalność Tyszkiewicza na rzecz rozwoju archeologii i epigrafiki znana była już za jego życia, m.in. poprzez prezentacje unikatów z jego kolekcji w czasie posiedzeń w Academia dei Lincei w Rzymie, czy w paryskiej Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, jak i poprzez liczne naukowe publikacje uczonych niemieckich, austriackich, francuskich i włoskich.

Do tej pory głównym źródłem informacji na temat działalności kolekcjonerskiej Tyszkiewicza były jego wspomnienia *Notes et Souvenirs d'un Vieux Collectionneur*, które pierwotnie



2. Paryż, Muzeum Luwru, *Statuetka Neith*, Okres Późny (664–332 p.n.e.), brąz inkrustowany złotem, dar Tyszkiewicza, (nr inw. E3730); Neith to najstarsza bogini potwierdzona przez teksty; fot. 2018

2. Paris, Louvre Museum, *Statuette of Neith*, Late Period (664–332 BC), gold-encrusted bronze, Tyszkiewicz's donation, (ACNO E3730); Neith is the oldest goddess confirmed by text sources; photo 2018





3. Paryż, Muzeum Luwru, *Siedzący Ozyrys*, Okres Późny (664–332 p.n.e.), brąz inkrustowany złotem, dar Tyszkiewicza, (nr inw. E 3751); fot. 2018

3. Paris, Louvre Museum, *Seated Osiris*, Late Period (664–332 BC), gold-encrusted bronze, Tyszkiewicz's donation, (ACNO E 3751); photo 2018

ukazywały się w latach 1895–1897 w odcinkach, na łamach paryskiego czasopisma „Revue archéologique”<sup>3</sup>. Kolekcjoner zostawił również swój *Dziennik podróży po Egipcie i Nubji*, którego pierwsza wersja ukazała się drukiem w Paryżu już w 1863 roku<sup>4</sup>. Odkryte niedawno przez Charles'a Rouita<sup>5</sup> nieznanne listy Tyszkiewicza z lat 1872–1897 do niemieckiego uczonego dr. Wilhelma Froehnera (1834–1925) są ważnym źródłem informacji na temat jego życia, środowiska, kolekcji obu korespondentów jak i ewolucji rynku antykwarycznego we Włoszech. Stały się one przedmiotem pracy doktorskiej autorki niniejszego tekstu oraz punktem wyjścia do przebadania źródeł archiwalnych we Francji, Niemczech, Polsce, Wielkiej Brytanii, Włoszech oraz w Szwajcarii<sup>6</sup>.

### Okres litewski

Aby zrozumieć motywacje i ambicje, które sprawiły, że Michał Tyszkiewicz znalazł się w elicie europejskich



4. Paryż, Muzeum Luwru, *Statue Tyszkiewicz*, czarny basalt, IV w. p.n.e. (nr inw. E10777); fot. 2018

4. Paris, Louvre Museum, *Tyszkiewicz Statue*, black basalt, 4<sup>th</sup> c. BC (ACNO E10777); photo 2018

kolekcjonerów, uczonych i marszandów antyku 2. poł. XIX w., warto przedstawić pokrótce początki jego zainteresowań kolekcjonerskich na Litwie. Rodzina, z której pochodził dała Polsce w ciągu 5 wieków 40 senatorów i wysokich dygnitarzy<sup>7</sup>. Dewiza Tyszkiewiczów brzmiała *Pandite lucem in asperis vitae (Zapalaj światło w ciemnościach życia)*<sup>8</sup>. Realizowano ją na wiele sposobów, również na polu kolekcjonerstwa. Zasługi Michała Tyszkiewicza są tu znaczne już w okresie wileńskim. Kiedy w 1855 r. jego kuzyn Eustachy Tyszkiewicz (1814–1873) zakładał w Wilnie Muzeum Starożytności, Michał jako jeden z pierwszych wsparł tę inicjatywę zamawiając meble muzealne – stoły numizmatyczne i witryny<sup>9</sup>. W 1856 r. mianowano go rzeczywistym członkiem Wileńskiej Komisji Archeologicznej, a w roku 1858 został członkiem Komisji Archeologicznej założonej przez cara Aleksandra II w Sankt Petersburgu.

Od młodości pasjonował się numizmatyką. Już w 1850 r. miał bardzo poważne ambicje i nosił się z projektem opublikowania książki poświęconej polskim medalom<sup>10</sup>,

nieuwzględnionym przez Edwarda Raczyńskiego (1786–1845) w jego czterotomowym dziele *Gabinet medalów polskich* z lat 1838–1843<sup>11</sup>. Tyszkiewicz z pomocą Mikołaja Malinowskiego i Eustachego Tyszkiewicza zebrał bogate materiały, jednak projekt ten nie został zrealizowany. Efektem kolekcjonerskiej pasji Tyszkiewicza był natomiast zbiór monet polskich, nabytych m.in. od wybitnych numizmatyków: Karola Beyera (1818–1877), Leona Mikockiego i innych<sup>12</sup>. Swoją kolekcję odsprzedał Emerykowi Czapskiemu (1828–1896), a ten z kolei przekazał ją testamentem do Muzeum (prawdopodobnie Narodowego) w Krakowie<sup>13</sup>.

W społeczeństwie rosyjskim hrabia zajmował wysoką pozycję, a pełniona funkcja wielkiego łowczego w Guberni Wileńskiej<sup>14</sup> w pełni odpowiadała jego pasji do polowania. To właśnie wileńska wyprawa do Egiptu w październiku 1861 r. okazała się przełomowym wydarzeniem w życiu Tyszkiewicza. W Kairze poznał m.in. wicehrabiego Ferdynanda de Lesseps'a (1805–1894) kierującego pracami budowy Kanału Sueskiego oraz Auguste'a Mariette'a (1821–1881), fundatora Muzeum Archeologicznego Bulak<sup>15</sup>. Decydującym spotkaniem była dla niego audyencja u wicekróla Egiptu Mohammeda Saida Paszy (1822–1863), od którego otrzymał zgodę na prowadzenie prac wykopaliskowych na terenie całego Egiptu i Nubii. Dzięki temu Tyszkiewicz mógł odkryć własny talent archeologa-amatora, co wyznaczyło kierunek jego dalszej kariery kolekcjonera.

Po powrocie z Egiptu pewną część swej kolekcji egipskiej hrabia przekazał do Luwru, a także do Muzeum Starożytności w Wilnie (224 antyki)<sup>16</sup> oraz do muzeum założonego przez Konstantego Tyszkiewicza (1806–1868) w Łohojsku<sup>17</sup>. Pozostałości ze zbioru łohojskiego znajdują się dzisiaj w Muzeum Narodowym w Warszawie, natomiast zbiory wileńskie w całości zostały wywiezione do Moskwy w roku 1867 i ślad po nich zaginął. Tymczasem informacje o przekazaniu do Luwru darze Tyszkiewicza zostały opublikowane w 1862 r. przez Emmanuela de Rougé'ego (1811–1872)<sup>18</sup>, konserwatora działu antycznego, uważanego dzisiaj za jednego z ojców egiptologii<sup>19</sup>. De Rougé zwrócił uwagę na liczne posąжки z brązu przedstawiające – często nieznanne wówczas – bóstwa z panteonu egipskiego pokryte złotymi inkrustacjami oraz napisami pozwalającymi poznać ich imiona, a także funkcje publiczne ofiarodawców<sup>20</sup>.

Mimo tej publikacji dar Tyszkiewicza przekazany do Luwru nie został dobrze przyjęty na Litwie. O tym, że Tyszkiewicz był w pełni świadomy wagi swych odkryć w Egipcie świadczy najlepiej jego nieznan list do Konstantego Tyszkiewicza, w którym pisze – *Tak wielki zachód i praca ponoszą się nie dla zabawy, lecz dla nauki. Wykopaliska te przewiezione do Litwy, gdzie hieroglifów czytać nikt nie umie, stałyby się tylko przedmiotem nadzwyczajnym i ciekawym, [podczas] kiedy złożone w ręce francuskich tegoczesnych Champollionów, przyniosły przysługę nauce*<sup>21</sup>. Poza opublikowanym dziennikiem podróży Michał Tyszkiewicz chciał również wydać w Paryżu ekskluzywny album przedstawiający najpiękniejsze dzieła sztuki egipskiej (także architektury), ale i ten projekt nie doczekał się realizacji. Natomiast egipska kolekcja Tyszkiewicza z Luwru została wzbogacona po śmierci kolekcjonera m.in. poprzez zakup w 1898 r., za 21 500 fr., unikatowego posąжка z czarnego bazaltu z IV w. p.n.e. na aukcji zorganizowanej w Paryżu, w Hotelu Drouot. Dzisiaj, w uznaniu zasług Tyszkiewicza, ten wyjątkowy posąжек nosi tytuł *Statue Tyszkiewicz*<sup>22</sup>.

## Okres włoski

W 1862 r., po tragicznej śmierci wuja Jana Konstantego Tyszkiewicza (1802–1862), hrabia odziedziczył ordynację birzańską<sup>23</sup>. Jako drugi ordynat dysponował ogromnym majątkiem, co utwierdziło jego wysoką pozycję społeczną również na emigracji. W 1863 r. zakupił w Neapolu imponującą willę Lucia, położoną na wzgórzu Vomero, należącą niegdyś do króla Neapolu Ferdynanda I (1759–1825)<sup>24</sup>.

To w Neapolu hrabia utworzył swoją pierwszą kolekcję gemm, studiując je razem z Alessandro Castellanim (1823–1883)<sup>25</sup>. Okazało się jednak, że zawierała w większości fałszykiaty. Niezależnie od poniesionych kosztów (125 000 fr.) była to dla niego dobra lekcja, uzmysłowiła mu bowiem, jak sam o tym pisze we wspomnieniach, konieczność solidnych studiów nad gliptyką, do czego zabrał się z wielkim zapałem. Pod koniec życia znane mu były niemal wszystkie oryginały lub odciski gemm znajdujące się w najważniejszych kolekcjach publicznych i prywatnych<sup>26</sup>. Ponieważ wykopaliska w Kume i w Baje, w które się wówczas zaangażował wraz z Jacques-Alfredem Bovetem i markizem Anatolem de Gibotem, przynosiły mierne wyniki, oraz wobec odmowy pozwolenia na prowadzenie prac wykopaliskowych w antycznej Pompei, Tyszkiewicz przeprowadził się ostatecznie do Rzymu, do *stolicy świata antycznego*<sup>27</sup>. Tu z łatwością otrzymał wymagane pozwolenia i rozpoczął – we współpracy z A. Bovetem mianowanym na sekretarza Ambasady Francji w Rzymie – prace na Via Appia Antica, a później także w innych punktach miasta oraz w Veies i Faleris. Hrabia mógł wieść w Rzymie spokojne życie pod warunkiem, że nie mieszał się do polityki. I rzeczywiście jego nazwisko zniknęło z czasem ze stron raportów ówczesnego szpiega polskiego, Juliana Bałaszewicza, działającego na rzecz Rosji w polskim środowisku emigracyjnym pod fałszywym nazwiskiem Alberta Potockiego<sup>28</sup>.

W pierwszym okresie pobytu w Rzymie Tyszkiewicz stworzył ważny zbiór medali rzymskich. Cztery z nich – złote medale olimpijskie z III w. n.e. znalezione w Tarsie, o wyjątkowej wartości artystycznej – znajdują się dzisiaj w Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques w Bibliotece Narodowej Francji. W 1868 r. hrabia zamierzał je sprzedać w Paryżu i w tym celu miał się spotkać po raz pierwszy z Wilhelmem Froehnerem, w apartamencie znanego antykwariusza Heinricha Hoffmanna. Froehner był pod wrażeniem tego spotkania i w dniu 14 września 1868 r., w kilku słowach skreślił portret Tyszkiewicza: *Hrabia przyniósł medale z Tarsu do apartamentu Hoffmanna, aby mi je pokazać. Jest wysoki, solidnie zbudowany, nosi rudą brodę, jest bardzo uprzejmy i przyjemny*<sup>29</sup>. Froehner był archeologiem, doktorem filologii klasycznej, znawcą 10 dawnych języków semickich, germańskich, romańskich i słowiańskich. Do 1870 r. był naukowym pracownikiem w Departamencie Antyku w Luwrze i jednocześnie osobistym tłumaczem i doradcą Napoleona III<sup>30</sup>. Za jego pośrednictwem udało się Tyszkiewiczowi sprzedać kilka cennych brązów Napoleonowi III, który przekazał je do Muzeum Luwru w 1870 roku<sup>31</sup>. Wśród nich znajdował się *Odпочzywający Herkules* z III w. p.n.e. wydobyty z ziemi w Foligno, kopia wielkiej rzeźby Lizypa z IV w. p.n.e. Wyjątkowym poziomem artystycznym wyróżnia się pokrywka z brązu greckiego lusterka pudełkowego z reliefem przedstawiającym Afrodytę jadącą na koźle, datowana na 2. ćw. IV w. p.n.e., pochodząca z wykopalisk w Palestrinie<sup>32</sup>.



5. Paryż, Biblioteka Narodowa Francji, Kolekcja Monet, Medali i Antyków, 4 złote medale olimpijskie, III w. n.e.; fot. 2007

5. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques, 4 golden Olympic medals, 3<sup>rd</sup> c. AD; photo 2007

Znajdowała się tam również emblematiczna dla Luwru *Głowa młodzieńca* zwana też *Głową atlety z Benewentu* z 2. ćw. I w. p.n.e.–3. ćw. I w. n.e., znaleziona podczas wykopalisk w Herkulanum.

W 1878 r. Wilhelm Froehner opublikował pracę *Les Médailles de l'Empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*<sup>33</sup>. Pozornie nic nie wskazuje na to, że dotyczyła ona kolekcji Michała Tyszkiewicza, chociaż dzieło to nosi zaskakującą dedykację – *À Monsieur le Comte MICHEL TYSZKIEWICZ*. Dopiero po śmierci hrabiego, w katalogu aukcyjnym jego kolekcji, w 1898 r., Froehner wyjaśnił we wstępie, że obiekty opublikowane w jego dziele poświęconym medalom rzymskim były wygrawerowane na koszt Michała Tyszkiewicza<sup>34</sup>. Świadczy to nie tylko o pasji kolekcjonerskiej Tyszkiewicza, ale i o jego zaangażowaniu w szerzenie wiedzy. Z Froehnerem połączyła go przyjaźń oparta na wspólnej pasji do antyku. Podzielał wielkie zainteresowanie niemieckiego uczonego do epigrafiki i jego własna kolekcja zawierała liczne obiekty pokryte inskrypcjami. W wielu listach znajdują się własnoręczne rysunki Tyszkiewicza i transkrypcje starych napisów. Ich odczytywanie i wymiana epistolarna, jaką mógł mieć na ten temat z Froehnerem, pozwalały mu się permanentnie kształcić<sup>35</sup>.

Przełom polityczny 1870 r. zupełnie zmienił sytuację na rynku antykwarycznym we Włoszech. Nowy rząd wprowadził politykę restrakcji dla amatorów sztuki antycznej<sup>36</sup>. Tyszkiewicz musiał zaniechać swoich wykopalisk. W 1875 r., aby ukrócić kradzież dzieł i zwiększyć nad nimi kontrolę, powołano przyrządową Direzione Generale di Antichità e Belle Arti<sup>37</sup>. Jej pierwszy dyrektor, Felice Bernabei (1842–1922), zabrał się energicznie do walki z nielegalnymi handlarzami starożytności i zadbał o to, aby trafiły one do muzeów rzymskich. Bernabei pozostawał także w kontakcie z kolekcjonerami mieszkającymi w Rzymie. Niejednokrotnie odwiedził apartament Tyszkiewicza, który jego zdaniem (...) *był rodzajem muzeum* (...) [gdzie] *prawie każdego dnia, po południu, spotykały się osoby najbardziej kompetentne w dziedzinie antyków, jakie mieszkały w Rzymie, aby podziwiać cenne przedmioty już wyeksponowane oraz najnowsze nabytki, które hrabia prezentował swoim pełnym podziwem przyjaciółom*<sup>38</sup>. Bernabei doceniał również profesjonalne witryny, w których kolekcjoner prezentował swoje zbiory, i które po jego śmierci zakupił do Muzeum Term Rzymskich<sup>39</sup>. Aspekt ten podkreśliła również historyk sztuki Maria Cristina Molinari pisząc – *Tyszkiewicz miał wielkie zdolności do pracy, a antyczne obiekty magazynował w swoim rzymskim apartamencie, na półkach perfekcyjnie zorganizowanych*<sup>40</sup>.



6. Paryż, Muzeum Luwru, *Głowa atlety z Beneventu*, brąz, I w. p.n.e. – I w. n.e.; fot. 2019

6. Paris, Louvre Museum, *Head of the Athlete of Benevento*, bronze, 1<sup>st</sup> c. BC – 1<sup>st</sup> c. AD; photo 2019



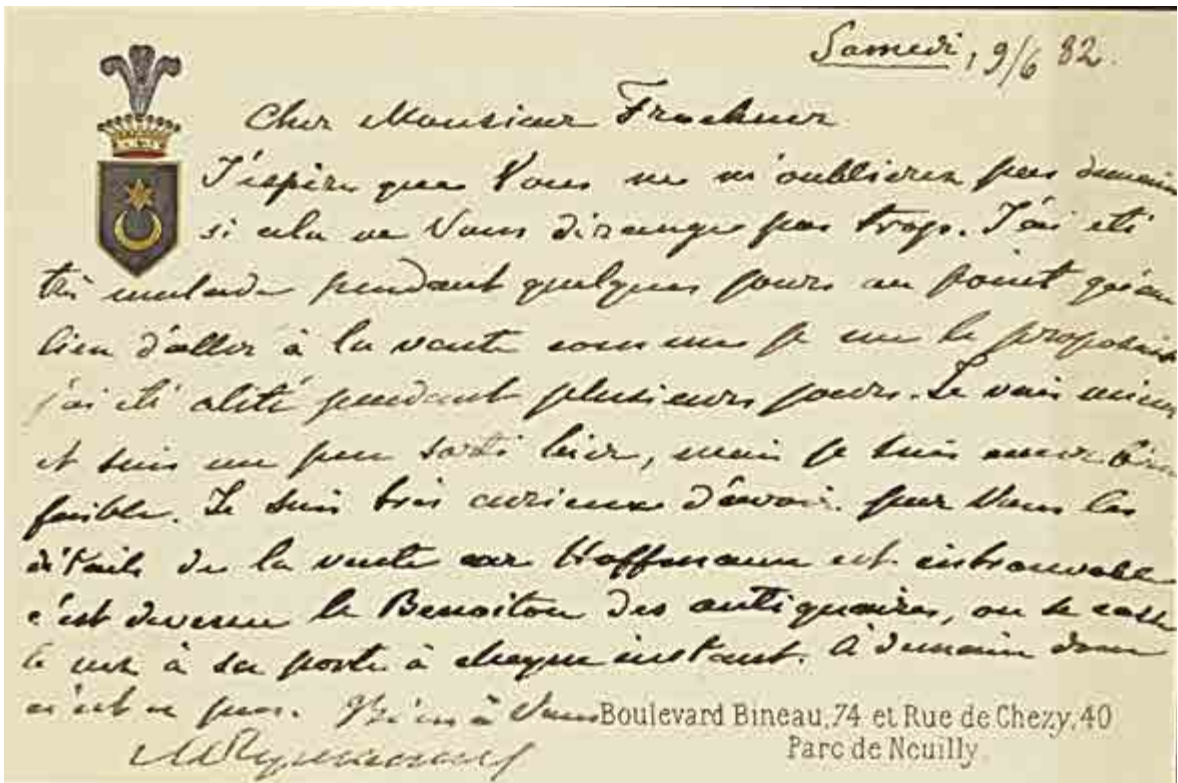
7. Rzeźbione kamienie z kolekcji Michała Tyszkiewicza, za: J. Tyszkiewicz *Tyszkiewicziana*, Poznań 1903, plansza nienumerowana pomiędzy stronami 90 i 91

7. Sculpted stones from the collection of Michał Tyszkiewicz, after: J. Tyszkiewicz *Tyszkiewicziana* [*The Tyszkiewicz's Mementoes*], Poznań 1903, unnumbered chart between pp. 90 and 91

Warto w tym miejscu wspomnieć, że staranne katalogowanie przedmiotów pochodzących z wykopaliś nauczył Tyszkiewicza jego bliski przyjaciel, baron Giovanni Barracco (1829–1914), późniejszy senator i założyciel muzeum starożytności swojego imienia w Rzymie<sup>41</sup>.

Wiedza na temat zabytków antycznych oraz umiejętność ich przechowywania i ekspozycji były warunkiem koniecznym

dla stworzenia przez Tyszkiewicza zbioru światowej klasy. Nie był to jednak zbiór zamknięty, przeciwnie, zdaniem L. Pollaka kolekcja Tyszkiewicza bez przerwy się zmieniała. Dzięki licznym i szerokim kontaktom miał on zawsze coś nowego i bardzo ważnego do pokazania. Ze wszech stron dostarczano mu drogocennych śladów dawnych cywilizacji. *W ten sposób, uczono się u niego i razem z nim*<sup>42</sup>. W przeciwieństwie



8. Weimar, Goethe und Schiller Archiv, liścik M. Tyszkiewicza do W. Froehnera datowany Neuilly-sur-Seine, 19 czerwca 1882

8. Weimar, Goethe und Schiller Archiv, M. Tyszkiewicz's short letter to W. Froehner dated: Neuilly-sur-Seine, 19 June 1882



do innych kolekcjonerów, Tyszkiewicz wolał mieć mniej obiektów, ale za to najwyższej rangi. Jego listy do Froehnera pokazują, że utrzymywał bardzo bogatą korespondencję ze wszystkimi znawcami antyku w Paryżu i w Londynie, a także w Grecji (Athanasios Rousopoulos, E. Triantaphyllos) oraz w Syrii. Dla przykładu, w roku 1896 pisał około 100 listów miesięcznie<sup>43</sup>. Z korespondencji Tyszkiewicza wynika również, że systematycznie przysyłał on do Paryża te przedmioty, których nie chciał zachować w swojej kolekcji. Z czasem ta aktywność stała się dla niego poważnym źródłem dodatkowego dochodu. Hrabia dostarczał antyki m.in. do butików księżniczki Matyldy Bonaparte w Paryżu<sup>44</sup>. Tyszkiewicz, jako poddany rosyjski, prosił w Rosji o rozwód, jednak w dniu 10 lipca 1872 r. otrzymał tylko oficjalną separację z żoną Marią, księżniczką Radziwiłł (1830–1902)<sup>45</sup>. W tym samym dniu zrzekł się on praw do ordynacji birżańskiej na rzecz swego najstarszego syna Józefa zadbawszy najpierw o to, aby syn wypłacał mu do końca życia roczną rentę wysokości 7642 rubli w złocie<sup>46</sup>. Dwa lata później, na mocy aktu podpisanego przez gubernatora generalnego Wilna, Kowna i Grodna z dnia 8 kwietnia 1874 r., hrabia został zwolniony z więzów narodowości rosyjskiej<sup>47</sup>. Michał Tyszkiewicz, oprócz renty otrzymywanej od syna, z całą pewnością czerpał dochody ze zdobytej przez siebie wiedzy

9. Kopenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek, Lucjusz Cejoniusz Kommodus Młodszy, przyszły Lucjusz Werus (daty panowania 161–169), marmur (nr inw. 787)

9. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Lucius Ceionius Commodus Junior, future Lusius Verus (ruling 161–169), marble (ACNO 787)

w dziedzinie historii sztuki antycznej. Jej efekty widoczne były również w jego działalności kolekcjonerskiej<sup>48</sup>.

Trzon i najbardziej cenioną przez Tyszkiewicza część kolekcji stanowiły gemmy. Po roku 1870 głównym rzymskim konkurentem hrabiego na tym polu stał się Alessandro Castellani (1823–1883). W największym sekrecie przed Castellanim, w styczniu 1883 r., udało się Tyszkiewiczowi nabyć na spółkę z rzymskim antykwariuszem Francesco Martinettim (1833–1895) jedną z najszlachetniejszych włoskich kolekcji grawerowanych kamieni, która należała do księżęcej rodziny Ludovisi Boncompagni de Piombino<sup>49</sup>. Szczęśliwy pisał o tym do Froehnera w liście z 14 stycznia 1883 – *Prawie że podwoiłem moją kolekcję kamieni nabywając okazy cenne i bardzo rzadkie, które z największą przyjemnością pokażę Panu po powrocie. Ale najbardziej wyrafinowanym znawcą gemm, jakiego Tyszkiewicz kiedykolwiek spotkał, był Francuz Oscar Pauvert de la Chapelle (1832–1908)*<sup>50</sup>. Mimo że pochodził ze skromnej rodziny, stał się on jego powiernikiem w tej dziedzinie. Według Bernabei, kolekcja gemm Pauverta de la Chapelle'a mieściła się w kieszeniach jego marynarki. Zawsze nosił on przy sobie około 30 kamieni, z których najmniejszy miał wartość 5000 franków. Dzisiaj jego kolekcja znajduje się w zbiorach Cabinet des Monnaies, Médailles et Antiques w Paryżu i zawiera 3 gemmy z dawnej kolekcji Tyszkiewicza.

Innym znawcą gemm, który odwiedzał hrabiego w Rzymie był Amerykanin Edward Perry Warren (1860–1928). To właśnie on zakupił po śmierci Tyszkiewicza jego kolekcję glyptyki. Do uprzywilejowanych osób, które mogły ją obejrzeć należeli również kolejni dyrektorzy cieszącej się prestiżem Francuskiej Szkoły w Rzymie (École Française de Rome), Edmond Le Blant (1818–1897) i jego następcą Auguste Geffroy (1820–1895)<sup>51</sup>. Dzięki łaskawości ich właściciela P. hrabiego Tyszkiewicza, który tak dobrze zna antyczne rzeczy i potrafi z wielką finezją dostrzec ich piękno<sup>52</sup>, przesyłali oni do Paryża, do Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, informacje na temat jego unikatów. Z jednego z listów A. Geffroy'a dowiadujemy się, że profesor Carl Robert (1850–1922) zaprezentował pewną należącą do Tyszkiewicza inskrypcję grecką z VI w. p.n.e. w rzymskiej Academia dei Lincei, gdzie udowadniał jej wielkie znaczenie filologiczne<sup>53</sup>. Pismo włoskiej akademii „Les Monumenti” miało (...) w najbliższym numerze wydać ów tekst pochodzący z Argos, wygrawerowany w siedmiu linijkach na małej płytce z brązu, należącej do hr. M. Tyszkiewicza. Ta i inne wieści archeologiczne z Rzymu były już 3 dni później, 17 kwietnia 1891 r., sygnalizowane w akademii paryskiej<sup>54</sup>.

Każdego roku wczesną wiosną, zdeponowawszy swoje antyki w banku, Tyszkiewicz opuszczał Rzym i wyjeżdżał do Francji, do Neuilly-sur-Seine, gdzie mieszkała najbliższa rodzina Juliette Beaud, jego drugiej żony. W dniu 19 grudnia 1874 r., dekretem Wielkiej Rady kantonu Schaffhausen, Michał Tyszkiewicz uzyskał prawa obywatelskie miasta Unter-Hallau i w konsekwencji – zgodnie z obowiązującym prawem – stał się obywatelem Szwajcarii<sup>55</sup>. Jako szwajcarski obywatel rozwód z żoną Marią otrzymał po 4 latach, 7 marca 1878 r. w Schaffhausen<sup>56</sup>, aby już 13 lipca tego samego roku poślubić Juliette Beaud w Romanshorn<sup>57</sup>. Żyjąc między Francją a Włochami, wybrał on z pewnością narodowość kraju, którego administracja była najbardziej elastyczną w sprawach rozwodowych. Podobnie jak w Rzymie, tak i w Neuilly przy 40 rue de Chézy lub przy 74 boulevard Bineau<sup>58</sup>, hrabia prezentował swoje



10. Paryż, Muzeum Luwru, Krater Niobidów (480–460 p.n.e.); fot. 2007

10. Paris, Louvre Museum, Niobid Krater (480–460 BC); photo 2007



11. Paryż, Muzeum Luwru, Uskrzydłony koziołek, srebro częściowo złocone, IV w. p.n.e.; tylne kopyta koziołka opierają się na masce Silena; fot. 2019

11. Paris, Louvre Museum, Winged Billy Goat, partially gilded silver, 4<sup>th</sup> c. BC; the goat's rear hooves are resting on the Silen's mask; photo 2019



12. Paryż, Muzeum Luwru, Skarb z Kartaginy, srebrna czarka z przykrywką, IV–V w. n.e.; fot. 2007

12. Paris, Louvre Museum, Le Trésor de Carthage, silver lidded goblet, 4-5<sup>th</sup> c. AD; photo 2007



13. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, brąz archaiczny (720–680 p.n.e.); fot. 2013

13. New York, Metropolitan Museum of Art, archaic bronze (720–680 BC); photo 2013

(Fot. 2- 3, 5-6, 10-13 – M. Kazimierzczak; 4 – G. Jakimov)

najnowsze skarby paryskim przyjaciołom oraz renomowanym znawcom. Zdaniem Charles'a Rouita, był on mistrzem marketingu<sup>59</sup>. Dzięki temu zaprzyjaźniony z W. Froehnerem Jules Oppert (1825–1905), uważany powszechnie za ojca asyriologii, omówił 2 cylindry fenickie pokryte pismem klinowym z kolekcji Tyszkiewicza podczas sesji członków paryskiej Académie des Inscriptions et Belles-Lettres w dniu 6.04.1883 roku<sup>60</sup>. Z kolei Salomon Reinach (1858–1932) dyrektor Muzeum Archeologicznego w Saint-Germain-en-Laye, podczas Kongresu Orientalistów w Paryżu w 1897 r. zaprezentował wyjątkową intaglię ze zbiorów Tyszkiewicza, hetycki cylinder-pieczętkę z XVII w. p.n.e., a następnie opublikował poświęcony jej artykuł w „Revue archéologique”<sup>61</sup>. Znajduje się ona dzisiaj pod sygnaturą MFA 98.706, wraz z całą kolekcją gemm Tyszkiewicza, w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie, i nosi nazwę „The Tyszkiewicz seal”. Należy w tym miejscu podkreślić, że współcześni badacze w uznaniu dla zasług polskiego kolekcjonera nazwali całą grupę cylindrów-pieczęci hetyckich „Grupą Tyszkiewicza”<sup>62</sup>.

Oprócz gemm kolekcja Tyszkiewicza obejmowała wiele cennych zabytków antycznych. Na uwagę zasługuje m.in. zbiór starożytnych marmurów, których znaczną ilość sprzedał Carlowi Jacobsenowi (1842–1914), do ufundowanej przez niego w Kopenhadze Ny Carlsberg Glyptotek<sup>63</sup>. Ogółem, w latach 1887–1890 Tyszkiewicz sprzedał do Kopenhagi 48 rzeźb. Najślawniejsza z nich to *Głowa Pompejusza*, rzymskiego generała (106–48) w wieku 50 lat<sup>64</sup>. Wypada dodać, że transport ciężkich dzieł sztuki między Włochami a Francją z pewnością był kosztowny i wymagał stosownych pozwoleń. Przypuszczalnie marmurowe rzeźby, które Jacobsen nabył w Paryżu u Tyszkiewicza, były wyeksportowane z Rzymu w sposób nielegalny<sup>65</sup>.

Istotną, chociaż marginalizowaną przez badaczy, częścią kolekcji Tyszkiewicza był zbiór ceramiki. Historyk sztuki, Witold Dobrowolski, pisał w 1997 r., że *Tyszkiewicz nie miał zamiłowania do waz greckich, w przeciwieństwie do Działyńskich i Czartoryskich*<sup>66</sup>. Tymczasem w listach Tyszkiewicz często informował Froehnera o swych najnowszych malowanych wazach, z którymi nie chciał się rozstawać. Przez jego ręce przeszło jedno z najciekawszych dzieł w tej kategorii, czerwonofigurowy krater w formie kielicha, zwany kraterem Niobidów, który Tyszkiewicz w 1883 r. zdecydował się sprzedać do Luwru za pośrednictwem Hoffmanna. Krater ten, oprócz masakry dzieci Niobe, przedstawia ważne wydarzenie historyczne – żołnierzy oczekujących na bitwę pod Maratonem (490 r. p.n.e.). Inna waza grecka Tyszkiewicza, w stylu czerwonofigurowym z lat 450-430 p.n.e., malarza Polygnotosa z Aten, trafiła do British Museum podczas aukcji w 1898 roku. Na tej samej aukcji Paul Dissard (1852–1926), kustosz z Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie, zakupił za 20 500 fr. piękną polichromiczną hydrię.

W zbiorach Tyszkiewicza znajdował się również bardzo cenny grecki ryton z V w. p.n.e. malarza Sotadesa przedstawiający murzyna pożeranego przez krokodyla. Dzieło to trafiło później do zbiorów Alphonse'a Van Branteghema (1844–1911) i ostatecznie Auguste'a Dutuita (1812–1902), który całą swą kolekcję przekazał w 1902 r. miastu Paryż (dzisiaj w Muzeum Petit Palais). Zasługi Tyszkiewicza na polu kolekcjonerstwa ceramiki antycznej podkreśla fakt, że nieznanemu malarz waz greckich, żyjącemu



w V w. p.n.e. określany jest dzisiaj mianem „Malarz Tyszkiewicz”. Pochodzący z jego zbiorów krater przedstawiający wojnę trojańską (*Calyx krater*) jest właśnie dziełem „Tyszkiewicz Painter”, podobnie jak *Stamnos* i *Askos*. Jest on obecnie jednym z najważniejszych dzieł w kolekcjach Museum of Fine Arts w Bostonie, figurującym w inwentarzu pod nr 90.368.

Tyszkiewicz interesował się również antyczną biżuterią i srebrami. W 1897 r. jego kolekcja liczyła 49 złotych klejnotów, w tym złoty diadem z III w. p.n.e. (250–200), który w 1898 r. – wg rejestru z 02.07.1898 r. – zakupiło British Museum za sumę 6100 franków. W zbiorach Tyszkiewicza znajdowało się także arcydzieło sztuki orientalnej z IV w. p.n.e., dość duży (27 cm) *Uskrzydłony koziołek* ze srebra pokryty złoceniami, służący za ucho od amfory znalezionej w pałacu Dariusza I w Suzie. W 1898 r. Luwr zapłacił za niego 29 600 franków (sygn. AO 2748). Ponadto muzeum zakupiło za 1590 fr. 4 srebrne naczynia – czarę ofiarną z rączką, dużą czarkę z pokrywką i dwie głębokie łyżki – pochodzące ze Skarbu z Kartaginy<sup>67</sup>. Ten typ srebrnych naczyń chrześcijańskich (najprawdopodobniej liturgicznych) był popularny w Afryce rzymskiej pomiędzy 4. ćw. IV w. n.e. i 1. ćw. V w. n.e.<sup>68</sup>. Przedmioty te do 1876 r. należały do Charles'a A. Tulina (1837–1899), konsula generalnego Szwecji w Tunisie. Zakupiony od Tyszkiewicza przez Luwr zbiór sreber uzupełnia datowane na I w. p.n.e. – I w. n.e. srebrne lustro z rączką w formie maczugi okrytej lwią skórą, znalezione w 1895 w Boscocoreale, które Tyszkiewicz podarował do Luwru kilka miesięcy przed śmiercią.

Mało znana jest zgromadzona przez Tyszkiewicza kolekcja szkielec antycznych, która w 1897 r. liczyła 53 sztuki. Dwie z nich znajdują się dzisiaj w British Museum, z czego jedna, z VI w. n.e., pochodzi z rzymskich katakumb. Zakupem kilku sztuk była zainteresowana m.in. hrabina Działyńska, do ich sprzedaży jednak nie doszło, jak pisał Tyszkiewicz w liście do Froehnera – *Nie dziwię się, że hrabina chciałaby mieć moje szkła*

*chrześcijańskie. (...). Ale nie odsprzedam tych pięciu sztuk taniej niż za dziesięć tysięcy franków (powtarzam dziesięć tysięcy), a skoro nie ma szansy, że przystanie ona na taką cenę, nie widzę powodu dla którego miałbym narażać moje szkła na ryzyko podróży*<sup>69</sup>.

Pod koniec życia gusta polskiego kolekcjonera ewoluowały w kierunku obiektów archaicznych, takich jak np. grecka figurka mężczyzny w brązie z VIII w. p.n.e., dzisiaj w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Jego kolekcja cieszyła się europejską renomą i jak sam o niej pisał, *była radością jego starości*<sup>70</sup>. Tyszkiewicz zmarł w Rzymie 18 listopada 1897 r. i spoczywa na cmentarzu Campo Verano. Zgodnie z wolą kolekcjonera, jego zbiór został sprzedany na aukcji w Paryżu, z której dochód wyniósł 358 866 franków<sup>71</sup>. We wstępie do katalogu aukcyjnego W. Froehnera napisał – *Niestety! Nie szybko zobaczymy kolekcjonera tak oddanego pasji do rzeczy, które miłujemy i obawiam się, że tracąc go archeologia otrzymała nieuleczalną ranę*<sup>72</sup>.

\*\*\*

Pasja Michała Tyszkiewicza do antyku niewątpliwie była dla niego niewyczerpanym źródłem radości. Kolekcjoner nigdy nie pozostawał obojętny ani na piękno, ani na brzydotę dzieła sztuki, o czym świadczą zawarte w listach do Froehnera, często przepełnione emocją, opisy dzieł antycznych – *ekphrasis*, niezwykle cenne dla polskiej literatury. Z listów wyłania się sylwetka człowieka kompetentnego w dziedzinach, którymi się pasjonował. Niewątpliwie uznanie jakie zdobył u ekspertów swej epoki dostarczało mu licznych satysfakcji, podobnie jak współuczestnictwo w rozwoju archeologii i epigrafiki, oraz świadomość, że jego dziedzictwo, mimo że rozproszone, pozostanie w kolekcjach najważniejszych muzeów światowych.

**Streszczenie:** Michał Tyszkiewicz był wybitnym kolekcjonerem antyku oraz pionierem polskich wykopalisk w Egipcie, prowadzonych na przełomie 1861 i 1862 r., które zaowocowały hojnym darem 194 antyków egipskich do Muzeum Luwru w Paryżu. Jego nazwisko jest dzisiaj wygrawerowane w rotundzie Apollina wśród głównych donatorów. W 1865 r. Tyszkiewicz na stałe osiedlił się w Rzymie, gdzie do 1870 r. prowadził wykopaliska archeologiczne. Kolekcjonował starożytne gemmy, numizmaty, ceramikę, wyroby ze srebra, złotą biżuterię, rzeźby w brązie i w marmurze. Jego zbiory należały do cenniejszych kolekcji europejskich jakie powstały w 2. poł. XIX wieku. Dzisiaj są one rozproszone w ponad 30 najważniejszych muzeach na świecie, m.in. takich jak British Museum w Londynie, Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze, Metropolitan Museum

of Art w Nowym Jorku, czy Museum of Fine Arts w Bostonie. Ostatnie badania nad korespondencją M. Tyszkiewicza do niemieckiego uczonego dra Wilhelma Froehnera wykazały, że Tyszkiewicz prowadził szeroką działalność na rzecz rozwoju archeologii i epigrafiki; unikaty z jego kolekcji były prezentowane podczas sesji w Academia dei Lincei w Rzymie, czy w Académie des Inscriptions et Belles-Lettres w Paryżu, oraz publikowane przez uczonych włoskich, francuskich, austriackich i niemieckich. Przez swych współczesnych był uważany za eksperta w dziedzinie gliptyki, a specjaliści naszych czasów, w uznaniu dla jego zasług, nazwali pewną grupę antycznych cylindrów-pieczęci „Grupą Tyszkiewicza”, egipski posązek z czarnego bazaltu „Statuą Tyszkiewicza”, a nieznanego malarza waz greckich żyjącego w V w. p.n.e. mianowano „Malarzem Tyszkiewiczem”.

**Słowa kluczowe:** Michał Tyszkiewicz (1828–1897), wykopaliska w Egipcie, kolekcjoner, sztuka antyczna, archeologia, epigrafika, Rzym, nauka i kolekcjonerstwo oraz rynek antykwaryczny w XIX wieku.

## Przypisy

- <sup>1</sup> S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Interpress, Warszawa 1973, s. 25.
- <sup>2</sup> L. Pollak, *Rom* [notatka nekrologiczna Michała Tyszkiewicza], „Allgemeine Zeitung. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München” 28.01.1898, nr 22, s. 7.
- <sup>3</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs d'un Vieux Collectionneur*, Ernest Leroux Éditeur, Paris 1898. Wspomnienia Tyszkiewicza zostały zgrupowane w wydaniu książkowym w 1898 roku. Ten sam tekst ukazał się również w wersji angielskiej w Londynie w 1898 r. pod tytułem *Memories of an Old Collector* (London, Longmans, Green and Co). Wcześniej, w 1892 r., syn kolekcjonera, Józef Tyszkiewicz, opublikował w Krakowie artykuł *Wspomnienia antykwarskie z Włoch w „Przeglądzie polskim”*, ale ten tekst odbiega od wersji francuskiej.
- <sup>4</sup> M. Tyszkiewicz, *Dziennik podróży po Egipcie i Nubji*, wydany nakładem i staraniem K. Wilczyńskiego, Paryż 1863.
- <sup>5</sup> Ch. Rouit, *Recherches sur la collection Tyszkiewicz*, praca doktorska, École du Louvre, Paris 1995, t. 1, s. 18.
- <sup>6</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance de Michel Tyszkiewicz, grand collectionneur d'antiquités, adressée à Wilhelm Froehner entre 1872 et 1897*, praca doktorska, Uniwersytet Sorbony-Paryż IV, 2015. Chodzi o blok 450 listów w języku francuskim, które znajdują się dzisiaj w Weimarze, w Goethe und Schiller Archiv (sygn. GSA 107/692).
- <sup>7</sup> M. Tyszkiewicz (1858-1938), *Monografia domu Tyszkiewiczów*, nakładem autora, Kraków, Warszawa 1900, t. 1, s. 12.
- <sup>8</sup> A. Snitkuvienne, *Birżę Grafai Tiškevi iai ir jų palikimas (Dziedzictwo hrabiów Tyszkiewiczów w Birżach)*, Muzeum Narodowe Čiurlionio Dailės Muziejus, Kowno 2008, s. 15.
- <sup>9</sup> „Tygodnik Ilustrowany” Wilno 1898, nr 49, s. 973.
- <sup>10</sup> Z. Potocka, *Teki rodzinne Tyszkiewiczów*, Biblioteka Narodowa w Warszawie (BNW), Akcesja 10114/1-25, t. 9, karta nr 7. Nieznany list Michała Tyszkiewicza w j. polskim, Mińsk 23.06.1850.
- <sup>11</sup> *Nowa Encyklopedia Powszechna*, P-S, PWN, Warszawa 1998, t. 5, s. 428. Tytuł oryginalny *Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą, poczynszy od najdawniejszych aż do końca panowania Jana III (1513-1696)*.
- <sup>12</sup> J. Tyszkiewicz, *Tyszkiewicziana: militaria, bibliografia, numizmatyka, ryciny, zbiory, rezydencje, etc. etc.*, Poznań 1903, s. 86-87.
- <sup>13</sup> Jako numizmatyk Tyszkiewicz figuruje w *Roczniku dla archeologów, numizmatów i bibliografów polskich z 1873 r.* oraz w paryskiej edycji *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger avec des notices par Ris-Paquet, E. Renar et P. Eudel*, Paris v. 1. 1892-1893, v. 2. 1895-1896.
- <sup>14</sup> L. Narkowicz, *Tyszkiewiczowie z Waki*, Wydawnictwo DIG, Warszawa 2010, s. 22.
- <sup>15</sup> M. Tyszkiewicz, *Dziennik podróży do Egiptu i Nubii*, wydanie integralne przygotowane i opracowane przez A. Niwińskiego, *Egipt zapomniany czyli Michała hrabiego Tyszkiewicza Dziennik podróży do Egiptu i Nubii (1861-62)*, Pro-Egipt, Warszawa 1994, s. 135.
- <sup>16</sup> „Kurier Wileński” 14[26].04.1862, nr 31, rubryka *Przegląd miejscowy*; „Kurier Wileński” 11 [22].05.1862, nr 39.
- <sup>17</sup> A. Majewska, *La collection égyptienne des Tyszkiewicz de Łohojsk au Musée National de Varsovie*, w: *Warsaw Egyptological Studies I, Essays in honour of Prof. Dr. Jadwiga Lipińska*, National Museum in Warsaw/Pro-Egipt, Warsaw 1997, s. 171-190, tu s. 174.
- <sup>18</sup> E. de Rougé, *Collection égyptienne du Comte Tyszkiewicz*, „Moniteur des arts” 16.04.1862, nr 244, s. 2. Publikacja ta jest skróconą wersją oficjalnego raportu E. de Rougé’o zaadresowanego do Generalnego Dyrektora Muzeów Francji, hr. de Nieuwerkerke’a, w dniu 31 marca 1862. Raport ten został opublikowany w 2005 r. przez T. F. de Rosseta, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005, s. 363-364.
- <sup>19</sup> *Les donateurs du Louvre*, RMN, Paris 1989, s. 311.
- <sup>20</sup> E. de Rougé, *Collection égyptienne...*, s. 2.
- <sup>21</sup> Fragment niedatowanego listu M. Tyszkiewicza do K. Tyszkiewicza w j. polskim, Archiwa Michała Berensteina, *Członkowie wileńskiej Komisji Archeologicznej 1855-1865* (sygn. BNW IV. 10641).
- <sup>22</sup> C. Ziegler, *Un chef d'œuvre de la collection Tyszkiewicz*, w: *Warsaw Egyptological Studies...*, s. 323-327, tu s. 327 (sygn. E 10777).
- <sup>23</sup> T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, nakładem autora, Poznań 1887, R. 5, s. 396. Powierzchnię ordynacji szacowano na 57 000 dziesiątyr, co mogło odpowiadać nawet 62 272,5 h.
- <sup>24</sup> J. Tyszkiewicz, *Tyszkiewicziana: militaria...*, s. 86.
- <sup>25</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs...*, s. 15.
- <sup>26</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 04.11.1893, Goethe und Schiller Archiv (dalej GSA).
- <sup>27</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs...*, s. 13.
- <sup>28</sup> R. Gerber, *Albert Potocki (Julian Aleksander Bałaszewicz). Raporty szpiega*, PIW, Warszawa 1973. Na emigracji Tyszkiewicz wspierał finansowo polskie organizacje patriotyczne związane z Hotelem Lambert.
- <sup>29</sup> W. Froehner, *Autobiographische Aufzeichnungen in Tagebuchform mit einer Aufstellung der eigenen Werke [Dziennik (Tagebücher)]*, 14.11.1868, GSA sygn. 107/812; U. Smali (odczytanie manuskryptu i tłum na j. francuski).
- <sup>30</sup> A. Laronde, *Qui conseillait Napoléon III en matière d'archéologie et d'histoire?*, w: *Histoire et archéologie méditerranéennes sous Napoléon III*, Diffusions de Boccard, Paris 2011, s. 57-67, tu s. 58.
- <sup>31</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs...*, s. 6.
- <sup>32</sup> T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory...*, s. 140-141.
- <sup>33</sup> W. Froehner, *Les Médailles de l'Empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, J. Rothschild Éditeur, Paris 1878. Zdobę je 1310 winiętych wykonanych przez Leona Dardela, wybitnego grawera francuskiego, jednego z największych ilustratorów XIX wieku. Pozycja ta nie jest odnotowana w 2008 r. przez Aldone Snitkuvienne w jej obszernym katalogu zbiorów utworzonych przez hrabiów Tyszkiewiczów w Birżach. Bardzo zastanawiająca jest notatka Tyszkiewicza z datą dopisaną ołówkiem przez Froehnera „75” [1875], w której jest mowa o korekcie plansz medali rzymskich, którą *Pan Rollin miał zlecić Dardelowi*; Tyszkiewicz pisze, że te plansze miały służyć *Naszemu dziełu*, GSA.
- <sup>34</sup> W. Froehner, *Collection d'antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz: vente aux enchères publiques par suite de décès*, Paris 1898, katalog ilustrowany, s. 1. Syn hrabiego Józef twierdził natomiast, że *Dzielo to było opraco-wane przez mego ojca hr. Michała Tyszkiewicza, który pozwolił potem Panu W. Froehnerowi wydać je pod swoim nazwiskiem*.
- <sup>35</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 2, s. 80. Po dwudziestu latach przyjaźni z Froehnerem przeistoczyła się w ścisłą współpracę epistolarną między dwoma korespondentami nad publikacją katalogu *La collection Tyszkiewicz, choix de monuments antiques avec le texte explicatif de W. Fröhner* (Froehner, 1892-1898).

- <sup>36</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs...*, s. 32.
- <sup>37</sup> Ch. Rouit, *Recherches sur la...*, t. 1, s. 12.
- <sup>38</sup> F. Bernabei, *Memorie inedite di un Archeologo*, w: *Nouva Antologia, Revista di Lettere, Science ed Arti*, Settimana, seria Luglio-Augosto 1933, s. 565. Cytat za Ch. Rouit, *Recherches sur la...*, s. 15. Przez ostatnie lata Tyszkiewicz mieszkał w Rzymie przy 25 via Gregoriana, a od 1896 r. przy 24 via Gregoriana.
- <sup>39</sup> Zagadnienie to rozstało rozwinięte w artykule M. Kazimierczak, *Pamięć o „muzeum” archeologicznym Michała Tyszkiewicza w Rzymie*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tolysz (red.), NIMOZ, Warszawa 2018, s. 180-193.
- <sup>40</sup> M.-C. Molinari i E. Spagnoli, *Il rinvenimento di via Alessandrina*, w: *Il tesoro di via Alessandrina*, Silvana Editoriale, Roma 1990, s. 13-18, tu s. 17.
- <sup>41</sup> A. Jandolo, *Antiquaria*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1947, s. 241.
- <sup>42</sup> L. Pollak, *Rom...*, s. 8.
- <sup>43</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 18.11.1896, GSA.
- <sup>44</sup> A. Jandolo, *Antiquaria...*, s. 241.
- <sup>45</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 1, s. 111.
- <sup>46</sup> A. Snitkuvieni, *Biržų Grafai Tiškevičiai...*, s. 49.
- <sup>47</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 1, s. 113. Prywatne archiwa rodziny Trafford: list z Departamentu Policji Szwajcarii w Brnie z dnia 26.10.1898 do Przedstawicielstwa Szwajcarii we Włoszech (La Légation de Suisse en Italie).
- <sup>48</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 3, s. 159.
- <sup>49</sup> M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs...*, s. 35-36.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, s. 1.
- <sup>51</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 3, s. 163-165.
- <sup>52</sup> E. Le Blant, *Lettre de Monsieur Edmond Le Blant, relative à la découverte d'un fragment de marbre sur lequel on lit une inscription incomplète concernant les Horrea Caesaris*, „Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” 1886, nr 1, s. 29-31, tu s. 30.
- <sup>53</sup> A. Geffroy, *Lettre du directeur de l'École française de Rome*, „Comptes-rendus des séances... *ibidem* 1891, t. 35, nr 2, s. 149-151, tu 150.
- <sup>54</sup> *Informations diverses*, „Comptes-rendus des séances... *ibidem*, s. 119-120.
- <sup>55</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 1, s. 113. Prywatne archiwa rodziny Trafford: list z Departamentu Policji Szwajcarii w Brnie z dnia 06.10.1898 do Przedstawicielstwa Szwajcarii we Włoszech.
- <sup>56</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 3.04.1896, GSA.
- <sup>57</sup> M. Kazimierczak, *La correspondance...*, t. 1, s. 115.
- <sup>58</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 21.10.1883, GSA.
- <sup>59</sup> Ch. Rouit, *Recherches sur la...*, t. 1, s. 18.
- <sup>60</sup> J. Oppert, *Deux cylindres phéniciens écrits en caractères cunéiformes*, „Comptes-rendus des séances... 1883, nr 2, s. 143-144 ; GSA, 22.03.1883.
- <sup>61</sup> S. Reinach, *Cylindre hittite de la collection du Comte Tyszkiewicz*, „Revue archéologique” maj-czerwiec 1898, t. 32, s. 421-423, pl. IX. Hervé Duchêne trafił na ślad pięćdziesięciu listów M. Tyszkiewicza do S. Reinacha, które dzisiaj znajdują się w Archiwach Biblioteki Méjanes w Aix-en-Provence.
- <sup>62</sup> D. Beyer, *La glyptique dans le monde hittite*, w: *Le Grand Atlas de l'archéologie*, Encyclopedia Universalis, 1985, s. 190-191. Zobacz również M. Kazimierczak, *Michel Tyszkiewicz (1828-1897) à Rome: sa stratégie pour faire connaître sa collection archéologique*, w: „Archeologia, Rocznik Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk” 2016, t. LXV, s. 57-84.
- <sup>63</sup> A. Snitkuvieni, *Biržų Grafai Tiškevičiai...*, p. 123.
- <sup>64</sup> F. Johansen, *Roman portraits, I, Ny Carlsberg Glyptotek*, Ny Carlsberg Glyptotek (nr inw. 733), Copenhagen 1994, s. 24.
- <sup>65</sup> M. Perrone Mercanti, *Il cavalier Martinetti*, w: *Il tesoro di via Alessandrina*, Silvana Editoriale, Roma, 1990, s. 19-31, tu s. 28.
- <sup>66</sup> W. Dobrowolski, *Michał Tyszkiewicz – collectionneur d'œuvres antiques*, w: *Warsaw Egyptological Studies...*, s. 160-169, tu s. 168.
- <sup>67</sup> W. Froehner, *Collection d'Antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz...*, katalog zwięzły, s. 27, (nr 226-229).
- <sup>68</sup> F. Baratte, J. Lang, S. La Niece et C. Metzger, *Le trésor de Carthage: contribution à l'étude de l'orfèvrerie de l'Antiquité tardive*, CNRS Éditions, Paris 2002, s. 5-7.
- <sup>69</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 04.02.1897, GSA.
- <sup>70</sup> M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 18.03.1895, GSA.
- <sup>71</sup> Archives de Paris, D48E3 83, Minutes et dossiers des commissaires priseurs Paul Chevallier et M. Ternisien : N° 8256, Vente Tyszkiewicz, Hôtel Drouot, salle 7, les 8, 9 et 10 juin 1898, *Collection d'antiquités du comte Michel Tyszkiewicz*.
- <sup>72</sup> W. Froehner, *Collection d'Antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz...*, s. 5.

### dr Mariola Kazimierczak

Doktor nauk slawistycznych (2015) na Uniwersytecie Paryskim Sorbona; (od 1992) pracownik administracji we francuskim Ministerstwie Kultury – pracowała w takich instytucjach muzealnych we Francji jak: Musée National Picasso, (1998–2007) Musée du Louvre, (2011–2016) Musée de Cluny, (od 2017) Musée National du Château de Malmaison; autorka rozprawy dotyczącej korespondencji Michała Tyszkiewicza do Wilhelma Froehnera z lat 1872–1897; e-mail: mariola.kazimierczak@free.fr

**Word count:** 6 106; **Tables:** –; **Figures:** 13; **References:** 72

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 03.2019; **Accepted:** 04.2019; **Published:** 05.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2202

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kazimierczak M.; MICHAŁ TYSZKIEWICZ (1828–1897) – SYLWETKA WYBITNEGO KOLEKCJONERA ANTYKU. Muz., 2019(60): 64-77

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 115-129  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2019  
data recenzji – 06.2019  
data akceptacji – 07.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.3337

# LOS NIEWIDOCZNY? KRESY I KRESOWIANIE JAKO TEMAT EKSPOZYCJI MUZEALNYCH PO 1989 ROKU

## INVISIBLE DESTINY? BORDERLANDS AND BORDERLANDERS AS THE TOPIC OF MUSEUM DISPLAYS AFTER 1989

**Magdalena Izabella Sacha**

Katedra Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego

**Abstract:** The question of presenting the heritage of the Borderlands and the life of its inhabitants in Polish museums after 1989 is tackled. The main focus of interest are displays perceived as: 1) visual and public form of knowledge transfer; 2) the way of overcoming the trauma of losing one's native land; 3) tools for creating collective identity and 4) effects of the participation of Borderland circles in creating the display. The goal of the study is an overview of contemporary exhibitions dedicated to the Eastern Borderlands, and the experience of their loss as the result of WW II. Since the residents of the Borderlands were relocated to the 'former German' territories, the overview centres on the displays

from the Western and Northern Territories.

Apart from the local and national aspects, what matters is also the international dimension related to museum presentations of the 'lost land' and the fate of migrants. Therefore, the activity of Polish institutions is initially shown in the European context, through recalling the legal framework and working conditions of so called East German museums commemorating the 'German East' lost by Germany. The question of the reasons for the disproportion in the presentation of the topic between Poland and Germany is posed, while the to-date achievements of Polish museologists are presented.

**Keywords:** art of exhibition, participatory exhibition, Borderlands, Borderlanders, expatriation, Western and Northern Territories, museums of the 'German East'.

Jednym ze skutków II wojny światowej były masowe wysiedlenia ludności w Europie Środkowo-Wschodniej, które szczególnie dotknęły obywateli polskich zamieszkałych na przedwojennych Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej, a także obywateli niemieckich na tzw. niemieckim Wschodzie<sup>1</sup>. Doświadczeniu temu podległo ogółem około 2 mln Polaków i 14 mln Niemców, przy czym rząd PRL określał uchodźców

jako tzw. repatriantów (co miało ukryć przymusowy charakter wysiedlenia), a rząd RFN – jako *Vertriebene, wypędzonych* (co wskazywało na najbardziej drastyczny aspekt tego procesu). Trauma utraty ziemi rodzinnej stanowi silny komponent uczuciowy, który – przy uwzględnieniu zasadniczej różnicy w kwestii przyczyn politycznych i moralnej odpowiedzialności za koszmar wysiedleń – łączy przedstawicieli obu

społeczeństw. Stąd też w literaturze przedmiotu pojawiła się teza o emocjonalnej paralelności pojęć tzw. niemieckiego Wschodu oraz polskich Kresów<sup>2</sup>. Jednak, pomimo podobnie dramatycznego doświadczenia historycznego, po zakończeniu fali przesiedleń w obu państwach niemieckich (RFN i NRD) i w ówczesnej Polsce (PRL) ujawniły się znaczne różnice warunkowane politycznie i ekonomicznie, oddośnie do warunków i możliwości przepracowania tejże traumy przez polskich i niemieckich expatriantów.

W procesie przepracowania traumy ważna jest praca pamięci<sup>3</sup> i społeczny transfer pamięci kulturowej wobec tej części społeczeństwa, która nie doznała utraty ziemi rodzinnej, oraz wobec następnych pokoleń. Aby przechowana w rodzinach pamięć komunikatywna świadków historii mogła stać się składnikiem pamięci kulturowej<sup>4</sup> (czyli elementem żywej, „zamieszkałej” pamięci funkcjonalnej<sup>5</sup> widocznej w przestrzeni publicznej i praktykowanej w rytuałach społecznych), konieczne są sprzyjające warunki: możliwość otwartego i niezafalszowanego komunikowania o przeszłości, upamiętniania osób, regionów i wydarzeń związanych z utraconą ojczyzną dzięki kreowaniu nowych „miejsz pamięci” (*lieux de mémoire*) oraz – co jest przedmiotem mojego zainteresowania – dzięki muzeom jako instytucjom krystalizacji pamięci społecznej i budowania tożsamości grupy oraz społecznego transferu wiedzy. Szczególnie w dobie „boomu muzealnego” charakterystycznego dla 2. poł. XX w., należy podkreślić wagę podejmowania pewnych tematów społecznych i historycznych przez placówki muzealne jako ośrodki popularyzacji wiedzy.

### Nierównowaga w prezentacji muzealnej tematyki utraconych ojczyzn w kontekście polsko-niemieckim

Skonstatowana już została emocjonalna paralelność polskiego i niemieckiego doświadczenia w odniesieniu do utraty „ziemi rodzinnych” i zadane pytanie, czy to podobieństwo przeżytej traumy odnalazło swoje odzwierciedlenie w praktyce muzealnej państwa polskiego i obu państw niemieckich. Otóż, powojenną sytuację polskich expatriantów porównać można z położeniem tych niemieckich „wypędzonych”, którzy w liczbie ok. 4 mln przesiedlili się z tzw. niemieckiego Wschodu na obszar radzieckiej strefy okupacyjnej, przekształconej następnie w zależną od ZSRR Niemiecką Republikę Demokratyczną. Tamże nie zezwalało uchodźcom na prezentację w przestrzeni publicznej doświadczenia ucieczki i „wypędzenia”; nie dopuszczano także do tworzenia własnych stowarzyszeń i organizacji izb pamięci<sup>6</sup>. W NRD i w PRL tabuizacja pamięci o utraconych ojczyznach miała służyć przede wszystkim ukryciu imperialistycznej polityki ZSRR. Wśród polskich Kresowian pamięć o pozostawionym na wschodzie domu rodzinnym mogła stanowić tylko część pamięci prywatnej, przekazywanej następnemu pokoleniu głównie przez kobiety-matki dzięki nielicznym artefaktom ocalonym w trakcie wysiedlenia<sup>7</sup>.

Inna, o wiele bardziej korzystna dla zbiorowej pamięci uchodźców, sytuacja panowała w zachodnich Niemczech. Około 10 mln niemieckich „wypędzonych”, którzy osiedlili się na terenie demokratycznej RFN, uzyskało prawną ochronę swojego dziedzictwa kulturowego dzięki wprowadzonemu w 1953 r. do Ustawy o wypędzonych (BVFG – *Gesetz über die Angelegenheiten der Vertriebenen und Flüchtlinge*, w skrócie

*Bundesvertriebenengesetz*) paragrafowi 96., zwanemu paragrafem kulturowym (*Kulturparagraf*). Zapis ten zobowiązywał zachodnioniemieckie władze komunalne i rządowe do ochrony, pielęgnacji i propagowania dziedzictwa kulturowego dawnego „niemieckiego Wschodu”. Takie odgórne umocowanie prawne, w połączeniu z oddolną aktywnością samych „wypędzonych”, doprowadziło do powstania bogatego krajobrazu muzealnego, na który składa się obecnie m.in. 590 izb regionalnych<sup>8</sup> oraz 7 dużych muzeów krajowych, poświęconych takim regionom historycznym jak: Śląsk, Pomorze, Prusy Wschodnie, Prusy Zachodnie i Siedmiogród<sup>9</sup>.

Przełom i transformacja po 1989 r. przyniosły kontynuację dotychczasowej polityki ochrony dziedzictwa utraconego „niemieckiego Wschodu”. Po zjednoczeniu RFN i NRD w jedno państwo niemieckie w 1991 r. działanie paragrafu 96. rozszerzono na nowe landy, dzięki czemu powstały nowoczesne muzea w Gryfii na Pomorzu (*Pommersches Landesmuseum*, Greifswald) i w Görlitz na Śląsku (*Schlesisches Museum*). W Berlinie powstaje centralne muzeum „wypędzeń”, tzw. Widoczny Znak. Niestety, w Polsce centralnej znajomość pracy „wschodnioniemieckich” instytucji jest raczej nikła, mimo że zdecydowana większość tych placówek opowiada o przeszłości ziem przyłączonych do Polski po 1945 r., czyli Ziemi Zachodnich i Północnych (zwanych także Ziemiemi Odzyskanymi)<sup>10</sup>. Dla obu krajów okres po 1989 r. okazał się przełomowy w odniesieniu do tematyki powojennych wysiedleń i jej prezentacji w muzealnictwie. W Niemczech była to kontynuacja i rozszerzenie kierunku polityki państwowej zapoczątkowanej w latach 50., w Polsce – społeczne i oddolne „odpominanie”<sup>11</sup> tematu skazanego na tabuizację w czasach PRL.

W dalszej części artykułu przyjrzymy się w jaki sposób dziedzictwo – tym razem obywateli polskich zamieszkałych na przedwojennych Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej – zaczęło znajdować sobie miejsce nie tylko w literaturze pięknej i wspomnieniowej, nie tylko w zakurzonych archiwach i kolekcjach muzealnych, lecz przede wszystkim w publicznej przestrzeni wizualnej – na ekspozycjach muzealnych jako mediach komunikacji społecznej.

### Pamięć Kresów w polskiej pamięci zbiorowej

Pamięć Kresów jest istotna przede wszystkim dla osób dotkniętych rodzinnie traumą wysiedlenia. Jaką społeczność mamy na myśli, mówiąc współcześnie o Kresowianach? W 2012 r. ankieterzy CBOS przeprowadzili badanie świadomościowe dotyczące korzeni kresowych Polaków. Jako Kresy określono *tereny na wschód od obecnej granicy Polski, które przed II wojną światową należały do Rzeczypospolitej lub pozostawały poza jej granicami, ale były zamieszkałe przez duże grupy Polaków, a obecnie znajdują się na terenie Ukrainy, Białorusi i Litwy*<sup>12</sup>. Na podstawie ankiet oceniono, że w Polsce żyje obecnie od 4 300 000 do 4 600 000 osób powyżej 18. roku życia wywodzących swą genealogię z dawnych Kresów<sup>13</sup>. Najwięcej potomków expatriantów zamieszkuje województwa: lubuskie (51%), dolnośląskie (47%), opolskie (30%), zachodniopomorskie (25%), warmińsko-mazurskie (18%) i pomorskie (17%)<sup>14</sup>. Są to tereny, które przed II wojną światową znajdowały się w granicach państwa niemieckiego i Wolnego Miasta Gdańska. Najmniej osób deklarujących pochodzenie kresowe zamieszkuje ziemie centralnej i południowo-wschodniej Polski, województwa: świętokrzyskie (3%),

małopolskie (4%), łódzkie (5%), podkarpackie (9%), mazowieckie (10%) i lubelskie (10%). Liczyby te obrazują kierunek przymusowej migracji Kresowian zniechęcanych przez władze komunistyczne do osiedlania się w dawnej centralnej Polsce, a jednocześnie ukazują przestrzenny układ społeczności, w których zainteresowanie pielęgnowaniem pamięci kulturowej o Kresach powinno się dziś spotkać z najszybszym odzwierciedleniem – także poprzez kreowanie kresowych wystaw i miejsc pamięci.

Jednak socjologiczne badania jakościowe przeprowadzone w latach 2013–2015 w środowiskach Kresowian wykazały rozgorzyczenie i indolencję i brakiem zainteresowania władz państwowych tematyką utraconych ojczyzn<sup>15</sup>. Według respondentów Małgorzaty Głowackiej-Grajper pamięć o Kresach Wschodnich jest dla państwa polskiego kłopotem, celowo spychanym w sferę pamięci prywatnej, marginalizowanym i folkloryzowanym, a inicjatywy kresowe są wyłącznym „problemem” osób zainteresowanych (...) *pamięć ta nie jest ani zakazana, ani zwalczana, ale nie jest też intensywnie wspierana przez państwo i nie stanowi kluczowego elementu polskiej pamięci zbiorowej*<sup>16</sup>.

Jeśli sięgniemy do aktualnych wykazów muzeów prowadzonych przez NIMOZ i przez MKiDN (maj 2019), to odnajdziemy w nich trzy placówki muzealne, które noszą w swojej nazwie termin „Kresy”. Są to dwie instytucje prywatne z terenu woj. mazowieckiego oraz jedna samorządowa z woj. podkarpackiego, czyli: Muzeum Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich w Kuklówce Radziejowickiej (zarejestrowane w 2011), Muzeum Kresów i Ziemi Ostrowskiej w Ostrowi Mazowieckiej (2013) oraz Muzeum Kresów w Lubaczowie (1958; jako Muzeum Kresów od 2004). Krytyczną opinię badanych Kresowian na temat pomocy ze strony państwa odzwierciedla sposób wspierania placówek „kresowych” – utrzymywane są ze środków osób prywatnych, fundacji i szczyptych środków samorządowych, a ich udział w dofinansowaniu z budżetu państwa uzależniony jest od włączenia się w aktualną tematykę polityczną (np. Żołnierzy Wyklętych) lub pozyskania środków projektowych. Pewien dysonans może także budzić przeformułowanie znaczenia terminu „Kresy”, np. dodanie do tematyki ściśle lokalnej (Ostrów Mazowiecka) lub przeniesienie pojęcia na teren współczesnego pogranicza polsko-ukraińskiego (Lubaczów).

Z drugiej strony obraz ten nie jest aż tak dramatyczny, bowiem kolekcje kresowe magazynowane i opracowywane są w wielu państwowych i samorządowych placówkach muzealnych, ekspozycje o losach Kresowian uzyskują wsparcie projektowe ze strony MKiDN, zaś od niedawna pieczę nad polskim dziedzictwem kulturowym pozostawionym poza obecnymi granicami kraju sprawuje Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA<sup>17</sup>. Jednak podkreślić należy problematyczną nierównowagę w skali i stabilności tego działania pomiędzy Polską a Niemcami, czyli w kontekście europejskim, co odzwierciedla się w braku trwałych ram prawnych i finansowych dla stałego monitorowania tematyki kresowej w polskich muzeach.

### **Kresy w wystawiennictwie – trzy strategie widoczności**

Już wcześniej określono wstępnie termin „Kresy”, odwołując się do badań CBOS. Z kolei jako ekspozycję „kresową” określać będą wystawę, która posługuje się

artefaktami o proveniencji z dawnych Kresów Wschodnich I i II Rzeczypospolitej lub/oraz za główną tematykę obiera historię i kulturę Kresów i Kresowian, w przeszłości i obecnie. Na bazie tak zarysowanej definicji można pokusić się o wyznaczenie pewnej typologii, odnoszącej się do swoistej „widoczności” tematyki kresowej w przestrzeni wystawy:

1. Kresy stanowią jeden z elementów ogólnej narracji wystawy;
2. Kresy stanowią element wystaw specjalistycznych, stworzonych z kolekcji własnych muzeów na terenie powojennej Polski oraz z kolekcji wypożyczonych z muzeów obecnej Litwy, Białorusi i Ukrainy;
3. pamięć o Kresach i los Kresowian stanowią podstawowy temat wystaw kreowanych w środowisku związanym z Kresami – jako nośnik pamięci społecznej i budulec tożsamości zbiorowej w danym regionie.

Ad. 1. Dziedzictwo Kresów jako element ogólnej narracji muzealnej zyskało swe uznane miejsce w wystawiennictwie polskim bez względu na panujący system polityczny – dzieła artystyczne i rzemieślnicze, obiekty etnograficzne były eksponowane także w okresie PRL, chociaż unikano ujawniania ich proveniencji w opisach eksponatów. We współczesnych muzeach, w których temat utraty Kresów nie jest już tematem tabu, wątek opowieści o Kresach jest elementem ogólnej narracji o historii i kulturze Rzeczypospolitej. Tak jest chociażby w Muzeum POLIN w Warszawie, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku czy Muzeum Emigracji w Gdyni. Kresy będą także elementem wystawy stałej w przyszłym Muzeum Historii Polski w Warszawie, jako ważna część opowieści o wielonarodowym i wielowyznaniowym państwie polsko-litewskim.

Ad. 2. Trudny do określenia liczebnie, obszerny zbiór stanowią specjalistyczne wystawy tematyczne: historyczne, artystyczne i etnograficzne, które koncentrują się na wybranym aspekcie. Mowa tu o wystawach poszczególnych kolekcji kresowych (np. fotografii, grafiki, malarstwa, ceramiki) czy specyficznych technik rzemiosła ludowego (np. tkanin, pisane). Powstają one dzięki zbiorom poszczególnych muzeów, gromadzonym jeszcze od czasów przedwojennych, kolekcjom prywatnym, czy też czasowym wypożyczeniom z muzeów z terenu obecnej Litwy, Białorusi, Ukrainy. Tego typu ekspozycje są charakterystyczne dla muzeów centralnej Polski, głównie warszawskich i krakowskich (muzea: Narodowe, Niepodległości, Katyńskie, Dom Spotkań z Historią w Warszawie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie), ale także dolnośląskich – dokąd ewakuowano wraz z przesiedleńcami niektóre kolekcje (Ossolineum, Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu). Także muzea współczesnych „Kresów” południowo-wschodniej Polski (w cudzysłowie, gdyż *de facto* chodzi o ziemie nieutracone po II wojnie światowej) dysponują bogatymi kolekcjami pochodzącymi z historycznych, utraconych Kresów – jak np. muzea w Zamościu, we Włodawie czy Muzeum Kresów w Lubaczowie.

Ad. 3. Jednak, w przywołanym we wstępie kontekście europejskim, przedmiotem mojej szczególnej troski jest trzeci wyróżniony przeze mnie typ – wystawy ukazujące historię i kulturę Kresów oraz losy samych Kresowian, a więc wyrastające z potrzeb określonego środowiska i będące odpowiedzią na próbę przepracowania traumy przez kolejne pokolenia; tworzone w partycypacji z przesiedleńcami i formułujące komunikat o ich losie względem współczesnego społeczeństwa.

Dlatego też w dalszej części artykułu przedstawię przykłady takich wystaw – najpierw chronologicznie w okresie po

upadku systemu komunistycznego w 1989 r., a następnie synchronicznie – na terenach Ziemi Zachodnich i Północnych, jako w dużej mierze zamieszkałych przez spadkobierców Kresowian. Prezentacja ta z konieczności będzie wybiórcza, gdyż niestety brakuje w Polsce kompletnego wirtualnego archiwum i koordynacji różnorodnych inicjatyw muzealnych związanych z Kresami<sup>18</sup>. Tu znów należy przywołać kontekst niemiecki i kompletną, dostępną *online* dokumentację 590 izb pamięci osób „wypędzonych”, wykonaną w Instytucie Federalnym ds. Kultury i Historii Niemców w Europie Środkowo-Wschodniej w Oldenburgu<sup>19</sup>. Mimo wysiłków samorządów poszczególnych regionów (np. Podkarpackiego<sup>20</sup>) w Polsce brakuje centralnej i kompletnej bazy danych o muzealiach, zbiorach i ekspozycjach proveniencji kresowej.

### **Dokumentacja zbiorów i wystaw po 1989 r. – Muzealne Spotkania z Kresami**

Organizacja wystaw odnoszących się *stricte* do dziedzictwa Kresów i doświadczenia ich utraty – oficjalnie możliwa po upadku komunizmu – związana była z rozkwitem stowarzyszeń Kresowian po 1989 roku. Niestety, ich dokumentacja jest rozproszona, stąd godnym uwagi przykładem są publikacje pokonferencyjne Muzeum Niepodległości w Warszawie, jako gospodarza w latach 2008 i 2011 *Muzealnych Spotkań z Kresami*<sup>21</sup>. Artykuły opisują kolekcje o proveniencji kresowej znajdujące się w muzeach, bibliotekach i archiwach państwowych (np. Muzeum Narodowym w Warszawie, Bibliotece Narodowej w Warszawie, Narodowym Archiwum Cyfrowym i Muzeum Historii Fotografii w Krakowie), w tym zbiory z konkretnych miast i regionów, np. ze Lwowa, które tworzą trzon m.in. Kolekcji Leopoldy Muzeum Niepodległości w Warszawie czy Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie. Pod uwagę wzięto także zbiory etnograficzne, np. w Muzeum Etnograficznym w Krakowie i we Wrocławiu. Co najistotniejsze, opisano tu ekspozycje poświęcone *explicite* Kresom i Kresowianom. Najciekawsze z nich wydają się inicjatywy podjęte w latach 90. XX w. w Łodzi, Warszawie i Gdańsku.

Palma pierwszeństwa w kwestii udostępnienia publiczności posiadanych zbiorów kresowych oraz partycypacji Kresowian w wystawie poprzez społeczną zbiórkę eksponatów, należy się Muzeum Archeologicznemu i Etnograficznemu w Łodzi, które już w 1990 r. zorganizowało wystawę pt. „Znad Niemna, Prypeci i Dniestru” (scenariusz Iwona Świątosławska)<sup>22</sup>. Warszawskie Muzeum Niepodległości zapoczątkowało tematykę kresową w 1993 r. ekspozycją „Lwowskie cymelia”. Wybitnym przedsięwzięciem była wystawa „Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej. Ziemia i ludzie” (1997/1998), na której to muzeum pokazało ponad 1200 obiektów z zasobów 37 muzeów, bibliotek i archiwów oraz zbiorów 30 osób prywatnych (scenariusz Helena Wiórkiewicz)<sup>23</sup>. Wystawa ta [p]omyślana została jako pewnego rodzaju wędrowka, podróż w przeszłość historyczną, podczas której odwiedzano i zwiedzano różne miejsca i miejscowości, napotymano ślady działalności wybitnych Kresowian oraz osób zwyczajnych, czasem ślady ważnych zdarzeń, niekiedy zwykłej codzienności kresowej<sup>24</sup>.

Z kolei pierwszym muzeum, które podjęło tabuizowany do tej pory temat tzw. repatriacji z Kresów Wschodnich, był Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku, z siedzibą w Oliwie. Mowa tu o wystawie pt. „Co kryły walizki

»repatriantów«?” z 1998 r., możliwej przede wszystkim dzięki współpracy ze środowiskiem gdańskich Kresowian, od których pozyskano ponad 400 obiektów<sup>25</sup> (scenariusz Wiktoria Błacharska). Zasadniczą kwestią gdańskiej wystawy było doświadczenie przymusowej podróży i ukazanie jej poprzez wartość tytułowych „walizek”, przywiezionych przez mieszkańców kresowych miast, wsi i dworów. Sukces wystawy zapoczątkował *tournée* po miastach, w których zaistniało zapotrzebowanie na tę tematykę ze strony środowisk lokalnych Kresowian. To właśnie oni uzupełniali ekspozycję o osobiste przedmioty, zdjęcia i dokumenty, w każdym nowym miejscu jej prezentacji: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (1999), Muzeum w Mrągowie (1999), Muzeum w Łęborku (1999/2000), Muzeum Etnograficznym w Poznaniu (2000)<sup>26</sup>. Zwieńczeniem tej wędrowki była prezentacja w 2009 r. w Wilnie. Dzięki temu także część współczesnego społeczeństwa litewskiego dowiedziało się czegoś o życiu i „wypędzeniu” swych polskich współmieszkańców z Wileńszczyzny.

Zarówno w Łodzi, Warszawie, jak i w Gdańsku pierwsze wystawy kresowe okazywały się początkiem społecznej lawiny, czyli coraz silniejszej partycypacji środowisk Kresowian wokół kolejnych ekspozycji, a także podejmowanych na nowo kwerend muzealnych w zbiorach, przeprowadzanych pod kątem ich proveniencji z Kresów, która wcześniej bywała ukrywana. Za przykład tejsze tendencji może służyć 7 kolejnych wystaw kresowych, które stworzono w Oddziale Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku między 1995 a 2005 r., np. „Mój Lwów” (1999), „Ziemia wiecznej tęsknoty – Polesie, Wołyń” (1999–2000), „Grodno i Wołkowysk w II Rzeczypospolitej” (2001), „Odkrywanie Huculszczyzny” (2002), „Białostoczczyzna – kresy Kresów II Rzeczypospolitej” (2004–2005). Ale nie tylko na Pomorzu odtabuiowano temat Kresów. W 2010 r. w Muzeum w Gliwicach na Górnym Śląsku zrealizowano ambitny projekt badawczy i wystawę „Gliwicy Kresowianie”, także udokumentowane w publikacji Muzeum Niepodległości<sup>27</sup> oraz w katalogu (kurator Bożena Kubit)<sup>28</sup>. Tym samym poruszono istotny wątek Kresowian, którzy współuczestniczyli po II wojnie światowej w rozwoju Górnego Śląska – warto chociażby wspomnieć licznych profesorów Politechniki Lwowskiej, którzy po ekspatriacji na Śląsk organizowali Politechnikę w Gliwicach.

Dokumentacja *Muzealnych Spotkań z Kresami* skupiła się zasadniczo na zbiorach i kolekcjach muzealnych, głównie obiektów wysokiej kultury artystycznej. Nieliczne opisywane tu ekspozycje kresowe z lat 1990–2010 były wystawami czasowymi, zorganizowanymi przez duże muzea w Warszawie, Łodzi, Gdańsku, Wrocławiu i Gliwicach.

W dalszej części artykułu przyjrzymy się wystawom dostępnym w ostatnim czasie, powstałym w głównej mierze dzięki partycypacji lokalnych środowisk Kresowian i ich potomków, stąd konieczność udania się na Ziemię Zachodnie i Północne.

### **Współczesne ekspozycje kresowe – Ziemia Zachodnie i Północne**

Głównym celem wędrowki ekspatriantów z Wileńszczyzny stał się region szeroko pojętego Pomorza (obejmującego geograficznie także Mazury i Warmię jako regiony przyległe do Bałtyku). Przed II wojną światową na obszar ten składały się niemieckie Prusy Wschodnie (*Ostpreußen*), polskie województwo pomorskie ze stolicą w Toruniu, Wolne



Miasto Gdańsk (*Freie Stadt Danzig*) oraz Pomorze Tylnie (*Hinterpommern*). Obecnie teren ten podzielony jest na 3 województwa, w których CBOS zauważył znaczny odsetek potomków Kresowian: pomorskie (17%), warmińsko-mazurskie (18%), zachodniopomorskie (25%).

Szczególną mozaiką kultur odznacza się województwo lubuskie – w przedwojennych Niemczech część Marchii Brandenburskiej – w którym krzyżują się wpływy 4 krain historycznych: Ziemi Lubuskiej, Łużyc, Wielkopolski i Dolnego Śląska. Według CBOS właśnie tutaj mieszka największy odsetek potomków Kresowian w stosunku do ludności województwa (51%). Byli to przybysze z oderwanych województw południowo-wschodnich: lwowskiego, tarnopolskiego, stanisławowskiego, wołyńskiego i poleskiego. Podobnie w sąsiednim województwie dolnośląskim, z centralną pozycją Wrocławia i Ossolineum jako placówką o wybitnych zbiorach proveniencji kresowej (47%). Górny Śląsk obejmuje dwa województwa, w których także udział potomków Kresowian jest dość znaczny: opolskie (30%) i śląskie (11%). Tu należy zwrócić uwagę, że pamięć Kresowian przesiedlonych z województw południowych naznaczona jest cieniem ludobójstwa dokonanego na ludności polskiej w Galicji i na Wołyniu. Można zadać pytanie, czy i w jakim stopniu różne pamięci ekspatriantów z różnych regionów Kresów znajdują swoje odzwierciedlenie w wystawiennictwie.

Poniższy przegląd ekspozycji jest z konieczności arbitralny i wybiórczy. Poza jednym wyjątkiem tzw. dzikiego muzeum, dotyczy placówek ujętych w aktualnym wykazie

muzeów MKiDN (stan: maj 2019), ukazuje jednak różnorodność strategii komunikacyjnych i wystawienniczych w odniesieniu do dziedzictwa Kresów i Kresowian na Ziemiach Zachodnich i Północnych.

**Warmia, Olsztyn.** W 2009 r. w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie rozpoczęto dokumentację losów Kresowian w ramach projektu *oral history* Archiwum Historii Mówionej (kurator Kinga Raińska)<sup>29</sup>. Podejmując współpracę z miejscowymi Kresowianami, zdigitalizowano ponad 12 000 dokumentów i artefaktów, a ekspatrianci przekazali na cele wystawy ponad 2000 obiektów. Poszczególne odsłony wystawy „Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach” prezentowane były w siedzibie głównej Muzeum Warmii i Mazur na zamku w Olsztynie (2011–2012) oraz w muzeach na Warmii (Muzeum Warmińskim w Lidzbarku Warmińskim, 2016–2017) i na Mazurach: Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku (2014), Muzeum w Mrągowie (2014–2015), Muzeum Mazurskim w Szczytnie (2017–2018). Wystawa, której towarzyszył katalog, ukazywała w kolejnych odsłonach scenograficznych przestrzenie kresowych dworców, wstrząs tzw. repatriacji i powolne osvajanie terenu Prus Wschodnich. Los ekspatriantów przedstawiono jako los zbiorowy, natomiast indywidualne historie utrwalono dzięki nagraniom udostępnionym w ekspozycji. Archiwum wystawy jest dostępne *online*, jednak z powodu czasowego finansowania projektu wywiady z Kresowianami nagrywano tylko w okresie jego realizacji (trzy lata), zaś obecnie wystawa została zdemontowana.



1. Aranżacja saloniku w dworku na Kresach – Muzeum Mazurskie w Szczytnie, wystawa „Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach”, 2017

1. Furnishing of a drawing-room in a Borderland manor, Masurian Museum in Szczytno; ‘Poles from the Eastern Borderland in Warmia and Masuria’ Exhibition, 2017



2. Życie osadnika na Ziemiach Odzyskanych – Muzeum Mazurskie w Szczytnie, wystawa „Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach”, 2017

2. Life of a settler on the Regained Territories, Masurian Museum in Szczytno; 'Poles from the Eastern Borderland in Warmia and Masuria' Exhibition, 2017



4. Bagaż „repatriantów” z Wileńszczyzny – Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie, wystawa „Polacy z Wileńszczyzny”, 2017

4. Luggage of the 'repatriate' from the Vilnius Region, Museum of Folk Culture in Węgorzewo, 'Poles from the Vilnius Region' Exhibition, 2017

**Mazury, Węgorzewo.** W 2017 r. w Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie pokazano wystawę „Polacy z Wileńszczyzny” (kurator Krystyna Jarosz). Podobnie jak w Muzeum Warmii i Mazur, także i tutaj zaznaczono trzy etapy charakterystyczne dla doświadczenia ekspatrianta: wyidealizowaną przeszłość na Wileńszczyźnie, przymusowe przesiedlenie, osvajanie nowej przestrzeni i pielęgnowanie pamięci o ziemi rodzinnej. Charakterystyczne były takie eksponaty, jak mapa II Rzeczypospolitej, zdjęcia i pamiątki rodzinne, bagaż i dokumenty związane z „repatriacją”, wyposażenie mieszkań w powojennej Polsce, a także wyroby rzemiosła artystycznego, które miały przypominać Kresy. Wybitną zaletą wystawy węgorskiej było konkretne przypisanie artefaktów poszczególnym darczyńcom (ukazanie losów indywidualnych). Niestety, ta cenna lokalna ekspozycja nie została udokumentowana<sup>30</sup>.

**Pomorze Gdańskie, Gdańsk.** Była już mowa o cyklu wystaw przygotowanych w Oddziale Etnograficznym Muzeum Narodowego w Gdańsku, z siedzibą w Oliwie. Z kolei w 2017 r. w filii Muzeum Historycznego Miasta Gdańska<sup>31</sup>,



3. W drodze na transport – Muzeum Warmińskie w Lidzbarku Warmińskim, wystawa „Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach”, 2017

3. On the way to the relocation, Museum of Warmia in Lidzbark Warmiński, 'Poles from the Eastern Borderland in Warmia and Masuria' Exhibition, 2017

w Domu Uphagena przy ul. Długiej otwarto wystawę biograficzną pt. „Na Gdańsk zdecydowałem się od razu. Sylwetki gdańskich Kresowian”. Ekspozycja powstała we współpracy muzeum miejskiego z Towarzystwem Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, zaś poświęcono ją postaciom 14 wybitnych Kresowianek i Kresowian, którzy po II wojnie światowej uczestniczyli w odbudowie życia naukowego, kulturalnego i gospodarczego miasta nad Motławą. Wystawę oparto na artefaktach wypożyczonych od rodzin ekspatriantów z Wileńszczyzny i Galicji. Plansze informacyjne z ekspozycji, po demontażu, znajdują się obecnie w gdańskim Domu Kresy z siedzibą we Wrzeszczu, jednak sama wystawa nie została udokumentowana<sup>32</sup>.

**Pomorze Środkowe, Słupsk i Swołowo.** Pojedyncze elementy kultury materialnej przesiedleńców z Wileńszczyzny prezentowano na wystawach poświęconych kulturze ludowej w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku już w latach 60. i 70. XX wieku<sup>33</sup>. W 2001 r. zaprezentowano wystawę kresową pt. „Znad Wilii i Niemna” (kurator Marzenna Mazur). Podobnie jak w innych regionach, także i w Słupsku wystawa była okazją do swoistej mobilizacji środowisk Kresowian (...) *ludzie pięknie odpowiedzieli na apel muzealników o przynoszenie na wystawę pamiątek rodzinnych. Udało się*



5. Zezwalano na wywóz tylko zdjęć i dokumentów rodzinnych – Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie, wystawa „Polacy z Wileńszczyzny”, 2017

5. Repatriates were only allowed to take with them photographs and family documents, Museum of Folk Culture in Węgorzewo, 'Poles from the Vilnius Region' Exhibition, 2017



6. Odświeżenie pomnika *W hołdzie Kresowianom*, Gdańsk 2015, od lewej: Paweł Adamowicz – prezydent Miasta Gdańska, Bożena Kisiel – prezes Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej

6. Unveiling of the *Tribute to Borderlanders* Monument, Gdańsk 2015, from the left: Paweł Adamowicz, Gdańsk Mayor, Bożena Kisiel, President of the Association of Lovers of Vilnius and the Vilnius Region



7. Skrzynia ewakuacyjna na tle widoku Ostrej Bramy – Muzeum Historii Miasta Gdańska, Dom Uphagena, wystawa „Na Gdańsk zdecydowałem się od razu”, 2017

7. Evacuation coffer as seen against the Gate of Dawn, Museum of the History of Gdańsk, Uphagen House, 'I Immediately Chose Gdańsk' Exhibition, 2017

zebrać wiele obrazów, portretów rodzinnych, kart ewakuacyjnych czy starych albumów fotograficznych i pocztówek. Starsi ludzie, którzy przekazywali eksponaty na wystawę byli dumni, że mogą prezentować swoje pamiątki. Zwracali uwagę, iż często ich własne dzieci lub wnuki nie interesowały się tymi rzeczami, a teraz będą one na wystawie w muzeum. Była to dla nich swoista nobilitacja<sup>34</sup>. Wystawa została udokumentowana w katalogu, a po rearanżacji część eksponatów znalazła się na ekspozycji stałej w Młynie Zamkowym. Kontynuacją w 2002 r. była kolejna wystawa pt. „Szli na zachód osadnicy. Tożsamość kulturowa ludności przybyłej na Pomorze po 1945 roku”, którą także udokumentowano w katalogu<sup>35</sup>. Następnie w latach 2004–2013 muzealnicy ze Słupska, przy wsparciu środków unijnych, zrekonstruowali tzw. zagrodę Albrechta i zagospodarowali kilka budynków na cele wystawiennicze w pomorskiej wsi Swołowo, tworząc kompleksową wystawę skansenowską, łączącą oryginalną scenografię *in situ* oraz tematy historyczne, etnograficzne i przyrodnicze. W nowocześnie zaaranżowanej ekspozycji skonfrontowano niemiecką przeszłość Schwolow ze współczesnością polskich osadników po 1945 roku. Przybysze pochodzili z Polski centralnej, z Kaszub i z Kresów Wschodnich. Ich relacje ustne można obecnie usłyszeć w części multimedialnej wystawy<sup>36</sup>.

**Pomorze Zachodnie, Szczecin.** Zestawienie „bagażu uchodźcy” – niemieckiego i polskiego „wypędzonego” – ujrzyć można nie tylko w rustykalnym Swołowie, ale także na ekspozycji stałej w Muzeum Narodowym w Szczecinie – konkretnie w Muzeum Historii Szczecina – na otwartej w 2009 r. wystawie pt. „Hans Stettiner i Jan Szczeciński – życie codzienne w Szczecinie w XX wieku”<sup>37</sup>. Ekspozycja udokumentowana katalogiem<sup>38</sup> niesie głęboko humanistyczne przesłanie, mówiące o życiu codziennym pomorskiego *everymana* – zwykłego mieszkańca miasta, dzielącego podobne troski

życiowe i przechodzącego etapy biograficzne, bez względu na narodowość. Zasadą naczelną pokazu jest konsekwentne zestawienie przedwojennej niemieckiej przeszłości miasta Stettin i powojennej współczesności Szczecina, współkształtowanej przez polskich repatriantów z Zachodu i ekspatriantów ze Wschodu. Symbolem wyjazdów i przyjazdów są walizki, sugestywnie ukazujące losy dawnych i nowych Pomorzan. Ten sposób prezentacji został częściowo utrzymany w najnowocześniejszej filii Muzeum Narodowego w Szczecinie, czyli w Centrum Dialogu Przełomy. W części ekspozycji stałej zatytułowanej „Strach” zwiedzający ujrzy artefakty życia codziennego i religijnego niemieckich pomorskich autochtonów i polskich przybyszów z różnych stron ziem utraconych i centralnych: zabawki, obrazy, odzież, walizki. Także aktualna oferta wydarzeń okołomuzealnych zawiera wątki przesiedleńcze, skupione wokół wybitnych postaci pochodzenia kresowego. Wystawa jest dostępna *online* dzięki funkcji wirtualnego zwiedzania w technice 3D<sup>39</sup>.

**Ziemia Lubuska, Zielona Góra – Ochla.** W stolicy województwa lubuskiego temat kresowy nie jest prezentowany *explicit*e na wystawie historycznej w muzeum miejskim, choć w działalności Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze dostrzegalne są ekspozycje czasowe, wydarzenia i publikacje dotyczące tej grupy mieszkańców: niemieckich autochtonów i przybyszów-Kresowian, których połączył wspólny los<sup>40</sup>. Kultura materialna polskich osadników ze Wschodu prezentowana jest na aktualnej wystawie czasowej pt. „Wielokulturowość regionu lubuskiego. Artefakty kultury ludowej” (kurator Irena Soppa) w Muzeum Etnograficznym w Zielonej Górze – Ochli<sup>41</sup>. W skansenie na wystawie stałej pokazuje się chaty, gospodarstwa i ich wyposażenie pochodzące m.in. z mienia przesiedleńców – przykładowo, chałupa z Jurzyna na Dolnych Łużycach, opuszczona przez rodzinę

łużycą, prezentuje artefakty kultury materialnej dawnego województwa tarnopolskiego – kolorowe hafty ozdabiające ubrania, zasłonki i tkaniny dekoracyjne. Indywidualnie przydzielany jest audioprzewodnik, dzięki któremu zwiedzający uzyskuje informacje o wyposażeniu i ogólnej historii rodzin autochtonów i osadników. Dziedzictwo kresowe ukazano jako część szerszego zjawiska socjologicznego – powojennej wielokulturowości regionu. Skansen organizuje także wydarzenia nawiązujące do tradycji kresowych, np. wiosenne festyny z okazji Kaziuków, oraz pielęgnuje elementy rzemiosła ludowego (np. palmy wielkanocne).

**Dolny Śląsk, Węglińiec.** Fenomenem społecznej, oddolnej aktywności Kresowian jest amatorskie (tzw. dzięki w klasyfikacji nawiązującej do antropologii Lévi-Straussa<sup>42</sup>) Muzeum Kresów Wschodnich i Izba Podolska w Węglińcu, założone i prowadzone przez emerytowanego nauczyciela historii Alfreda Janickiego. Składają się na nie dwa wagony towarowe oraz duże pomieszczenie w budynku remizy strażackiej, tzw. Izba Podolska. W wagonach twórca muzeum umieścił ekspozycję planszową na temat Kresów i zbrodni na Ukrainie oraz zdjęcia i dokumenty ekspatriantów (oryginały i kopie). W budynku – dzięki meblom, tkaninom, obrazom, książkom i innym artefaktom codzienności – zrekonstruował izbę mieszkalną. Postać Janickiego, który sam jako dziecko został uratowany z Wołynia, stanowi filar tej amatorskiej placówki – wyłącznie jego opowieść objaśnia kolejne ekspozyty i decyduje o odbiorze ekspozycji<sup>43</sup>.

**Górny Śląsk (Opolskie), Nysa.** Do województwa opolskiego po II wojnie światowej przesiedlono prawie 180 000 Kresowian z województw: lwowskiego, stanisławowskiego i tarnopolskiego<sup>44</sup>. W powiecie nyskim potomkowie ekspatriantów stanowią ponoć nawet 70% mieszkańców, stąd też w 2015 r. w Muzeum Powiatowym w Nysie otwarto wystawę stałą pt. „Kresy w pamięci mieszkańców powiatu nyskiego”. Ekspozycja powstała dzięki partycypacji i darom lokalnej społeczności, która przekazała do muzeum pamiątki rodzinne, zdjęcia, dokumenty i wspomnienia. Za pomocą prostej aranżacji chronologiczno-tematycznej oraz pewnych elementów scenografii (gabloty, plansze, meble) upamiętniono poszczególne rodziny i ich pamięć o utraconych stronach rodzinnych. Istotne jest tutaj zakotwiczenie wystawy na stałe, co wskazuje na wagę tematyki w lokalnej świadomości.

**Górny Śląsk, Gliwice, Bytom.** Kompleksowo opracowana wystawa Muzeum w Gliwicach pt. „Gliwicy Kresowianie” z 2010 r. została już udokumentowana we wspomnianej publikacji Muzeum Niepodległości, a także w katalogu z załączoną dokumentacją video na płycie DVD. Trwająca kilka miesięcy zgromadziła liczne środowisko Kresowian, zarówno w trakcie przygotowywania, jak i odbioru wystawy. Obecnie powinna być dostępna dzięki ekspozycji wirtualnej<sup>45</sup>. Na uwagę zasługuje także aktywna działalność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu na rzecz tematyki kresowej, która przejawia się w organizacji corocznych konferencji kresowych od 2012 r., np. *Kobieta na Kresach* (2014), *Mit Kresów*



8. Walizki Niemców opuszczających Szczecin i Polaków przybywających do miasta – fragment otwartej w 2009 r. wystawy stałej „Hans Stettiner i Jan Szczeciński. Życie codzienne w Szczecinie w XX wieku”, Muzeum Narodowe w Szczecinie – Muzeum Historii Szczecina

8. Suitcases of the Germans leaving Stettin and Poles arriving in the town; fragment of the permanent exhibition opened in 2009: ‘Hans Stettin and Jan Szczeciński. Everyday Life in Szczecin in the 20<sup>th</sup> century’, National Museum in Szczecin, Szczecin’s History Museum



9. Wnętrze chaty łużyckiej zasiedlonej przez osadników z Kresów Wschodnich – Muzeum Etnograficzne w Ochli, 2019

9. Interior of a Lusatia hut where settlers from the Eastern Borderland came to live; Ethnographic Museum in Ochla, 2019



10. Wagony towarowe jako przestrzeń ekspozycji – Alfred Janicki, prywatne Muzeum Kresów Wschodnich w Węglińcu, 2018

10. Cargo carriages as display space, Alfred Janicki, private Museum of Polish Eastern Borderland in Węglińiec, 2018



11. Aranżacja Izby Podolskiej w starej remizie – Muzeum Kresów Wschodnich w Węglńcu, 2018

11. Furnishing of the Podolia Chamber at the old fire station, Museum of Polish Eastern Borderland in Węgliniec, 2018

(Fot. 1-5, 7, 9-11 – M.I. Sacha; 6 – ze zbiorów B. Kisiel; 8 – G. Solecki, A. Piętak)

*Wschodnich* (2015), *Oświata i nauka na Kresach Wschodnich w XIX i XX wieku* (2016), *Żydzi na Kresach Wschodnich w XIX i XX wieku* (2017), *Granice wolności – granice Niepodległej 1918–1922* (2018)<sup>46</sup>. Międzynarodowym konferencjom zazwyczaj towarzyszą wystawy czasowe poświęcone konkretnym aspektom kresowej historii i kultury. W ostatnich latach pokazano ekspozycje: „Kresowe miasta i miasteczka. Fotografie Józefa Dańdy”<sup>47</sup>, „Sport na Kresach” czy „Kresowe Judaika z dawnego Domu Modlitwy w Bytomiu”. Działalność placówki bytomskiej jest o tyle istotna, że wykracza poza sferę sentymentalnej pamięci, koncentrując się na opracowaniach naukowych.

## Perspektywy?

Opisane przykłady wystaw kresowych mają kilka cech wspólnych. Po pierwsze, powstają one dzięki działaniom oddolnym muzealników i osób prywatnych, np. kolekcjonerów, członków stowarzyszeń Kresowian. Zazwyczaj inicjatorami takich wystaw są muzealnicy, działacze i urzędnicy samorządowi o korzeniach kresowych. W większości przypadków wystawy te mają charakter partycypacyjny w fazie przygotowawczej (gromadzenie eksponatów) i dokumentacyjnej (digitalizacja artefaktów, nagrywanie wywiadów ze świadkami żywej historii). W wielu mniejszych muzeach dopiero inicjatywa organizacji wystawy zapoczątkowuje kwerendę zbiorów kresowych. Wielu muzealników zaangażowanych w tematykę kresową skarży się na brak odgórnego wsparcia po zakończeniu projektu – mimo wykonanej pracy zbiory

gromadzone na wystawę ponownie ulegają rozproszeniu.

Po drugie, wystawy mają dla Kresowian charakter partycypacyjny<sup>48</sup> poprzez możliwość udostępniania zbiorów i opowieści rodzinnych. Stają się przestrzenią „odpominania” i miejscem spotkań członków stowarzyszeń kresowych. Ważny jest także aspekt międzypokoleniowy – w wielu rodzinach wnukowie zapoznani z technologią informatyczną, dopiero przy okazji pomocy dziadkom przy opracowywaniu ich wspomnień na potrzeby projektu dowiadywali się o losach i pochodzeniu przodków. W ten sposób pochodzenie kresowe, znane wnukom czy prawnukom jako „gdzieś z Rosji”, podlega rehabilitacji w oczach młodszych pokoleń.

Po trzecie, wystawy kresowe mają częściej charakter etnograficzny niż historyczny. Powoduje to, niestety, przypisanie tematyki Kresów i ich utraty do anonimowej, generalizującej narracji o „życiu dawniej”, opowiedzianej za pomocą artefaktów życia codziennego. Dlatego zdarza się, że mimo prezentacji tematyki kresowej na wystawie jest ona niewidoczna w odbiorze przez zwiedzających bez dodatkowych objaśnień (przewodnika).

Po czwarte, jeśli nawet wystawy kresowe uzyskują wsparcie finansowe ze strony samorządów lub instytucji państwowych, to jest ono ograniczone czasowo (finansowanie projektowe). Po zakończeniu projektu część artefaktów staje się niekiedy częścią wystawy stałej, ale raczej ulegają rozproszeniu. Dokumentacja cyfrowa wystaw jest przydatna, lecz wbrew pozorom nie zawsze trwała, gdyż po zrealizowaniu i zakończeniu projektu muzea nie posiadają środków na utrzymanie portalu.

\*\*\*

Na wstępie wykazałam nierównowagę w zakresie stabilnej pozycji tematyki „utraconych ojczyzn” w muzealnictwie polskim i niemieckim, wynikającą z wieloletnich różnic prawnych i zapewne także ekonomicznych. Diagnozowanie przyczyn braku długofalowej opieki państwa polskiego nad eksponowaniem w przestrzeni publicznej tematyki Kresów wykracza poza ramy tego opracowania, brak ten jest jednak zauważany i gorzko komentowany w środowiskach Kresowian, o czym świadczą badania socjologiczne. Stąd też perspektywa kontynuacji wystaw kresowych na terenach, gdzie istnieje największe zainteresowanie tą tematyką wydaje się, moim zdaniem, mroczna – także z powodu zaniechania projektu budowy Muzeum Ziemi Zachodnich we Wrocławiu i lokalizacji planowanego Muzeum Kresów<sup>49</sup> po zmianie nazwy [sic!] jako Muzeum Ziemi Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej – w Lublinie, czyli w regionie

Polski centralnej, pozbawionym powojennego środowiska Kresowian i tradycji organizacji wystaw kresowych<sup>50</sup> w opisanym wyżej przeze mnie znaczeniu.

Tymczasem dziedzictwo Kresów jest nie tylko dziedzictwem wszystkich obywateli wielonarodowej i wielojęzycznej Rzeczypospolitej, ale także dziedzictwem Europy, w takim samym stopniu jak dziedzictwo dawnego „niemieckiego Wschodu”. Los Kresowian – ekspatriantów zmuszonych przez totalitaryzm do zapomnienia o swych ojczyznach, a jednocześnie osadników i pionierów gospodarujących na ziemiach przyłączonych do powojennej Polski – jest emblematyczny dla XX wieku. Nie tyle kolejne tomy opracowań naukowych, co właśnie ekspozycje wizualne spełniają funkcję pomocną w szerzeniu wiedzy na temat Kresów i przepracowaniu społecznej traumy – czy też obecnie post-traumy – ich utraty. Warto docenić i profesjonalnie potraktować ten temat – inaczej los Kresowian pozostanie w polskich muzeach losem niewidocznym.

**Podziękowania.** Za inspirację i wsparcie w pracy nad artykułem pragnę szczególnie podziękować panu Tomaszowi Kubie Kozłowskiemu z Domu Spotkań z Historią w Warszawie, koordynatorowi programu *Warszawskiej Inicjatywy Kresowej*.

**Streszczenie:** Artykuł poświęcony jest kwestii prezentacji dziedzictwa Kresów i losów Kresowian w muzeach polskich po 1989 roku. Głównym punktem zainteresowania są ekspozycje rozumiane jako: 1) wizualna i publiczna forma transferu wiedzy; 2) sposób przepracowania traumy utraty ziem rodzinnych; 3) narzędzie kreowania tożsamości zbiorowej oraz 4) efekt partycypacji środowisk kresowych w kreowaniu wystaw. Celem opracowania jest dokonanie przeglądowej prezentacji współczesnych wystaw poświęconych Kresom i doświadczeniu ich utraty na skutek II wojny światowej. Z uwagi na fakt, że mieszkańców Kresów przesiedlano na ziemię „poniemieckie”, przegląd skupia się na

ekspozycjach z terenów Ziemi Zachodnich i Północnych.

Oprócz aspektu lokalnego i narodowego istotny jest aspekt międzynarodowy, dotyczący muzealnych prezentacji „ziemi utraconych” i losów uchodźców. Dlatego też działalność instytucji polskich ukazana jest wstępnie w kontekście europejskim, poprzez przywołanie ram prawnych i warunków pracy tzw. muzeów wschodnioponiemieckich, upamiętniających utracony przez Niemcy „niemiecki Wschód”. Artykuł stawia pytania o przyczyny nierównowagi w prezentacji tego tematu pomiędzy Polską a Niemcami i prezentuje dotychczasowe dokonania polskich muzealników.

**Słowa kluczowe:** wystawiennictwo, wystawa partycypacyjna, Kresy, Kresowianie, ekspatriacja, post-trauma, Ziemia Zachodnie i Północne, muzea „niemieckiego Wschodu”.

## Przypisy

<sup>1</sup> Obszar osadnictwa niemieckiego w Europie Środkowo-Wschodniej od wczesnego Średniowiecza.

<sup>2</sup> Por. C. Klessmann, R. Traba, *Kresy & niemiecki Wschód. W poszukiwaniu arkadii i celu misji cywilizacyjnej*, w: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Deutsch-polnische Erinnerungsorte*, R. Traba; H.-H. Hahn (red.), t. 3 – *Paralele*, M. Górny, J. Górny, K. Kończal (współpr.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.

<sup>3</sup> Według Paula Ricouera praca pamięci powinna wytworzyć warunki manifestacji przeszłości w prawdziwym wspomnieniu, dzięki odwadze stawienia czoła przeszłości. Powinna dążyć do przejścia przez efektywne odżałowanie, które jest reakcją na utratę kochanego obiektu – osoby, ideału lub (w przypadku podmiotów zbiorowych) terytorium, państwa itp. Dzięki przeżyciu odżałowania podmiot może uwolnić się od traumatycznej przeszłości, por. M. Bugajewski, M. Saryusz-Wolska, hasło: *Praca pamięci*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 393-395.

<sup>4</sup> Pojęcia pamięci komunikacyjnej i pamięci kulturowej zgodnie z teorią wypracowaną przez Jana i Aleidę Assmannów, por. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, P. Przybyła (tłum.), w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Universitas, Kraków 2009, s. 101-142.

<sup>5</sup> Pojęcie pamięci funkcjonalnej zostało opracowane przez Aleidę Assmann. Ten typ pamięci realizuje podstawowe zadania budowania tożsamościotwórczych wyobrażeń o przeszłości, które mają służyć spajaniu grupy. Pamięć ta wymaga niustannych praktyk i rytuałów, aktywnego odbioru kanonicznych tekstów i obrazów. *Orientacja na teraźniejszość i przyszłość przyczynia się do jej dynamiki i zmienności.* – M. Saryusz-Wolska, hasło: *Pamięć funkcjonalna*, w: *Modi memorandi...*, s. 325-326.

<sup>6</sup> M. Schwartz, *Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR*, w: *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur*, J.-D. Gauger, M. Kittel (Hrsg.), Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. und Institut für Zeitgeschichte, Sankt Augustin 2005, s. 69-84; *online*: [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_7309-544-1-30.pdf?051011161046](http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf?051011161046) [dostęp: 21.05.2019].



- <sup>7</sup> O decydującej roli kobiet w przekazie pamięci o Kresach pisze – I. Sobieraj, *Jeszcze Kresowianie czy już Ślązacy? Pamięć przesiedleń a tożsamość i więź ze Śląskiem Opolskim w narracjach Kresowian i ich potomków*, w: *Migracje w doświadczeniach śląskich, polsko-niemieckich i europejskich*, R. Jończy (red.), Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Gliwice-Opole 2016, s. 54-63.
- <sup>8</sup> Sieć izb ojczyźnianych opisano w monografii – C. Eisler, *Verwaltete Erinnerung – symbolische Politik. Die Heimatsammlungen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler*, De Gruyter Oldenbourg, München 2015.
- <sup>9</sup> Działalność wschodniopolskich muzeów krajowych (*ostdeutsche Landesmuseen*) opisano, w: M.I. Sacha, *Muzea utraconego „niemieckiego Wschodu”. Warunki działania i ewolucja wystaw w kontekście polsko-niemieckim*, „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 68-78.
- <sup>10</sup> Przykład nieznamości faktu istnienia niemieckich muzeów wśród polskich polityków, <https://kresy.pl/wydarzenia/politycy-krytykuja-projekt-muzeum-ziem-wschodnich-dawnej-rzeczypospolitej/> [dostęp: 14.04.2018].
- <sup>11</sup> Określenie Huberta Orłowskiego – *Odpominaniem nazywam zdejmowanie kolejnych pokładów zapomnianych, a może i wypartych przeżyć i doświadczeń, uwarunkowane moją dzisiejszą interesownością poznawczą, ot, takim swoistym horyzontem oczekiwań. Horyzont ten może być zarówno stanem żywiołowym, który bierze się z kolejnych faz konkretnego jednostkowego życia czy zwykłego przypadku, jak również rezultatem świadomej chęci oraz potrzeby wyznaczania (sobie) »miejsca na ziemi«. Przpominanie to zabieg dający się opisać w laboratoryjnych kategoriach psychologii eksperymentalnej, odpominanie natomiast to proces długotrwały, wplątany w teraźniejszość gęstwą motywacji jak najbardziej współczesnych, hit et nunc.* – H. Orłowski, *Warmia z oddali. Odpominania*, Borussia, Olsztyn 2000, s. 7.
- <sup>12</sup> CBOS, *Kresowe korzenie Polaków*, s. 2, online: [https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K\\_050\\_12.PDF](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_050_12.PDF) [dostęp: 28.03.2019].
- <sup>13</sup> *Ibidem*, s. 2.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, s. 4.
- <sup>15</sup> M. Głowacka-Grajper, *Transmisja pamięci. Działalce „sfery pamięci” i przekaz o Kresach Wschodnich we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 167-172.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, s. 14.
- <sup>17</sup> <http://polonika.pl/instytut>
- <sup>18</sup> Przykład dobrze pomyślanego i niewykonanego w nakreślonych ramach czasowych 2014-2018 (?) projektu zgromadzenia i digitalizacji danych o dziedzictwie Kresów Wschodnich, [www.kresymuzeum.pl](http://www.kresymuzeum.pl) – z opisu projektu: *Głównym założeniem projektu jest cyfrowe udostępnienie informacji publicznych dot. dziedzictwa Kresów Dawnej Rzeczypospolitej, w oparciu o rozproszone zbiory zgromadzone w polskich muzeach, stowarzyszeniach, fundacjach oraz kolekcjach osób prywatnych. (...) Portal ma być centralnym punktem gromadzenia i udostępniania jak największego zbioru treści, informacji i obiektów w formie cyfrowej 2d i 3d dotyczących dziedzictwa Kresów dawnej Rzeczypospolitej. Zasoby te stanowiąc będą zbiór uporządkowanych i publicznie dostępnych informacji o historii Kresów Rzeczypospolitej, współtworzącej warstwę narracyjną planowanego w dalszej kolejności Muzeum Dziedzictwa Kresów Dawnej Rzeczypospolitej [dostęp: 20.05.2019]. Z kolei cenna inicjatywa powołania Centrum Kresowego, zainspirowana przez Stację Naukową Polskiej Akademii Umiejętności w Katowicach w 2015 r., jest odrzucana w kolejnych programach grantowych MNiSW z powodu braku środków.*
- <sup>19</sup> Dokumentacja dostępna online: <https://www.bkge.de/Heimatsammlungen/>
- <sup>20</sup> Por. portal Wirtualne Muzea Podkarpacia, <http://wmp.podkarpackie.pl/>
- <sup>21</sup> Materiały pokonferencyjne ukazały się w 2009 i w 2017 r., w pięknie ilustrowanych tomach: 1) *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 26-27 maja 2008*, A. Stawarz (red.), Muzeum Niepodległości, Warszawa 2009; 2) *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne Spotkania z Kresami*, T. Skoczek (red.), Muzeum Niepodległości, Warszawa 2017 (konferencja miała miejsce 23-24 maja 2011).
- <sup>22</sup> I. Świętosławska, *Znad Niemna, Prypeci i Dniestru*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1995, t. XXX, s. 157-161; eadem, *Z potrzeby chwili i serca. O powstaniu wystawy „Znad Niemna, Prypeci i Dniestru”*, w: *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I... ibidem*, s. 223-226.
- <sup>23</sup> H. Wiórkiewicz, „Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej. Ziemia i ludzie”. *Wystawa w Muzeum Niepodległości w Warszawie, „Niepodległość i Pamięć” 1999*, nr 6(14), s. 247-264; online: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)-s247-264/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)-s247-264.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)-s247-264/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)-s247-264.pdf) [dostęp: 12.05.2019].
- <sup>24</sup> *Ibidem*, s. 248.
- <sup>25</sup> W. Blacharska, *Kresy II Rzeczypospolitej w wystawiennictwie i zbiorach Muzeum Etnograficznego w Gdańsku-Oliwie*, w: *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I...*, s. 207-216.
- <sup>26</sup> Por. katalog edycji poznańskiej: W. Blacharska, *Co kryły walizki „repatriantów”? Informator wystawy, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, kwiecień - wrzesień 2000*, Poznań 2000; katalog edycji wileńskiej, *Co kryły walizki „repatriantów”? Edycja wileńska / Kąslépé „repatriantų” lagaminai? Vilniausleidimas*, Wilno/Vilnius 2009.
- <sup>27</sup> B. Kubit, *Z Kresów do Gliwic – prezentacja projektu badawczego i wystawy „Gliwicy Kresowianie”*, w: *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne...*, s. 397-410, online: <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=65451&from=publication> [dostęp: 12.05.2019].
- <sup>28</sup> B. Kubit, *Gliwicy Kresowianie*, wyd. II popr., Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2011, wydanie z płytą DVD – dokumentacja wystawy i wernisażu.
- <sup>29</sup> Katalog wystawy, K. Raińska, *Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach. Wprowadzenie do wystawy / Poles from the Eastern Borderlands in Warmia and Mazury. Introduction to the exhibition*, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 2011; strona Archiwum Historii Mówionej, <http://www.smok.hostil.pl/> (projekt zakończony).
- <sup>30</sup> Wystawie „Polacy z Wileńszczyzny” towarzyszył skromny katalog (ss. 12) z tekstem autorstwa Krystyny Jarosz.
- <sup>31</sup> W lutym 2018 r. muzeum zmieniło nazwę na Muzeum Gdańska.
- <sup>32</sup> Wystawie „Na Gdańsk zdecydowałem się od razu” towarzyszyła ulotka; video-prezentacja wystawy dostępna jest online: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ8A1Bphzj4>
- <sup>33</sup> D. Gonciarz, R. Foltyn, *Osadnictwo Polaków z Wileńszczyzny na Pomorzu Środkowym po 1945 r. Prezentacja kultury ekspatriantów w muzeach pomorskich na początku XXI w.*, tekst referatu, (mps, s. 19); także D. Gonciarz, *Darstellung der Kultur der Expatrianten aus dem Wilna-Gebiet in pommerschen Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, w: *Westpommern / Pomorze Zachodnie – Aspekte der polnischen Nachkriegsgeschichte Pommerns*, G. Lietz (Bearb.), [„Zeitgeschichte regional. Mitteilungen aus Mecklenburg-Vorpommern“ August 2015, Sonderheft 6], Ingo Koch Verlag, Rostock 2015, s. 68-74.

- <sup>34</sup>D. Gonciarz, R. Foltyn, *ibidem*, s. 15.
- <sup>35</sup>M. Mazur, „*Szli na zachód osadnicy*”: tożsamość kulturowa ludności przybyłej na Pomorze po 1945 roku, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2002.
- <sup>36</sup>Strona Muzeum Kultury Ludowej Pomorza w Swołowie, <http://www.muzeum.swolowo.pl/>
- <sup>37</sup>Online: <https://muzeum.szczecin.pl/wystawy/stale/60-hans-stettiner-i-jan-szczeciński-zycie-codzienne-w-szczecinie-w-xx-wieku.html> [dostęp: 27.05.2019].
- <sup>38</sup>B. Koziańska, *Hans Stettiner i Jan Szczeciński. Życie codzienne w Szczecinie w XX wieku. Informator do wystawy w Muzeum Historii Szczecina Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie / Hans Stettiner und Jan Szczeciński. Das alltägliche Leben im Stettin des 20. Jahrhunderts. Begleitbuch zur Ausstellung im Muzeum Historii Szczecina Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2009.*
- <sup>39</sup>Strona Centrum Dialogu Przełomy w Szczecinie, <https://przelomy.muzeum.szczecin.pl/>
- <sup>40</sup>Przykład wystawy zorganizowanej w Muzeum Ziemi Lubuskiej we współpracy z Domem Śląskim (Haus Schlesien) in Königswinter pt. „Obcy w swoim domu”, wernisaż w listopadzie 2018 r., <http://mzl.zgora.pl/2018/11/28/obcy-w-swoim-domu-wernisaz/> [dostęp: 20.05.2019].
- <sup>41</sup>Strona Muzeum Etnograficznego w Zielonej Górze – Ochli, <https://muzeumochla.pl/>
- <sup>42</sup>Określenie: „dzikie” muzeum (*wildes Museum*) nawiązuje do koncepcji „myśli nieoswojonej” Claude’a Lévi-Straussa. Opisuje ono muzea zakładane i prowadzone przez osoby prywatne (amatorów), które są często deprecjonowane przez klasyczną muzeologię. Pojęcie „dzikie” („nieoswojone”) nie jest równoznaczne z „prymitywnym” czy „niecywilizowanym”, lecz oznacza osobną, samodzielną, nienaukową formę poznania świata. „Dzikie” muzea wymykają się ścisłej kategoryzacji; por. A. Janelli, *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, s. 21.
- <sup>43</sup>Informacja o Muzeum Kresów Wschodnich w Węglińcu, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum\\_Kres%C3%B3w\\_Wschodnich\\_w\\_W%C4%99gli%C5%84cu](https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Kres%C3%B3w_Wschodnich_w_W%C4%99gli%C5%84cu) [dostęp: 20.05.2019].
- <sup>44</sup>I. Sobieraj, *Jeszcze Kresowianie...*, s. 54.
- <sup>45</sup>Cyfrowa dokumentacja wystawy „Gliwicy Kresowianie”, <http://muzeum.gliwice.pl/wystawa/kresowianie-wirtualnie-czyli-muzeum-w-swiecie-nowoczesnych-technologii>
- <sup>46</sup>Strona konferencji kresowej w Muzeum Górnośląskim, <http://konferencja.muzeum.bytom.pl/>
- <sup>47</sup>Cyfrowa dokumentacja katalogu wystawy, <https://issuu.com/maszdziebywac/docs/issu>
- <sup>48</sup>Por. różne modele partycypacji w wystawie muzealnej jako widz-online, widz realny i współpracownik – A. Piontek, *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, transcript Verlag, Bielefeld 2017, s. 186.
- <sup>49</sup>Por. W. Blacharska, *Muzeum Kresowe – czy i komu potrzebne? Spojrzenie muzealnika – organizatora wystaw kresowych*. w: *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne...*, s. 411-414; online: <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=65451&from=publication> [dostęp: 20.05.2019].
- <sup>50</sup>Por. informacje MKiDN na temat składu Rady, złożonej z doradców wyłącznie ze środowiska krakowskiego i lubelskiego, <http://mkidn.gov.pl/pages/posts/pierwsze-posiedzenie-kolegium-doradczego-dotyczace-oddzialu-muzeum-lubelskiego-w-lublinie-8687.php> [dostęp: 20.05.2019].

## Bibliografia

- Blacharska W., *Co kryły walizki „repatriantów”? Informator wystawy, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, kwiecień - wrzesień 2000*, Poznań 2000.
- Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur*, J.-D. Gauger; M. Kittel (Hrsg.), Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. und Institut für Zeitgeschichte, Sankt Augustin 2005, online: [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_7309-544-1-30.pdf?051011161046](http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf?051011161046)
- Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 26-27 maja 2008*, A. Stawarz (red.), Muzeum Niepodległości, Warszawa 2009.
- Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne Spotkania z Kresami*, T. Skoczek (red.), Muzeum Niepodległości, Warszawa 2017; online: <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=65451&from=publication>
- Eisler C., *Verwaltete Erinnerung – symbolische Politik. Die Heimatmuseen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler*, De Gruyter Oldenbourg, München 2015.
- Głowacka-Grajper M., *Transmisja pamięci. Działacze „sfery pamięci” i przekaz o Kresach Wschodnich we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Gonciarz D., Foltyn R., *Osadnictwo Polaków w Wileńszczyźnie na Pomorzu Środkowym po 1945 r. Prezentacja kultury ekspatriantów w muzeach pomorskich na początku XXI w.*, tekst referatu, mps.
- Janelli A., *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, transcript Verlag, Bielefeld 2012.
- Koziańska B., *Hans Stettiner i Jan Szczeciński. Życie codzienne w Szczecinie w XX wieku. Informator do wystawy w Muzeum Historii Szczecina Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie / Hans Stettiner und Jan Szczeciński. Das alltägliche Leben im Stettin des 20. Jahrhunderts. Begleitbuch zur Ausstellung im Muzeum Historii Szczecina Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2009.*
- Kubit B., *Gliwicy Kresowianie*, wyd. II popr., Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2011.
- Mazur M., „*Szli na zachód osadnicy*”: tożsamość kulturowa ludności przybyłej na Pomorze po 1945 roku, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2002.
- Migracje w doświadczeniach śląskich, polsko-niemieckich i europejskich*, R. Jończy (red.), Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Gliwice-Opole 2016.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Orłowski H., *Warmia z oddali. Odpominania*, Borussia, Olsztyn 2000.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Universitas, Kraków 2009.
- Piontek A., *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Deutsch-polnische Erinnerungsorte*, R. Traba, H.-H. Hahn (Hrsg.), t. 3: *Paralele*, M. Górny, J. Górny, K. Kończal (współpr.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.
- Raińska K., *Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach. Wprowadzenie do wystawy / Poles from the Eastern Borderlands in Warmia and Mazury. Introduction to the exhibition*, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 2011.
- Sacha M.I., *Muzea utraconego „niemieckiego Wschodu”. Warunki działania i ewolucja wystaw w kontekście polsko-niemieckim*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59.
- Świętosławska I., *Znad Niemna, Prypeci i Dniestru*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1995, t. XXX.

Wiórkiewicz I., „Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej. Ziemia i ludzie”: Wystawa w Muzeum Niepodległości w Warszawie, „Niepodległość i Pamięć” 1999, nr 6(14), online: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)-s247-264/Niepodleglosc\\_i\\_Pamiec-r1999-t6-n1\\_\(14\)-s247-264.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)-s247-264/Niepodleglosc_i_Pamiec-r1999-t6-n1_(14)-s247-264.pdf)

---

**dr Magdalena Izabella Sacha**

Filolog, tłumaczka, historyk literatury i kultury; (1998–2000) wolontariuszka w Miejscu Pamięci Buchenwald w Turynii, (2001–2009) prowadziła Muzeum Regionalne w Krokowej, filię Krajowego Muzeum Prus Zachodnich w Warendorf, (od 2004) adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego; członkini Rady Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu; wnuczka Kresowian (rodzina Gulbickich i Daraszkiewiczów) z powiatu worniańskiego na Wileńszczyźnie, którzy osiedlili się najpierw w Choszczynie (Pomorze Zachodnie), a potem w Dobrym Mieście (Warmia); e-mail: [magdalena.sacha@ug.edu.pl](mailto:magdalena.sacha@ug.edu.pl)

---

**Word count:** 40 679; **Tables:** –; **Figures:** 11; **References:** 50

**Received:** 05.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 08.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.3337

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Sacha M.I.; LOS NIEWIDOCZNY? KRESY I KRESOWIANIE JAKO TEMAT EKSPozyCJI MUZEALNYCH PO 1989 ROKU. *Muz.*, 2019(60): 174-188

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 130-140  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2019  
data recenzji – 06.2019  
data akceptacji – 06.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.3012

# ZARZĄDZANIE KOLEKCJAMI WARSZAWSKIEGO UNIwersYTETU MEDYCZNEGO NA TLE DOŚWIADCZEŃ UNIwersYTETU HUMBOLDTÓW I UNIwersYTETU WIEDEŃSKIEGO

MANAGING THE COLLECTIONS OF THE  
MEDICAL UNIVERSITY OF WARSAW VERSUS  
THE EXPERIENCE OF THE HUMBOLDT  
UNIVERSITY AND THE UNIVERSITY OF VIENNA

**Adam Tyszkiewicz**

Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego

---

**Abstract:** The Medical History Museum founded in 2011 within the structure of the Medical University of Warsaw (WUM), following the solutions introduced at the Humboldt University in Berlin and the University of Vienna,

is planning to shortly introduce coordination of protection and display of the historic tangible heritage of the school. In both Berlin and Vienna in the early 21<sup>st</sup> century the project of university collection inventory was launched.

Just over several years it yielded a large-scale digitizing process, foundation of theme websites, publications, and organization of temporary exhibitions promoting the historic university collections. The Association of University Museums established in Poland in 2014 has for several years been drawing inspiration from the German and Austrian models.

The WUM Medical History Museum, resorting to the

experience of the Berlin and Vienna universities, has applied numerous ideas for the integration of the historic collections, their identification, and recreation. Following the history of medical collections in Warsaw from the 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century up to contemporary times, the Author analyses the model for this museum strategy, while also presenting examples of dangers resulting from the mismanagement of university historic heritage.

**Keywords:** Medical History Museum in Warsaw, Humboldt University in Berlin, University of Vienna, Medical University of Warsaw (WUM), museum collections, coordination, university tangible heritage.

W listopadzie 2017 r. na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie odbyło się spotkanie przedstawicieli kilku muzeów uniwersyteckich środkowej Europy. Oprócz gospodarzy brali w nim udział reprezentanci Uniwersytetu Karola w Pradze, Uniwersytetu Wiedeńskiego, Uniwersytetu Loránda Eötvösa w Budapeszcie, Uniwersytetu w Belgradzie oraz Uniwersytetu Warszawskiego<sup>1</sup>. Podczas trzydniowych obrad, oprócz prezentacji uczelnianych kolekcji muzealnych, rozmawiano m.in. o specyfice akademickiego muzealnictwa, o kryteriach uniwersyteckich kolekcji, o roli digitalizacji we współczesnym muzealnictwie oraz promocji dziedzictwa materialnego szkół wyższych poprzez muzealne organizacje międzynarodowe (ICOM, UMAC) i strony internetowe. Szczególnie interesujące i inspirujące były prezentacje przedstawicieli Uniwersytetu Humboldtów i Uniwersytetu Wiedeńskiego, dlatego też – na podstawie ich wypowiedzi i doświadczeń – w pierwszej części tego artykułu zostanie przedstawione funkcjonowanie tamtejszych kolekcji muzealnych. Opis będzie dotyczyć przede wszystkim form zarządzania tego rodzaju zbiorami. W drugiej części tekstu zostaną udzielone odpowiedzi na pytania, jakie wzorce z tych dwóch niemieckojęzycznych stolic należałoby wykorzystać w polskim muzealnictwie uniwersyteckim, oraz czy można je również zastosować w obrębie jednej uczelni. Biorąc pod uwagę, że piszący te słowa reprezentuje obecnie Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego, to właśnie na przykładzie tej placówki akademickiej zostanie pokazana jej rola w sprawowaniu opieki nad materialnym dziedzictwem uczelni.

\*\*\*

To co wyróżnia zarówno założony w 1810 r. Uniwersytet Humboldtów w Berlinie (Humboldt Universität zu Berlin), jak i o wiele starszy, ufundowany w 1365 r. Uniwersytet Wiedeński (Universität Wien), to fakt, że w obrębie każdej z tych uczelni brak funkcjonującego jednego, głównego muzeum o profilu historycznym. Na próżno szukać w położonym przy Unter den Linden głównym gmachu berlińskiej uczelni, czy w słynnym gmachu proj. Heinricha von Ferstela przy wiedeńskim Ringu wydzielonej przestrzeni, gdzie pod okiem fachowych muzealników można by – podziwiając dawne insygnia, dokumenty fundacyjne, medale oraz portrety wybitnych badaczy i byłych rektorów – poznać dzieje uczelni. Najczęściej wyżej wymienione obiekty są przechowywane w najważniejszych ceremonialnych salach oraz w sąsiadujących często z nimi gabinetach rektorów. Dostęp

do nich jest zazwyczaj ograniczony, jedyną okazją do obejrzenia tego typu zabytków są inauguracje roku akademickiego, promocje doktorów *honoris causa*, dni otwarte oraz specjalne wykłady. Zważywszy na coraz większe zainteresowanie historyków, turystów, a także samych studentów dziejami uniwersytetów, warto rozważyć jednak w przyszłości uruchomienie w Berlinie i Wiedniu muzeów podejmujących tematykę dziedzictwa akademickiego.

W chwili obecnej w obrębie obydwu uczelni znajduje się natomiast wiele specjalistycznych kolekcji, których różnorodność jest bardzo duża, od eksponatów zoologicznych poprzez zbiory mineralogiczne, archeologiczne do dawnej aparatury chemicznej czy matematycznej. Do tego dochodzą również fotografie, dzieła sztuki oraz numizmaty. Kolekcje te powstawały przez wiele dekad, a w przypadku wiedeńskiej uczelni nawet przez kilka stuleci. W Berlinie, za jeden z pierwszych akademickich zbiorów należy uznać Muzeum Historii Naturalnej (Museum für Naturkunde) założone w 1889 roku<sup>2</sup>. 10 lat później nad Sprewą powstała kolejna słynna kolekcja preparatów anatomicznych, tj. Muzeum Anatomii Patologicznej Rudolfa Virchowa (Pathologisches Museum)<sup>3</sup>. W Wiedniu pierwszy zbiór muzealny składający się z eksponatów z zakresu nauk fizycznych i matematycznych uruchomiono dużo wcześniej, tj. w 1715 r., czyli w czasach, gdy uczelnią zarządzali jeszcze Jezuici<sup>4</sup>. Najwięcej kolekcji uniwersyteckich powstało w Berlinie i w Wiedniu w XIX w. pod wpływem wprowadzanych reform w szkolnictwie wyższym. Podobnie do misji uniwersytetów łączących – zgodnie z ideą Wilhelma von Humboldta (tzw. model niemiecki) – edukację z prowadzeniem badań, również kuratorom zbiorów uczelnianych przyświecał podobny cel.

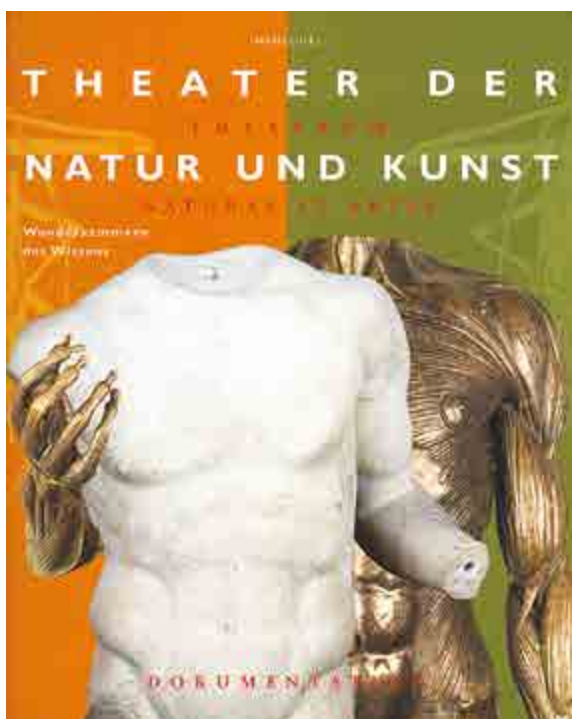
Po 1945 r. wiele z uniwersyteckich kolekcji niestety uległo zapomnieniu i nie przywiązywano do nich większej wagi. W przypadku zbiorów Uniwersytetu Humboldtów czynnikiem determinującym ich los były oczywiście zniszczenia wojenne. Z czasem zaczęto sobie jednak o nich przypominać i umieszczać je w szerszym kontekście, nie tylko historii uniwersytetów, ale i rozwoju nauki. Jako pierwsze, na przełomie lat 80. i 90. proces identyfikacji własnych zbiorów uczelnianych rozpoczęły uniwersytety brytyjskie. Za ich przykładem podążyły wkrótce uniwersytety we Włoszech, Belgii, Portugalii.

W Niemczech na znaczenie uczelnianych zbiorów w upowszechnianiu nauki zwrócono uwagę w 2004 roku. Kilka lat przygotowań doprowadziło do uruchomienia w Berlinie, w maju 2012 r., Centrum Koordynacji Naukowych Kolekcji Uniwersyteckich (Die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen). Instytucję tę otwarto



1. Odsłona strony internetowej <https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen> ukazująca mapę niemieckich kolekcji uniwersyteckich

1. Page view of the website <https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen> showing the map of German university collections



2. Katalog powystawowy – H. Bredekamp, J. Brüning, C. Weber, *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis Wunderkammern des Wissens*, t. I-III, Berlin 2000

2. Post-Exhibition Catalogue: H. Bredekamp, J. Brüning, C. Weber, *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis Wunderkammern des Wissens*, t. I-III, Berlin 2000

pod auspicjami niemieckiego Ministerstwa Edukacji i Nauki i dołączono ją do struktur działającego przy Uniwersytecie

Humboldtów Centrum Inżynierii Kultury Hermanna von Helmholtza (Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik). Jednym z pomysłodawców, a także głównym koordynatorem tej inicjatywy była Cornelia Weber, z wykształcenia filozof, dwie ostatnie dekady zaangażowana jednak w promowanie muzealnych kolekcji akademickich<sup>5</sup>. Od samego początku nadrzędnym zadaniem nowo powołanej instytucji było zbudowanie marki, dostępności i rozpowszechniania tego typu dziedzictwa historycznego. Zadanie nie było łatwe. Po pierwsze, wiele uczelnianych zbiorów było rozproszonych i często zapomnianych, dlatego najważniejszym zadaniem okazała się identyfikacja wszystkich kolekcji o profilu akademickim. Po drugie, wielkim utrudnieniem pozostawała – z czego zdawali sobie jednak sprawę inicjatorzy projektu – różnorodność kolekcji uniwersyteckich. Warto również dodać, że inicjatywa ta na terenie Niemiec była pionierska, nikt wcześniej nie podejmował bowiem takiego procesu integracji dziedzictwa historycznego. Pierwsze owoce pracy uwidoczniły się już po kilku latach. Dzięki zorganizowanym w Niemczech licznym konferencjom, grupom roboczym, wystawom, a także publikacjom zawierającym fachowe wskazówki jak zajmować się tego typu dziedzictwem, udało się wiele kolekcji zidentyfikować, rozwinąć, a przede wszystkim sprawić, że znaczną część zbiorów zaczęto digitalizować. Dzięki temu stały się one o wiele bardziej dostępne nie tylko dla specjalistów, ale również dla wszystkich zainteresowanych przeszłością uczelnianą. Wielkim osiągnięciem było uruchomienie kilku stron internetowych, na których odnaleźć można nie tylko informacje o większości kolekcji uczelnianych, ale także o poszczególnych obiektach, które podlegały procesowi cyfryzacji. Na dzień 1września 2018 r. udało się zidentyfikować 1085 kolekcji na 88 niemieckich uczelniach, z czego w samym Berlinie, na terenie 5 szkół wyższych, znajdują się 82 kolekcje<sup>6</sup>.

Efekty tej pracy warto prześledzić na przykładzie Uniwersytetu Humboldtów. Najstarsza berlińska uczelnia

może pochwalić się w chwili obecnej 35 kolekcjami. Do najświetniejszych należą zbiory Instytutu Winckelmanna, Kunstsammlung oraz Arboretum. Z 35 kolekcji 27 jest nadal aktywnych, a pozostałe, często zdziesiątkowane w czasie II wojny światowej, funkcjonują w szczątkowej formie lub do dnia dzisiejszego nie zostały jeszcze zinwentaryzowane. 17 też, z tych 35 berlińskich kolekcji uniwersyteckich, zostało już praktycznie w całości zdigitalizowanych. Na chwilę obecną dane na ich temat można odnaleźć na dwóch stronach internetowych: <https://www.sammlungen.hu-berlin.de/> oraz <https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/>. Znajdują się tam podstawowe informacje o aktualnościach, zbiorach ale również wyszukiwarki poszczególnych obiektów. Wielką okazją do zaprezentowania najciekawszych eksponatów z kolekcji Uniwersytetu Humboldtów, oraz pierwszym krokiem w stronę wypromowania tego rodzaju dziedzictwa historycznego, była wystawa pod tytułem „Theatrum naturae et artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens” („Teatry natury i sztuki. Naukowe gabinety osobliwości”) zorganizowana w Muzeum Gropius-Bau w Berlinie od grudnia 2000 do marca 2001 roku<sup>7</sup>. Pokaz ten był czymś bezprecedensowym, nigdy bowiem wcześniej w jednym miejscu nie prezentowano prawie wszystkich kolekcji tej uczelni. Efekt okazał się rewelacyjny, przebił najśmielsze oczekiwania organizatorów. Już wkrótce wiele z uniwersyteckich zabytków będzie można oglądać na czasowych wystawach w Humboldt Labor, które będzie mieścić się w Humboldt Forum, czyli we wnętrzach zrekonstruowanego Zamku w Berlinie<sup>8</sup>.

Podobnie do Uniwersytetu Humboldtów – jak już wspomniano wcześniej – również na Uniwersytecie Wiedeńskim nie ma jednego głównego muzeum prezentującego kompleksowo dziedzictwo i tradycje uczelni. Wiele dawnych, nie używanych obecnie insygniów, ceremonialnych strojów oraz historycznych mebli zmagazynowanych jest w uczelnianym archiwum, a udostępniane są zwiedzającym wyłącznie podczas jubileuszy oraz specjalnych pokazów<sup>9</sup>. W murach tego

uniwersytetu znajduje się natomiast, podobnie do „rozwiązania berlińskiego”, wiele specjalistycznych kolekcji, często nawet bogatszych od niemieckich, biorąc pod uwagę wielkość wiedeńskiej uczelni, rozmiar i zasobność imperium Habsburgów oraz o wiele mniejsze zniszczenia podczas II wojny światowej.

Różnorodność uczelnianych zbiorów nad Dunajem jest ogromna. Wśród kolekcji najstarszej austriackiej uczelni można odnaleźć m.in. antyczne zabytki z Egiptu, odlewy gipsowe, obiekty geologiczne oraz okazy zoologiczne. Większość z nich, niestety, z wyjątkiem zbiorów Ogrodu Botanicznego i Obserwatorium Astronomicznego jest niedostępna na co dzień dla zwiedzających. Przyczyn wymieniać można kilka. Od najbardziej prozaicznych, czyli kwestii finansowych, po brak odpowiedniej przestrzeni, by w fachowy sposób prezentować wybrane obiekty. W 2007 r. rozpoczął się na Uniwersytecie Wiedeńskim trzyletni program, którego celem było zgromadzenie informacji na temat wszystkich kolekcji akademickich oraz ich dokumentacja. Szybko jednak w stolicy Austrii zrozumiano, że proces ten, ze względu na ogrom zbiorów oraz zauważalny wzrost zainteresowania materialną historią uczelni, wymaga stałej weryfikacji, planowania i inspekcjonowania. Dlatego też powołano generalnego koordynatora, do którego głównych obowiązków należy administrowanie i zarządzanie historycznym dziedzictwem materialnym uczelni. Od samego początku do dnia dzisiejszego funkcję tę pełni Claudia Feigl. W 2012 r. pod jej redakcją ukazał się katalog, w którym zgromadzono informacje o wszystkich kolekcjach Uniwersytetu Wiedeńskiego<sup>10</sup>. Kolejną, niezwykle cenną inicjatywą koordynatora zbiorów najstarszej austriackiej uczelni jest organizacja – raz w semestrze – spotkań muzealnych, odbywających się za każdym razem w siedzibie innej kolekcji uczelnianej. Biorą w nich udział kuratorzy zbiorów, pracownicy naukowcy uczelnianych departamentów i zakładów związanych z kolekcjami, a także goście specjaliści (np. wspomniana wcześniej Cornelia Weber). Celem tego typu



3. Kolekcja odlewów gipsowych na Uniwersytecie Wiedeńskim, za: C. Feigl, *Academic Showcases. The Collections at the University of Vienna*, Vienna 2016

3. Collection of plaster casts at the University of Vienna, after: C. Feigl, *Academic Showcases. The Collections at the University of Vienna*, Vienna 2016



4. Muzeum Anatomii Opisowej Edwarda Lotha, okres międzywojenny, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

4. Edward Loth Museum of Descriptive Anatomy, interwar period, collections of the National Digital Archive

sesji jest nie tylko lepsze poznanie zabytków uniwersyteckich, wymiana informacji, przeszkolenie pracowników, ale przede wszystkim opracowanie strategii zarządzania historycznym dziedzictwem uniwersyteckim w obrębie ochrony, konserwacji, rozwoju, oraz utrzymania zbiorów. Koordynator zbiorów Uniwersytetu Wiedeńskiego nie zapomina również o ciągłej popularyzacji uczelnianych kolekcji. W tym celu regularnie na witrynie internetowej <https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/> pojawiają się spektakularne „obiekty miesiąca”. W czerwcu 2019 r. był nim wykonany w latach 1910–1912 model Mauzoleum Dioklecjana, przechowywany na co dzień w zbiorach Instytutu Archeologii Klasycznej Uniwersytetu Wiedeńskiego<sup>11</sup>.

W Polsce pierwszym krokiem w stronę konsolidacji muzealnych kolekcji było powołanie w 2014 r. Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych (SMU). Początkowo składało się ono z kilkunastu członków, dziś należy do niego lub z nim współpracuje 86 jednostek uczelnianych z całej Polski<sup>12</sup>. Cele Stowarzyszenia są podobne do wspomnianego wyżej Centrum Koordynacji Naukowych Kolekcji Uniwersyteckich w Niemczech czy działalności koordynatora Uniwersytetu Wiedeńskiego. Rolą SMU jest ochrona, upowszechnianie i promocja dziedzictwa akademickiego, wspieranie gromadzenia, dokumentowania i konserwacji zabytków związanych z dziedzictwem akademickim, działalność na rzecz rozwoju muzeów uczelnianych oraz zachowania dziedzictwa akademickiego w sensie materialnym i niematerialnym<sup>13</sup>. Do najważniejszych inicjatyw Stowarzyszenia w ostatnich latach należy wydanie katalogu pt. *Muzea Uczelniane*<sup>14</sup>, przygotowanie wystaw czasowych pt. „Rektor Józef Brudziński i ruch niepodległościowy na Uniwersytecie Warszawskim” (2017) oraz „Niepodległe uczelnie. Doktorzy honoris causa w Polsce w latach 1918–1939” (2018), zorganizowanie konferencji w Nieborowie (2016) i w Łodzi (2018) oraz organizacja wykładów cyklicznych, których zadaniem jest promocja akademickich dziejów (2019). Na przyszłość ważnym zadaniem będzie zaprojektowanie jednej platformy internetowej,

na której mogłyby zostać zaprezentowane zdigitalizowane obiekty ze wszystkich zrzeszonych w Stowarzyszeniu muzeów. W przypadku tego planu trzeba się jednak liczyć z latami pracy, współpracą wszystkich zjednoczonych w tej organizacji placówek, a przede wszystkim dużymi nakładami finansowymi. W tym miejscu warto również wspomnieć o jeszcze jednej ważnej inicjatywie SMU, tj. próbie policzenia wszystkich polskich zbiorów uniwersyteckich. Dokument temu poświęcony wymienia 186 takich miejsc na terenie całego kraju<sup>15</sup>. Poszukując informacji na temat kolekcji Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego, odnajdujemy w nim jedynie dwie pozycje, tj. Muzeum Historii Medycyny funkcjonujące w murach tej uczelni oraz Zakład Propedeutyki i Profilaktyki Stomatologicznej. Czy faktycznie na uniwersytecie medyków w Warszawie znajdują się jedynie dwa zbiory o charakterze muzealnym? Zanim zostanie udzielona odpowiedź na to pytanie warto przedstawić historyczne tło medycznego, akademickiego kolekcjonerstwa w Warszawie.

Pierwsze zabytki z zakresu nauk medycznych i farmaceutycznych zaczęto gromadzić już w czasach funkcjonowania Wydziału Lekarsko-Akademickiego tzw. Szkoły Lekarskiej (1809–1816) oraz Wydziału Lekarskiego na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim (1816–1831). Utworzono wówczas gabinety, m.in.: Anatomiczny, Farmaceutyczny i Chirurgiczny<sup>16</sup>. Po zamknięciu warszawskiej uczelni po upadku Powstania Listopadowego wiele zbiorów – w przeciwieństwie do innych kolekcji uniwersyteckich – pozostało w Warszawie i służyło w kolejnych dekadach studentom Cesarskiej Akademii Medyko-Chirurgicznej (1857–1862) i Szkoły Głównej (1862–1869)<sup>17</sup>. Po utworzeniu Cesarskiego Uniwersytetu Medycznego część dawnych zbiorów wykorzystał „ojciec polskiej anatomii patologicznej” Włodzimierz Brodowski (1823–1903) do utworzenia Muzeum Anatomii Patologicznej. W 1887 r. zbiór ten liczył 1500 preparatów<sup>18</sup>. Na początku XX w. muzeum znalazło swoją siedzibę przy ul. Teodora Berga (od 1917 r. ul. Tytusa Chałubińskiego), w gmachu Anatomicum wybudowanym według proj.



Antoniego Jabłońskiego-Jasieńczyka, i zlokalizowane było w tym miejscu przez cały okres międzywojenny. Po wskrzeszeniu polskojęzycznego Uniwersytetu Warszawskiego wiele preparatów do muzeum podarował też znany klinicysta dr Edward Zieliński (1861–1921). W latach 1922–1923 w muzeum znajdowało się 2256 preparatów anatomicznych<sup>19</sup>. Opiekował się nimi początkowo prof. Józef Hornowski (1874–1923), a po jego śmierci obowiązki te przejął prof. Ludwik Paszkiewicz (1878–1967). W okresie międzywojennym w Anatomicum znajdowały się jeszcze dwie inne, ważne kolekcje muzealne. Jedną z nich, na pierwszym piętrze budynku, opiekował się i ją rozwijał słynny anatom, kierownik Zakładu Anatomii Opisowej, prof. Edward Loth (1884–1944). W 1931 r. składała się ona z 1418 eksponatów, m.in. licznych preparatów osteologicznych i przede wszystkim części miękkich naczelnych<sup>20</sup>.

Kolejny przedwojenny zbiór Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Warszawskiego został stworzony w Zakładzie Medycyny Sądowej przez prof. Wiktora Grzywo-Dąbrowskiego (1885–1968). Obejmował on przede wszystkim dowody rzeczowe oraz historyczne książki, te drugie z uwagi na bibliofilskie zainteresowania kuratora. Po wybudowaniu w latach 1925–1928 przy ul. Oczki 1 w Warszawie nowego gmachu na potrzeby tego Zakładu, właśnie tam kolekcja prof. Grzywo-Dąbrowskiego została przeniesiona.

Katakлизmem dla Warszawy, w tym także dla stołecznych medycznych zbiorów muzealnych, okazała się II wojna światowa. W jej wyniku zostały zniszczone zarówno budynki Anatomicum, jak i Zakładu Medycyny Sądowej. Szczególnie wstrząsające są wspomnienia Romana Wesołowskiego, który pisał o dawnym zbiorze Zakładu Anatomii Opisowej – *Budynek [Anatomicum] został spalony... (...) Gnijące preparaty wyrzucone z naczyń zalegały podłogę Sali muzealnej. Wiele cennych zbiorów bezpowrotnie zginęło*<sup>21</sup>. Po 1945 r. bardzo szybko zaczęto jednak odbudowywać dawne kolekcje muzealne. Część obiektów udało się wydobyć z gruzów budynków, inne trzeba było na nowo tworzyć. Kolekcją Zakładu Medycyny Sądowej opiekował się nadal prof. Grzywo-Dąbrowski, nadzór nad Muzeum Anatomii Patologicznej sprawował wciąż prof. Ludwik Paszkiewicz. Tego drugiego zastąpiła później w tych obowiązkach prof. Janina Dąbrowska (1890–1987). Dzięki jej wysiłkowi kolekcja osiągnęła liczbę 6000 okazów<sup>22</sup>. Muzeum zajmowało wówczas powierzchnię 241 m<sup>2</sup>. W czasie Powstania Warszawskiego niestety zginął tragicznie opiekun Muzeum Anatomii Opisowej prof. Loth, dlatego też ten zbiór zaraz po wojnie odtwarzał prof. Roman Poplewski (1894–1948)<sup>23</sup>. Kolekcja ta, spośród trzech wymienionych powyżej zbiorów uczelnianych, najlepiej przetrwała do dnia dzisiejszego. Część obiektów prezentowanych jest obecnie w siedzibie, kierowanego przez prof. Bogdana Ciszka, Zakładu Anatomii Prawidłowej i Klinicznej WUM (spadkobierca tradycji Zakładu Anatomii Opisowej prof. Lotha), mieszczącego się na parterze Collegium Anatomicum (taka nazwa budynku weszła do powszechnego użycia po wojnie). Inne preparaty magazynowane w tym samym budynku czekają na odtworzenie w przyszłości, w tym gmachu, w muzeum zainicjowanym przez Lotha. Wystawa taka byłaby bowiem nie tylko kontynuacją tradycji uniwersyteckich, ale i doskonałym narzędziem edukacyjnym dla kolejnych pokoleń studentów.

W dniu dzisiejszym nie jest już prezentowany dawny zbiór Muzeum Anatomii Patologicznej. W latach 70. XX w., decyzją

władz nowo powołanego Instytutu Biostruktury Akademii Medycznej, powierzchnię wykorzystywaną dotychczas przez Muzeum Anatomii Patologicznej zajął Zakład Konserwacji Tkanki i Narządów (późniejszy Zakład Transplantologii związany z Bankiem Tkanki). Z korytarzy Collegium Anatomicum stopniowo zaczęły znikać zbiory anatomii patologicznej eksponowane dotychczas w podświetlanych szafach<sup>24</sup>. Obecnie są one przechowywane w magazynie Centrum Biostruktury Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego. Warto byłoby pomyśleć również o odtworzeniu tej kolekcji, ze względu jednak na specyficzny charakter zbiorów konieczna jest głębsza refleksja komu powinny zostać one udostępnione. Bez wątplenia, biorąc pod uwagę ich naukowy i dydaktyczny charakter, grupą docelową powinni być zarówno studenci, jak i badacze nauk medycznych.

Jeszcze smutniejszy los spotkał zbiór muzealny Zakładu Medycyny Sądowej. Po przejściu na emeryturę prof. Grzywo-Dąbrowskiego kierownictwo tej jednostki uczelnianej przejął laryngolog doc. Władysław Widy (kierownik Zakładu w latach 1963–1971). W wyniku wprowadzonych przez niego zmian doprowadzono do zniszczenia historycznych pomocy naukowych, fotografii oraz innych obiektów muzealnych<sup>25</sup>. Z perspektywy kilku dekad trudno w jakikolwiek sposób uzasadnić te decyzje, tym bardziej, że tak dużo wysiłku włożył poprzednik Widy w odtworzenie przedwojennej kolekcji. Szczęśliwie w ostatnich latach w Zakładzie Medycyny Sądowej pod kierownictwem prof. Pawła Krajewskiego powrócono do idei wskrzeszenia tego zbioru, tak by kolejne pokolenia studentów Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego mogły korzystać z niego naukowo.

Po II wojnie światowej nastąpiło wyodrębnianie się w Polsce wydziałów lekarskich ze struktur dawnych uniwersytetów. Na uruchomionej w 1950 r. Akademii Medycznej w Warszawie przez kolejnych kilka dekad nie było miejsca o charakterze muzealnym, gdzie mogłyby trafiać likwidowane kolekcje zabytków medycznych oraz dary od lekarzy lub od rodzin zmarłych profesorów. Z tego też powodu wiele cennych dokumentów, ale również historycznych obiektów przez ponad pół wieku przekazywano w Warszawie do Biblioteki Głównej Lekarskiej im. Stanisława Konopki, której zbiory specjalne znajdują się dziś w pawilonie dawnego Szpitala Ujazdowskiego.

Zmiany w podejściu do medycznego dziedzictwa materialnego w Warszawie przyniosło nowe milenium. Na fali obchodów jubileuszowych 200-lecia nauczania medycyny i farmacji na poziomie akademickim w Warszawie (2009) i rozbudowy terenu Kampusu Banacha, WUM udało się w 2011 r. – dzięki decyzji JM rektora Marka Krawczyka – utworzyć Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego. Pierwszym jego dyrektorem został prof. Edward Towpik. Przez wielu stołecznych lekarzy i historyków-medyków decyzja ta spotkała się z pozytywnym odbiorem, z nieukrywaną bowiem zazdrością zerkano przez wiele lat w stronę Berlina, gdzie w 1998 r. otwarto Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. Do nowo powołanej jednostki muzealnej w Warszawie zaczęły szybko napływać liczne dary, które błyskawicznie inwentaryzowano. Wśród nabytków znalazły się historyczne narzędzia i aparatura medyczna, przedwojenne publikacje, spuścizny profesorów, dawne insygnia oraz dzieła sztuki. W chwili obecnej w systemie Mona, który służy ewidencjonowaniu, zarządzaniu



5. Galeria Portretu Rektorskiego w Sali Senatu WUM, która zostanie włączona do inwentarza Muzeum Historii Medycyny

5. Gallery of Portraits of Vice-Chancellors in the Senate Hall, Medical University of Warsaw, to be included in the inventory of the Medical History Museum



6. Przestrzeń wystawiennicza w Szpitalu Pediatricznym im. J.P. Brudzińskiego w Warszawie

6. Display space at J.P. Brudziński Paediatric Hospital in Warsaw

(Fot. 4 – Narodowe Archiwum Cyfrowe; 5 – Dział Fotomedyczny WUM; 6 – Muzeum Historii Medycyny WUM)

oraz digitalizacji wszystkich zabytków, ujęte są 3272 obiekty [stan na 08.06.2019]. Muzeum Historii Medycyny WUM uzyskało też szybko stałą siedzibę w wybudowanym w 2012 r. Centrum Biblioteczno-Informacyjnym. W ciągu kilku następnych lat muzeum przygotowało kilka interesujących wystaw czasowych poświęconych Januszowi Korczakowi (2012–2013), Józefowi Polikarpowi Brudzińskiemu (2017) oraz roli kobiet w warszawskiej, akademickiej medycynie (2019). Muzeum jest również organizatorem konferencji i wykładów naukowych. W chwili obecnej trwają prace nad otwarciem ogólnodostępnej wystawy stałej.

Przed jakimi jeszcze wyzwaniami stoi w najbliższym czasie Muzeum Historii Medycyny WUM, i czy – biorąc pod uwagę różnorodność historycznych zbiorów uczelnianych Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego – muzeum powinno czerpać inspirację z doświadczeń koordynowania dziedzictwem materialnym Uniwersytetu Humboldtów i Uniwersytetu Wiedeńskiego z ostatnich lat? Zgodnie z regulaminem, zatwierdzonym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego rolą Muzeum Historii Medycyny WUM jest gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie i udostępnianie zabytków i zbiorów z zakresu historii medycyny<sup>26</sup>. Do najważniejszych zadań tej jednostki uczelnianej należy zatem sprawowanie opieki nad wszystkimi obiektami istotnymi dla dziejów uczelni i historii warszawskiej medycyny<sup>27</sup>. Koordynacja ta składałaby się z kilku etapów. Na początek konieczne jest dotarcie do wszystkich uniwersyteckich kolekcji zakładowych, katedralnych, wydziałowych, a także do historycznych zbiorów szpitali klinicznych WUM. Identyfikacja ta wiązałaby się z oceną stanu zachowania muzealiów oraz wydaniem opinii na temat ich konserwacji. Następnie muzeum powinno dążyć do stworzenia jednego inwentarza, w którym znalazłyby się wszystkie cenne dla uczelni obiekty o charakterze muzealnym. Na dalszym etapie obiekty te powinny zostać poddane digitalizacji i zostać upowszechnione w specjalnej bazie internetowej dostępnej nie tylko dla pracowników uczelni, ale również dla wszystkich zainteresowanych, tj. historyków medycyny, varsavianistów, znawców dziejów szkolnictwa wyższego oraz muzealników. Docelowo wszystkie poddane cyfryzacji eksponaty muzealne z Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego powinny znaleźć się też na przyszłej platformie Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych.

Pierwszy krok tego kilkietapowego planu został już wykonany. Decyzją Kanclerza i Kwestora Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego, do zbiorów Muzeum Historii Medycyny mają zostać włączone w najbliższym czasie m.in. portrety rektorów wiszące w Sali Senatu, insygnia rektorskie czy pojedyncze dzieła sztuki znajdujące się w wielu gabinetach profesorskich i salach wykładowych. Nie oznacza to, że nagle wszystkie te obiekty zostaną przeniesione do muzeum. Należy pamiętać, że wiele wymienionych wyżej eksponatów jest ściśle związanych z danym miejscem i nie powinno się ich usuwać z określonego kontekstu historycznego. Doskonałym przykładem jest portret Ludwika Paszkiewicza pędzla Marka Bojarskiego od kilku dekad wiszący w Collegium Anatomicum, w auli imienia tego słynnego medyka. Przy zakładach uczelni należy również pozostawić np. historyczne preparaty anatomiczne, biorąc pod uwagę ich dydaktyczny i naukowy charakter, ale także możliwość odtworzenia dzięki nim, w przyszłości, przedwojennych

kolekcji Edwarda Lotha, Ludwika Paszkiewicza czy Wiktora Grzywo-Dąbrowskiego. W reaktywacji tych zbiorów powinno jednak brać udział Muzeum Historii Medycyny WUM, pomagając opracować odpowiednie koncepcje wystawieniowe, zgodne z obowiązującymi obecnie trendami w europejskim muzealnictwie medycznym. Biorąc pod uwagę, że przyszła wystawa stała Muzeum Historii Medycyny będzie miała za zadanie prezentować całościowo historycznego dziedzictwa uniwersyteckiego, pracownicy muzeum powinni mieć możliwość – w porozumieniu z opiekunami kolekcji zakładowych – wybrania na nią kilku obiektów, ponieważ ekspozycja będzie kompleksowo pokazywać dzieje akademickiego nauczania medycyny i farmacji w Warszawie od początku XIX w. po czasy współczesne.

Sprawowanie przez Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego opieki nad dziedzictwem materialnym uczelni może napotkać również na liczne niebezpieczeństwa. Przykładem może być sprawa przemieszczenia w ostatnim czasie zabytkowych eksponatów z budynków uczelnianych przy ul. Marszałkowskiej i ul. Litewskiej do wzniesionego przed kilku laty Szpitala Pediatrycznego im. Józefa Polikarpa Brudzińskiego przy ul. Banacha. W nowej lokalizacji, na poziomie –1 szpitalnego budynku, historyczne obiekty, tj. popiersia żony i syna przemysłowca barona Leona Władysława de Loewenstein (Lenvala)<sup>28</sup> zostały zgrupowane na jednej ścianie wraz z tablicami pamiątkowymi poświęconymi m.in. prof. pediatrii Władysławowi Szenajchowi (1879–1964) oraz prof. chirurgii dziecięcej Janowi Kossakowskiemu (1900–1979), tworząc swoiste lapidarium. Dodatkowo umieszczono w tej przestrzeni cenne obiekty pochodzące z dawnego Państwowego Szpitala Klinicznego nr 3 przy ul. Działdowskiej, np. medalion z niemowlęciem, wzorowany na tondach z florenckiego Szpitala Niewiniątek<sup>29</sup>. Miejsce nowej ekspozycji w chwili obecnej nie gwarantuje odpowiedniego zabezpieczenia obiektów, nie mówiąc już o zapewnieniu im należytego oświetlenia i właściwej prezentacji ze stosowną narracją w tle. Tego typu przedsięwzięcia powinny być konsultowane z uczelnianym Muzeum Historii Medycyny, którego rolą jest zasugerowanie, jakie obiekty można przenieść, które powinny pozostać *in situ*, a które warto byłoby włączyć do muzealnej wystawy stałej, dotyczącej dziejów uczelni i warszawskich szpitali klinicznych.

Niepokojący jest również fakt, że pomimo zakończenia remontu uczelnianego budynku przy ul. Litewskiej nie powróciła na jego elewację tablica pamiątkowa poświęcona – związanemu przez lata z tym miejscem, tj. z dawnym Państwowym Szpitalem Klinicznym nr 4 – słynnemu pediatrze i rektorowi Uniwersytetu Warszawskiego w roku akademickim 1930/1931, prof. Mieczysławowi Michałowiczowi (1876–1965). W chwili obecnej trwają ustalenia, gdzie się ona znajduje. Przykład ten pokazuje, jak ważne i pilne jest zinventaryzowanie i zabezpieczenie wszystkich historycznych pomników, tablic pamiątkowych i innych dzieł sztuki, szczególnie tych znajdujących się na Kampusie Lindleya (od 1901 r. działa na tym terenie Szpital Dzieciątka Jezus), albowiem miejsce to jest prawdziwym historycznym skarbem uniwersytetu stołecznych medyków.

W celu uniknięcia sytuacji, gdy podczas remontów uczelnianych budynków giną cenne dla uczelni pamiątki, konieczne jest przeprowadzenie w murach całego WUM

akcji informacyjnej, uświadamiającej wszystkim jego pracownikom, że Muzeum Historii Medycyny gotowe jest zapiekować się na stałe, lub na zasadzie kilkuletniego depozytu, historycznymi obiektami. Pozytywny przykład z ostatnich miesięcy, związany z rewitalizacją budynku Wydziału Farmaceutycznego na terenie Kampusu Banacha, pokazuje, że rozwiązywanie takie zostało już wprowadzone w życie. Dzięki licznym wizytacjom pracowników muzeum w remontowanym, wydziałowym budynku i uzgodnieniom z kierownikami: Katedry Farmakognozji i Molekularnych Podstaw Fitoterapii oraz Katedry Chemii Analitycznej i Biomateriałów udało się pozyskać do zbiorów Muzeum Historii Medycyny m.in. dawne togi dziekańskie, stare wagi farmaceutyczne oraz dawne, warte zachowania tabliczki z nazwą uczelni „Akademia Medyczna”. W chwili obecnej są one inwentaryzowane, a najciekawsze z obiektów zostaną udostępnione zwiedzającym na przyszłej wystawie stałej.

Innym wyzwaniem, któremu w najbliższym czasie musi sprostać Muzeum Historii Medycyny WUM, jest przekonanie stołecznego środowiska medycznego o tym, że wskazane byłoby, by wszystkie historyczne obiekty o walorach zabytkowych, związane z akademicką medycyną i farmacją – dokumenty, portrety, zdjęcia, tablice pamiątkowe, instrumenty i urządzenia medyczne itp. – znalazły swoje miejsce w uniwersyteckim muzeum. Przez kilka dekad po wojnie, o czym była już mowa wcześniej, wiele cennych tego typu spuścizn trafiało do Biblioteki Głównej Lekarskiej im. Stanisława Konopki. Przed kilkoma laty

władze Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego podjęły starania odzyskania dla społeczności akademickiej tych niezwykle cennych, znajdujących się na warszawskim Ujazdowie pamiątek uniwersyteckich, do dnia dzisiejszego zabiegi te nie przyniosły jednak powodzenia.

Kolekcje zbiorów Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego zajmują szczególne miejsce na uczelnianej mapie Warszawy. Dzięki swej różnorodności stanowią prawdziwe zwierciadło wszystkich nauk Asklepiosa wykładanych od przeszło dwóch stuleci w Warszawie. Muzeum Historii Medycyny WUM – wzorem rozwiązań z Uniwersytetu Humboldtów i Uniwersytetu Wiedeńskiego – ma nadzieję sprawować ochronę nad całą tą historyczną spuścizną, zapewniając jej należyłą opiekę merytoryczną, administracyjną oraz ewidencyjną. Korzystając z doświadczeń dwóch prestiżowych uniwersytetów w Berlinie i w Wiedniu, konieczne jest jak najszybsze dotarcie do wszystkich kolekcji w obrębie warszawskiej uczelni oraz nawiązanie współpracy z ich dotychczasowymi opiekunami, tak by na kolejnym etapie stworzyć jedną stronę internetową, na której wszystkie zbiory Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego zostałyby opisane, a obiekty w przyszłości, po zdigitalizowaniu, udostępnione *online*. Taka strategia zarządzania historycznym dziedzictwem uniwersyteckim w zakresie ochrony, konserwacji, rozwoju, oraz utrzymania zbiorów przyczyni się z pewnością do tego, że kolejne pokolenia warszawskich studentów będą mogły z dumą patrzeć na dokonania swoich poprzedników.

---

**Streszczenie:** Powołane w 2011 r. w ramach Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego (WUM) Muzeum Historii Medycyny – wzorem rozwiązań wprowadzonych na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie i Uniwersytecie Wiedeńskim – planuje wdrożyć w najbliższym czasie koordynację ochrony i ekspozycji historycznego dziedzictwa materialnego uczelni. W stolicach Niemiec i Austrii na początku XXI w. rozpoczęto projekt inwentaryzacji kolekcji uniwersyteckich. W ciągu kilku lat skutkowało to – na wielką skalę – digitalizacją zabytków, uruchomieniem tematycznych stron internetowych, wydawaniem publikacji i organizacją wystaw czasowych promujących historyczne zbiory akademickie. Pewne inspiracje

z wzorców niemieckich i austriackich czerpie od kilku lat, powołane w Polsce w 2014 r., Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych.

Korzystając z doświadczeń uniwersytetów berlińskiego i wiedeńskiego, wiele pomysłów dotyczących scalania historycznych kolekcji, ich identyfikacji oraz odtwarzania, zamierza też uwzględnić w swojej działalności Muzeum Historii Medycyny WUM. Śledząc historię kolekcji medycznych w Warszawie, od 1. poł. XIX w. po czasy współczesne, autor artykułu zastanawia się, jak powinna taka muzealna strategia wyglądać, a także prezentuje przykładowe zagrożenia związane z niewłaściwym zarządzaniem uczelnianym dziedzictwem historycznym.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Historii Medycyny w Warszawie, Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Uniwersytet Wiedeński, Warszawski Uniwersytet Medyczny, kolekcje muzealne, koordynacja, uniwersyteckie dziedzictwo materialne.

---

### Przypisy

- <sup>1</sup> Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego reprezentowali ówczesny dyrektor tej instytucji, prof. dr hab. Jerzy Miziołek oraz Adam Tyszkiewicz.
- <sup>2</sup> C. Weber, *University Collections*, w: *European History Online* (EGO), published by the Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz 19.12.2012.
- <sup>3</sup> T. Schnalke, I. Arzt, *Tracing life in the Berlin Museum of Medical History at the Charité*, Berlin 2000 (ang. skrócona edycja książki *Dem Leben auf der Spur im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité: Dauerausstellung*, Berlin 2000, s. 16); Obiekty z kolekcji R. Virchowa, które przetrwały II wojnę światową, prezentowane są obecnie w Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité.
- <sup>4</sup> C. Feigl, *A University of Objects*, w: *Academic Showcases. The Collections at the University of Vienna*, eadem (red.), s. 16.
- <sup>5</sup> Więcej na temat pracy naukowej i działalności Corneli Weber na stronie, <http://weber-c.de/en/index.html> [dostęp: 08.06.2019].
- <sup>6</sup> Informacja pochodzi ze strony, <https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen> [dostęp: 08.06.2019]. Portal ten jest jednym z efektów działalności Centrum Koordynacji Naukowych Kolekcji Uniwersyteckich.
- <sup>7</sup> Pokłosiem tej wystawy jest trzytomowa publikacja składająca się z katalogu i esejów kuratorów kolekcji, H. Bredekamp, J. Brüning, C. Weber, *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis Wunderkammern des Wissens*, t. I-III, Berlin 2000.

- <sup>8</sup> *Laboratory. The Humboldt-Labor. Science in Motion. Thoughts and Approaches*, Berlin 2017 oraz <https://www.humboldtforum.org/en/pages/humboldt-laboratory> [dostęp: 8.06.2019].
- <sup>9</sup> Próby utworzenia stałej wystawy ukazującej historię Uniwersytetu Wiedeńskiego sięgają 1914 r., T. Maisel, *The Historical Collections of the Vienna University Archive*, w: *Academic Showcases ...*, s. 169-170.
- <sup>10</sup> C. Feigl, *Schaukästen der Wissenschaft Schaukästen der Wissenschaft: Die Sammlungen an der Universität Wien*, Wien 2012. Cztery lata później ukazała się angielskojęzyczna wersja tej publikacji pt. *Academic Showcases. The Collections at the University of Vienna*, Wien 2016.
- <sup>11</sup> [https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt\\_des\\_monats/](https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/) [dostęp: 08.06.2019].
- <sup>12</sup> Za <http://muzeauczelniarne.pl/o-smu/> [dostęp: 08.06.2019].
- <sup>13</sup> *Statut Stowarzyszenia Muzeów Uczelniarnych*, § 2.
- <sup>14</sup> O publikacji tej pisał J. Miziołek, *Muzea uczelniarne. Katalog*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 221-224.
- <sup>15</sup> A. Stępień-Dąbrowska, *Katalog muzeów, jednostek paramuzealnych, kolekcji w strukturach polskich szkół wyższych*, czerwiec 2018 – dokument dostępny w siedzibie Stowarzyszenia Muzeów Uczelniarnych. W 2018 r. Katedra i Klinika Otolaryngologii WUM zorganizowała w budynku szpitala przy ul. Banacha nową ekspozycję instrumentów medycznych pod nazwą Muzeum Otolaryngologii Chirurgii Głowy i Szyi.
- <sup>16</sup> J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski*, Warszawa 1907, t. I, s. 654-669.
- <sup>17</sup> Temat ten podejmowała I. Jaraczewska w rozprawie doktorskiej pt. *Warszawska szkoła anatomo-patologiczna, jej powstanie, rozwój i działalność do roku 1915*, A. Wasutyński (promotor), Warszawa 1999, s. 47-48.
- <sup>18</sup> E. Skrzypek-Fakhoury, *Od Brodowskiego do Paszkiewiczza. Twórcy Warszawskiej Szkoły Anatomii Patologicznej*, Warszawa 2007, s. 46-47.
- <sup>19</sup> Liczne preparaty zostały podarowane przez wdowę po prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Konradzie Glińskim, *ibidem*, s. 137-138.
- <sup>20</sup> Więcej na temat tego zbioru, w: R. Wesółowski, *W murach warszawskiego Anatomicum*, Lublin 1977, s. 9-10; J. Grzybowski, *Laboratoires d'anatomie, d'histologie et d'embryologie des Facultés de Médecine humaine et vétérinaire en Pologne*, „Folia Morphologica” 1931, nr 3, s. 139.
- <sup>21</sup> R. Wesółowski, *W murach warszawskiego Anatomicum...*, s. 10.
- <sup>22</sup> Jeden z okazów pochodził nawet z 1820 r., J. Manicki, *Dzieje uczelni medycznych w Warszawie w latach 1944-1960*, Warszawa 1968, s. 209.
- <sup>23</sup> B. Ciszek, *Zakład Anatomii Prawidłowej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie (1809-2006)*, M. Krawczyk (red.), t. II, Lublin 2008, s. 427.
- <sup>24</sup> W. Prątnicka, *Katedra i Zakład Anatomii Patologicznej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego...* *ibidem*, s. 453.
- <sup>25</sup> P. Krajewski, *Katedra i Zakład Medycyny Sądowej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego...* *ibidem*, s. 487.
- <sup>26</sup> *Regulamin Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego z 6 IX 2011 r.*
- <sup>27</sup> Nie jest to całkiem nowa idea. Już przed laty decyzją rektora WUM, Marka Krawczyka, powołano na uczelni Komisję ds. oceny i wyboru składników majątku Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego o charakterze historycznym. Do głównych zadań tego zespołu należała m.in. ocena i wybór historycznych składników majątku WUM, które zostałyby przekazane do przechowywania i ekspozycji w Muzeum Historii Medycyny – Zarządzenie nr 71/2011 Rektora Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego z dnia 9 grudnia 2011 r., Komisja ta nigdy jednak ostatecznie nie zebrała się.
- <sup>28</sup> Leon Władysław de Lenal (1836-1900) zasłynął przede wszystkim z ufundowania Instytutu Higieny Dziecięcej przy ul. Litewskiej. Więcej na temat działalności tego filantropa, w: Z. Pustula, *Leon Władysław Loewenstein (de Lenal)*, *Polski Słownik Bibliograficzny*, t. XVII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, s. 521-522; L. de Lenal, *Zarys projektu Instytutu Higieny Dziecięcej w Warszawie*, „Zdrowie” 1898, t. XIV, s. 434-436.
- <sup>29</sup> Medalion pamięta jeszcze czasy warszawskiego Szpitala dla Dzieci im. Karola i Marii przy ul. Leszno. Placówkę tę ufundowała w 1913 r. Zofia Szlenkierówna, a jego organizację powierzono Józefowi Polikarpowi Brudzińskiemu. W czasie II wojny światowej budynki szpitala zostały doszczętnie zniszczone, a ocalały majątek ruchomy, w tym medalion w duchu sztuki florenckiej, trafił do budynku przy ul. Działdowskiej. Więcej na temat przedwojennego Szpitala dla Dzieci im. Karola i Marii przy ul. Leszno, w: W. Szenajch, *Szpital im. Karola i Marii dla dzieci: budowa, organizacja, działalność: pierwsze dziesięciolecie szpitala 1913-1923*, Warszawa 1926.

## Bibliografia

- Bieliński J., *Królewski Uniwersytet Warszawski*, t. I, Warszawa 1907.
- Bredenkamp H., Brüning J., Weber C., *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis Wunderkammern des Wissens*, t. I-III, Berlin 2000.
- Ciszek B., *Zakład Anatomii Prawidłowej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie (1809-2006)*, M. Krawczyk (red.), t. II, Lublin 2008.
- Feigl C., *Schaukästen der Wissenschaft: Die Sammlungen an der Universität Wien*, Wien 2012.
- Grzybowski J., *Laboratoires d'anatomie, d'histologie et d'embryologie des Facultés de Médecine humaine et vétérinaire en Pologne*, „Folia Morphologica” 1931, 3, s. 118-156.
- Jaraczewska I., *Warszawska szkoła anatomo-patologiczna, jej powstanie, rozwój i działalność do roku 1915*, Warszawa 1999, A. Wasutyński (promotor rozprawy doktorskiej).
- Krajewski P., *Katedra i Zakład Medycyny Sądowej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie (1809-2006)*, M. Krawczyk (red.), t. II, Lublin 2008.
- Laboratory. The Humboldt-Labor. Science in Motion. Thoughts and Approaches*, Berlin 2017.
- de Lenal L., *Zarys projektu Instytutu Higieny Dziecięcej w Warszawie*, „Zdrowie” 1898, t. XIV.
- Maisel T., *The Historical Collections of the Vienna University Archive*, w: *Academic Showcases. The Collections at the University of Vienna*, C. Feigl (ed.), Vienna 2016.
- Manicki J., *Dzieje uczelni medycznych w Warszawie w latach 1944-1960*, Warszawa 1968.
- Miziołek J., *Muzea uczelniarne. Katalog*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59.
- Prątnicka W., *Katedra i Zakład Anatomii Patologicznej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie (1809-2006)*, M. Krawczyk (red.), t. II, Lublin 2008.
- Regulamin Muzeum Historii Medycyny Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego z 6 IX 2011 r.*
- Schnalke T., Arzt I., *Tracing life in the Berlin Museum of Medical History at the Charité/ Dem Leben auf der Spur im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité: Dauerausstellung*, Berlin 2010.

Skrzypek-Fakhoury E., *Od Brodowskiego do Paszkiewicza. Twórcy Warszawskiej Szkoły Anatomii Patologicznej*, Warszawa 2007.  
*Statut Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych*.  
Stępień-Dąbrowska A., *Katalog muzeów, jednostek paramuzealnych, kolekcji w strukturach polskich szkół wyższych*, czerwiec 2018.  
Szenajch W., *Szpital im. Karola i Marii dla dzieci: budowa, organizacja, działalność: pierwsze dziesięciolecie szpitala 1913-1923*, Warszawa 1926.  
Weber C., *University Collections*, w: *European History Online* (EGO), published by the Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz 2012.  
Wesołowski R., *W murach warszawskiego Anatomicum*, Lublin 1977.  
Zarządzenie nr 71/2011 Rektora Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego z dnia 9 grudnia 2011 r.

### Strony internetowe

<https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen>  
<https://www.sammlungen.hu-berlin.de/>  
<https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/>  
<https://www.humboldtforum.org/en/pages/humboldt-laboratory>  
[https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt\\_des\\_monats/](https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/)  
<http://weber-c.de/en/index.html>  
<http://muzeauczelniane.pl/o-smu/>

---

### dr Adam Tyszkiewicz

Archeolog i historyk sztuki, absolwent UW; (2018) doktor nauk humanistycznych na WH UW; (2011–2018) adiunkt w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, (od 2018) dyrektor Muzeum Historii Medycyny WUM; wykładowca na Podyplomowych Studiach Varsavianistycznych w IH UW oraz na Uniwersytecie Otwartym UW, przewodnik po Warszawie; autor licznych artykułów poświęconych Warszawie, oświacie warszawskiej, dziedzictwu UW; członek: SHS, SMW, SMU; zainteresowania ogniskują się wokół: urbanistyki miejskiej, dziejów szkolnictwa wyższego, ceremoniału akademickiego, historii medycyny, sportu, literatury; e-mail: adam.tyszkiewicz@wum.edu.pl

---

**Word count:** 4 291; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 29

**Received:** 05.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 06.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.3012

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Tyszkiewicz A.; ZARZĄDZANIE KOLEKCJAMI WARSZAWSKIEGO UNIWERSYTETU MEDYCZNEGO NA TLE DOŚWIADCZEŃ UNIWERSYTETU HUMBOLDTÓW I UNIWERSYTETU WIEDEŃSKIEGO. *Muz.*, 2019(60): 163-173

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznic.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 141-148  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2019  
data recenzji – 03.2019  
data akceptacji – 03.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.1461

# TEORIA A PRAKTYKA. BADANIA JAKO NARZĘDZIE ROZWOJU PUBLICZNOŚCI W MUZEUM JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO W SULEJÓWKU

THEORY VERSUS PRAXIS. RESEARCH AS TOOL  
IN THE AUDIENCE DEVELOPMENT AT THE JOZEF  
PIŁSUDSKI MUSEUM IN SULEJÓWEK

**Beata Nessel-Łukasik**

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

**Abstract:** Research into the public is a subject of academic investigation, marketing campaigns, and also of museologists's interest. As a result of changes occurring in culture, these involving Polish museology as well, a closer knowledge of the public's needs and expectations has become today one of the tasks also challenged by museums. However, as the initial investigation conducted by the National Institute for Museums and Public Collections (NIMOZ) in the 2017 research into the public demonstrates, rare application of the knowledge of museum visitors has seldom translated the results of this research into the practical approach of definite institutions.

Several reasons that make museologists refrain from applying the theories used in social sciences to museums can be named. Some of them result from the lack of experience,

others from staff shortages; they, however, impede seeing in social research a tool useful for planning changes and for opening up to the community. Nevertheless, despite all these difficulties it can be observed that promoting the research into the public among museologists boosts the impact of the theories on their practical approaches in respective museums.

Sharing with other professionals the examples illustrating definite solutions that can be applied in this respect, along with the factual support by NIMOZ providing national research, trainings, and publications, have gradually and effectively been increasing the influence of the knowledge of the public on museum's operating in social life. An interesting instance of such a process can be seen in e.g. the programme of the research into the public implemented by the Józef Piłsudski Museum in Sulejówek.

**Keywords:** research into the audience, culture institution's policy, museums, local community programmes, local community, community building, Józef Piłsudski Museum in Sulejówku.

## Audience development a muzea

Badania publiczności muzealnej były niejednokrotnie tematem prac naukowych. Jednym z bardziej interesujących przykładów pierwszych, regularnie prowadzonych, prac w tym zakresie były działania podejmowane przez Pracownię Badań Socjologicznych Muzeum Narodowego w Krakowie jeszcze w latach 60. XX wieku<sup>1</sup>. Obecnie tego rodzaju problematyka jest coraz rzadziej przedmiotem pojedynczych inicjatyw niektórych instytucji czy domeną wyłącznie środowisk uniwersyteckich. Na skutek zmian zachodzących w sposobie funkcjonowania muzeów<sup>2</sup>, jakie miały miejsce w Polsce w ciągu ostatnich lat, można powiedzieć, że dziś badania publiczności stały się jednym z zadań z jakimi mierzą się także muzealnicy.

Dotyczy to zarówno istniejących, jak i nowo powstałych muzeów. Niezależnie bowiem od dorobku muzeum, profilu jego kolekcji, lokalizacji czy programu działań niemal każda tego rodzaju instytucja uczestniczy w procesie przeobrażenia polskich muzeów pod kątem modernizacji ich infrastruktury, poszerzenia dostępności zasobów czy pogłębiania społecznego oddziaływania. Dlatego coraz częściej, na różnych etapach wprowadzania zmian w poszczególnych instytucjach, powracają pytania o to kto, kiedy i po co przychodzi do tego właśnie muzeum, a także jak można to sprawdzić? Nie oznacza to jednak, że wiedza na temat odbiorców jaką firmy zewnętrzne, badacze czy wreszcie sami pracownicy danej instytucji zbierają dla danego muzeum, gromadzona jest w każdym z tych miejsc w jednakowy sposób. Wstępne prace realizowane przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w 2017 r. w ramach projektu badań publiczności, już na etapie pilotażowym wykazały, że poszczególne muzea stosują bardzo różne praktyki w zakresie prowadzenia tego rodzaju badań.

Nowo powstające instytucje, które dopiero formułują swój program prac badawczych, lub duże muzea mające do dyspozycji w zespole osoby o odpowiednich kompetencjach, wielokrotnie sięgają po badania w celu pogłębienia swojej wiedzy o publiczności i stworzenia pewnych punktów odniesienia do projektowania zadań. W takich przypadkach program badawczy jest najczęściej realizowany raz na jakiś czas przez osoby z działu promocji danego muzeum, które niejednokrotnie otrzymują dodatkowe wsparcie ze strony firm zewnętrznych<sup>3</sup>.

Zupełnie inaczej wygląda to w mniejszych muzeach. W takich instytucjach, w których zespoły są kilku lub kilkunastoosobowe, badania powierza się często osobom z zewnątrz, np. naukowcom zainteresowanym tym tematem. Dzięki temu zadanie jest realizowane przez specjalistów, niemal wyłącznie na bazie zasobów uczelni (np. Uniwersytetu Opolskiego w Opolu, Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Uniwersytetu Warszawskiego czy Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie)<sup>4</sup>. Niestety zastosowanie takiego rozwiązania ma też pewne wady. Prowadzenie badań poza zespołem muzeum powoduje, że mogą one zostać zaprojektowane bardziej pod kątem kolejnej pracy naukowej niż konkretnych potrzeb instytucji. Dlatego ten model badań

poważnie zwiększa ryzyko realizacji zadania w formie nie do końca zgodnej z oczekiwaniami muzeum i częstokroć uniemożliwia przełożenie ich efektów na późniejsze działania muzealnego zespołu.

Kolejną opcją prowadzenia badań publiczności, o której warto wspomnieć, są prace realizowane wyłącznie siłami wewnętrznymi muzeum. W takich, najczęściej obecnie stosowanych, rozwiązaniach<sup>5</sup> poszczególne działania wynikają z konkretnych potrzeb instytucji. Jednak, z uwagi na fakt powierzenia przeprowadzenia tego rodzaju zadania pojedynczym osobom z zespołu danej instytucji – w ramach wykonywania wielu innych obowiązków – często odbywają się one na znacznie mniejszą skalę i zostają przeważnie zawężone do niezbędnego minimum. Dlatego sprowadzają się przeważnie do gromadzenia danych statystycznych dla organizatora lub Głównego Urzędu Statystycznego<sup>6</sup>.

W rezultacie należy stwierdzić, że mimo niezwykle dynamicznego procesu przemian instytucji kultury, w tym polskich muzeów, kwestia systematycznego poszerzania wiedzy na temat publiczności muzealnej wciąż pozostaje tematem otwartym. Dziś, kiedy wiele muzeów dostrzegło potencjał badań publiczności muzealnej, wydaje się to szczególnie ważne. Temat rozwoju publiczności nie powinien przecież ograniczać się do działań realizowanych na szeroką skalę niemal wyłącznie przez duże muzea czy nowe instytucje, które jeszcze na etapie tworzenia infrastruktury kulturalnej muszą w swojej działalności pogodzić kwestie prowadzenia inwestycji i budowania marki z realizacją programu bieżącego i opracowaniem strategii funkcjonowania muzeum po jego otwarciu<sup>7</sup>. Jednak, aby *audience development* stało się faktycznie obszarem wpisany na stałe w program działań poszczególnych instytucji, wymaga to kilku konkretnych działań.

Po pierwsze, rozwój badań publiczności w muzeach w dużym stopniu zależy od przygotowania zespołu do systematycznego gromadzenia danych. Bardzo pomocny w tym długotrwałym procesie pogłębienia umiejętności z zakresu prowadzenia badań i tworzenia narzędzi do wykorzystywania ich wyników w muzeum, może okazać się w pierwszej kolejności program szkoleń opracowany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów<sup>8</sup> oraz kolejna publikacja z serii wydawniczej ABC, która została poświęcona tym zagadnieniom<sup>9</sup>. Dodatkowo – jako następną formę wsparcia dla muzealników, którzy muszą zmierzyć się z tym tematem – należy tutaj wskazać działalność zespołu realizującego dla NIMOZ-u program badań publiczności muzealnej w Polsce, w wyniku czego co roku publikowane są raporty z poszczególnych etapów badań, zawierające wiele konkretnych informacji na temat publiczności różnych muzeów<sup>10</sup>.

Po drugie, w popularyzacji wykorzystywania badań społecznych w kształtowaniu programu i zarządzaniu może pomóc instytucjom także zapoznanie się z praktykami muzeów, które posługują się w swojej pracy efektami badań publiczności. Przykładem jednej z takich instytucji jest Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, które jeszcze na etapie organizowania placówki zdecydowało się połączyć pracę nad





1. *Wizualny eksperyment muzealny* czyli I Dzień Sąsiada zrealizowany z młodzieżą z Sulejówka i jej gośćmi na terenie ogrodu historycznego muzeum w ramach warsztatów *Po co do muzeum?*, Sulejówek 2014

1. *Visual Museum Experiment*, namely the 1<sup>st</sup> Day of the Neighbour implemented with Sulejówek teenagers and their guests in the garden of the historical museum, part of the *Why Go to the Museum* workshops, Sulejówek 2014



2. Warsztaty dziennikarsko-montażowe z uczestnikami projektu *Stoję przed jakąś dziwną trąbką*, Sulejówek 2017

2. Journalist and editing workshops with the participants of the *Here I Am Standing in front of a Queer Tube* project, Sulejówek 2017

programami lokalnymi z realizacją różnego rodzaju badań w otoczeniu muzeum.

### **Praktyczne wymiary badań. Przypadek Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku**

Początkowo program badań został ograniczony do prac w najbliższym otoczeniu muzeum. Jego głównym celem

było wzmocnienie działań w obrębie *genius loci* – dworku „Milusin”, który stanowi główny obiekt w muzeum i jest najważniejszym symbolem miasta. Stąd też podstawowym pytaniem, na które wówczas szukano odpowiedzi, były ustalenia: co otacza muzeum? co można zaoferować sąsiadom instytucji? czy będzie to miało bezpośredni związek z tematyką muzeum? Dzięki kilku spacerom badawczym zrealizowanym razem z socjolożką i antropolożką z Towarzystwa Inicjatyw



3. I akcja miejska z uczestnikami projektu *Stoję przed jakąś dziwną trąbą* i mieszkańcami, Sulejówek 2017

3. First urban action with the participants of the *Here I Am Standing in front of a Queer Tube* project and residents, Sulejówek 2017



4. Badania opinii publicznej na temat Józefa Piłsudskiego podczas prezentacji w Olsztynie mobilnej wystawy Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Olsztyn 2016

4. Public opinion poll on Józef Piłsudski in the course of the Olsztyn presentation of the mobile exhibition mounted by the Józef Piłsudski Museum in Sulejówek, Olsztyn 2016

Twórczych „ę”, zostały opracowane podstawowe założenia dla wieloletniego programu działań lokalnych. Dziś, z perspektywy 5 kolejnych lat można powiedzieć, że większość z zebranych wtedy informacji bardzo ułatwiło postawienie pierwszych kroków w najbliższym otoczeniu instytucji i przełożyło się na zbudowanie „pomostów” pomiędzy muzeum a jego sąsiadami, pomiędzy wielką historią i historią lokalną,

a wreszcie pomiędzy działaniami na skalę ogólnopolską a programem, od którego rozpoczęły się projekty realizowane z myślą – w pierwszej kolejności – o mieszkańcach Sulejówka<sup>11</sup>.

W kolejnych latach badania publiczności realizowane w muzeum zaczęły przebiegać znacznie szerzej i dwutorowo. Z jednej strony stanowiły one kontynuację poprzednich, dlatego wiele z nich miało na celu pogłębienie wiedzy



5. IV letnie warsztaty twórcze. Retrofotografia, Sulejówkę 2016

5. Fourth Summer Artistic Workshops. Retro Photography, Sulejówkę 2016

o Sulejówku i jego mieszkańcach. Proces pozyskiwania tego rodzaju danych odbywał się stopniowo i trwał 3 lata. Dzięki współpracy z Akademią Pedagogiki Specjalnej oraz poprzez udział w programie *Zbadaj kulturę*<sup>12</sup> udało się zrealizować prace na szeroką skalę. Część z nich stanowiły badania ilościowe, które umożliwiały realizację kilku zadań na większych próbach podczas dużych wydarzeń (ankiety podczas Nocy Muzeów 2015–2016 czy Biegu Marszałka 2015–2016). Pozostałe badania, których celem było nakreślenie bardziej precyzyjnego obrazu miasta, mieszkańców i instytucji, zostały zrealizowane przy wykorzystaniu badań jakościowych (indywidualny wywiad pogłębiony, dyskusja grupowa) na znacznie mniejszych próbach (6 *focusów* w środowisku lokalnym<sup>13</sup>, 40 indywidualnych wywiadów pogłębionych z przedstawicielami 4 pokoleń mieszkańców: gimnazjalistami, osobami dorosłymi w wieku 20+, 40+ i 60+).

Dziś można powiedzieć, że dzięki tym działaniom udało się skonfrontować wstępne założenia programów lokalnych z oczekiwaniami mieszkańców czy pogłębić wiedzę na temat otoczenia muzeum. W efekcie tego kilkuletniego programu badawczego został zgromadzony także materiał, który umożliwił – już na etapie tworzenia instytucji – rozpoczęcie konkretnych działań poza muzeum. Obecnie to, co powstało w 2016 r. w oparciu na wielopłaszczyznowej diagnozie społecznej, stanowi fundament współpracy muzeum z dwoma lokalnymi<sup>14</sup> partnerami i mieszkańcami (*Archiwum Społeczne Sulejówka*) oraz jest podstawą do działań o charakterze partycypacyjnym (projekt *Stoję przed jakąś dziwną trąbką*)<sup>15</sup>, które wciąż okazują się najlepszym punktem wyjścia do realizacji inicjatyw w otoczeniu muzeum (publikacji<sup>16</sup>, programów dla mieszkańców<sup>17</sup>, akcji w przestrzeni miasta<sup>18</sup>) i kontynuowania procesu budowania społeczności lokalnej skupionej wokół muzeum.

Nie oznacza to jednak, że prowadzone przez muzeum w tym okresie badania polegały wyłącznie na tworzeniu sieci relacji z lokalnymi partnerami i mieszkańcami miasta. Równoległe do tych działań podjęto także prace mające na celu poznanie opinii potencjalnej publiczności muzeum na temat Józefa Piłsudskiego, postaci ważnej zarówno dla mieszkańców Sulejówka, jak i innych osób<sup>19</sup>. Stąd ten etap badań,



6. „Wielość rzeczywistości. Wystawa o nas i muzeum” – prezentacja eksperymentu badawczego Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku w siedzibie jednego z pięciu partnerów projektu, w Dziale 7. Pułku Ułanów Lubelskich Muzeum Ziemi Mińskiej w Mińsku Mazowieckim

6. 'Multitude of Realities. Exhibition on Us and the Museum' – presentation of the research experiment of the Józef Piłsudski Museum in Sulejówkę in the seat of one of the five Project Partners, i.e. 7<sup>th</sup> Section of the Lancer Regiment Lublin at the Museum of the Mińsk Mazowiecki Region in Mińsk Mazowiecki

(Fot. 1 – K. Szuba; 2, 6 – T. Taracha; 3 – Z. Gozdecki; 4 – B. Nessel-Lukasiak; 5 – D. Dydka)

zrealizowany w formie badań ilościowych (ankieta papierowa), został przeprowadzony na znacznie większej próbie (N = 1193)<sup>20</sup> w różnych regionach kraju, jako element dopełniający prezentację mobilnej wystawy muzeum (N = 598) i działań w szkołach ponadpodstawowych (N = 595).

W ten sposób, dzięki poszerzeniu zakresu badań, zebrano dane nie tylko o tym, jak osoby w różnym wieku postrzegają Piłsudskiego, ale także zgromadzono materiał, który pozwolił potwierdzić, że pomimo uznawania tej postaci za ikonę niepodległości i dumy Polaków, to niewielu respondentów może o niej coś więcej powiedzieć. Dlatego w dalszych działaniach, zwłaszcza na terenie Sulejówka – miasta, którego symbolem jest Józef Piłsudski – zdecydowano się uwzględnić tworzenie różnych sytuacji twórczych do przyglądania się tej postaci z rozmaitych perspektyw.

Reasumując, można powiedzieć, że badania realizowane przez Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku w latach 2014–2016 na poziomie lokalnym, jak i ogólnopolskim, niezwykle korzystnie wpłynęły na bieżący program muzeum – dobór tematów, metod oraz form realizacji niektórych zadań – oraz na zakres działalności instytucji. To stopniowe gromadzenie danych, ich systematyczne utrwalanie i przekładanie na konkretne wytyczne dla zespołu ułatwiło pracę w otoczeniu muzeum i zminimalizowało koszty, umożliwiając tym samym realizację projektów, które nawzajem się dopełniały.

Obecnie, kiedy programy lokalne stały się jednym z obszarów działań muzeum, badania wciąż są kontynuowane i stanowią istotny punkt odniesienia w bieżącej pracy, jak również podczas planowania. Przy czym, z uwagi na stopniowe nasycenie wiedzy o społeczności lokalnej i potencjalnej publiczności mieszkającej „za rogiem” muzeum, kolejne zadania w tym obszarze podejmowane są w nowych miejscach, stając się tym samym pretekstem do przeprowadzania eksperymentów badawczych przygotowujących mieszkańców na otwarcie nowej instytucji. Programem, który został ostatnio zrealizowany właśnie w takiej formule, był projekt badawczo-edukacyjny *Wielość rzeczywistości*<sup>21</sup>.

W ramach tego zadania muzeum postanowiło sprawdzić, co to znaczy, że dla części przyszłej publiczności będzie ono lokalną instytucją kultury, znajdującą się w niedalekim sąsiedztwie miejsca zamieszkania. Czy oznacza to, że będzie przez to mniej czy bardziej atrakcyjne? Czy bliskość muzeum będzie ułatwieniem czy barierą dla obecności mieszkańców w muzeum? Dlaczego?

Wszystkie te pytania doprowadziły do poszukiwań nowej formuły prowadzenia badań wśród społeczności powiązanych z miejscami wpisanymi w lokalną historię miasta

i dworku „Milusin”. Jako punkt wyjścia do zebrania materiału umożliwiającego pochylenie się nad wymienionymi powyżej zagadnieniami przyjęto przygotowanie mobilnej wystawy „Wielość rzeczywistości. O nas i muzeum”, wokół której miały się spotykać i rozmawiać grupy reprezentujące różne pokolenia i rozmaite środowiska w miejscach dla nich znanych i bliskich (w remizie Ochotniczej Straży Pożarnej, miejskiej bibliotece, regionalnym muzeum, gminnym domu kultury). W ciągu 2 miesięcy prezentacji wystawy w poszczególnych lokalizacjach, udostępnianych przez lokalnych partnerów projektu, w eksperymencie wzięło udział 800 osób. Każda z nich mogła dowolnie tworzyć własną ścieżkę zwiedzania i w każdym punkcie tej interaktywnej wystawy pozostawić swoją opinię. Zebrane w ten sposób doświadczenia poszczególnych odbiorców stały się – po zakończeniu prezentacji – materiałem nie tylko do dyskusji o tym, jak muzeum powinno funkcjonować w lokalnych społecznościach po jego otwarciu<sup>22</sup>. Równocześnie efekty tego kolejnego etapu badań realizowanych przez muzeum służą obecnie do projektowania prac badawczych i kolejnych działań, które mają ułatwić zakorzenienie się instytucji w jej otoczeniu.

### Badania jako stały element procesu przemian muzeów

Opisany powyżej przykład procesu badawczego realizowanego przez jedno z polskich muzeów ilustruje, jak badania mogą wpływać na działalność instytucji. Niestety, nie jest to powszechna praktyka. Pilotaż badań publiczności muzealnej w Polsce prowadzony przez NIMOZ wykazał, że nie są one realizowane systematycznie. Wśród instytucji, które wzięły udział w I etapie badań w 2017 r. (ankiecie elektronicznej N = 63) tylko 17% zadeklarowało, że realizuje tego rodzaju zadania w sposób ciągły<sup>23</sup>.

Przyczyn tak niewielkiego wykorzystywania badań publiczności w muzeach jest kilka. Jedną z nich jest brak odpowiedniej kadry, inną postrzeganie tego rodzaju materiałów wyłącznie jako źródła danych potrzebnych do sporządzania raportów i sprawozdań<sup>24</sup>. Oba te czynniki powodują, że dopiero z upływem czasu, dzięki m.in. uruchomieniu przez NIMOZ wieloletnich programów: badawczego i szkoleniowego, mających na celu wspieranie muzealników w zakresie realizacji badań, będzie można wreszcie pogłębić wiedzę o publiczności polskich muzeów i spróbować od razu przełożyć ją na praktykę poszczególnych instytucji, aby mogły jeszcze aktywniej uczestniczyć w procesach przemian, jakie zachodzą w życiu społecznym<sup>25</sup>.

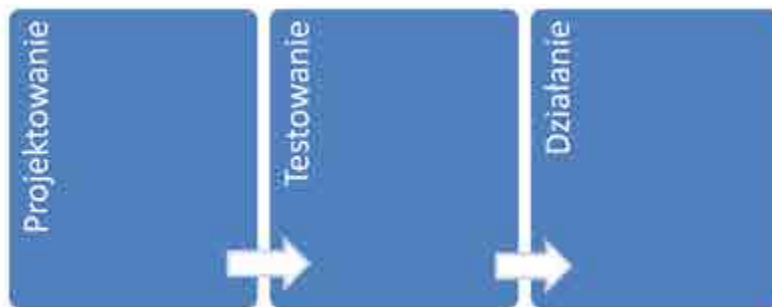


Diagram 1. Obszary, w których można wykorzystywać efekty badań społecznych w muzeum

Diagram 1. Regions in which the results of the museum social research can be applied

**Streszczenie:** Badania publiczności to przedmiot badań naukowych, kampanii marketingowych, jak również zainteresowania muzealników. Na skutek zmian zachodzących w kulturze, w tym w polskim muzealnictwie, poznanie bliżej potrzeb i oczekiwań publiczności stało się jednym z zadań, z którymi mierzą się dziś także muzea. Jednak, jak pokazują wstępne prace realizowane przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w 2017 r. w ramach projektu badań publiczności, sporadyczne wykorzystywanie wiedzy o gościach muzeum powoduje, że efekty tych badań rzadko przekładają się na praktykę konkretnych instytucji.

Powodów, które utrudniają muzealnikom wykorzystanie w muzeach teorii stosowanych w naukach społecznych jest kilka. Część z nich wynika z braku doświadczenia, inne

z niedoborów kadrowych, które uniemożliwiają dostrzeżenie w badaniach społecznych narzędzia przydatnego do planowania zmian i otwierania się instytucji na otoczenie. Pomimo tych problemów należy jednak zauważyć, że popularyzacja wśród muzealników badań publiczności zwiększa w poszczególnych muzeach oddziaływanie teorii na ich działania praktyczne.

Udostępnianie środowisku przykładów ilustrujących konkretne rozwiązania jakie można zastosować w tym zakresie, oraz wsparcie merytoryczne ze strony NIMOZ-u w postaci badań ogólnopolskich, szkoleń i publikacji, stopniowo skutecznie powiększają wpływ wiedzy o publiczności na funkcjonowanie muzeów w życiu społecznym. Interesującym przykładem takiego procesu jest m.in. program badań publiczności realizowany w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku.

**Słowa kluczowe:** badania publiczności, strategia instytucji kultury, muzea, programy lokalne, społeczność lokalna, budowanie środowiska, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku.

### Przypisy

- <sup>1</sup> D. Jędruch, *Muzeum bez murów. Pracownia Badań Socjologicznych Muzeum Narodowego w Krakowie w I. 60. XX wieku wobec społeczności lokalnych*, w: *Sfera publiczna – przestrzeń – muzeum. O zmieniającej się roli instytucji kultury*, E. Nieroba, B. Cymborowski (red.), Uniwersytet Opolski, Opole 2017, s. 101-118.
- <sup>2</sup> *Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), „Muzeologia”, t. 1, Universitas, Kraków 2011; M. Murzyn-Kupisz, *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, „Muzeologia”, t. 13, Universitas, Kraków 2016.
- <sup>3</sup> W tej grupie są m.in. warszawskie: Muzeum Narodowe, Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, Muzeum Fryderyka Chopina, Muzeum Historii Polski, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- <sup>4</sup> Przykładem takich muzeów są m.in.: Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łąbinowicach-Opolu, Muzeum Zamkowe w Pszczynie, Muzeum – Zamek w Łańcut, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku.
- <sup>5</sup> P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, *Publiczność muzeów w Polsce, badania pilotażowe. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2017, s. 27, <https://www.nimoz.pl/files/articles/187/Raport%20Publicznosc%20C5%9B%20C4%87%20muzeum%20C3%B3w%20w%20Polsce%202017.pdf> [dostęp: 26.10.2018].
- <sup>6</sup> *Ibidem*, s. 28.
- <sup>7</sup> *Raport z projektu badawczego Kultura. Nowe lokowanie instytucji publicznych w miejskich ekosystemach kultury w Polsce*, Związek Miast Polskich, Regionalne Obserwatorium Kultury UAM, Instytut Kulturoznawstwa UAM, 2017, <https://www.nck.pl/badania/raporty/raport-nowe-lokowanie-instytucji-publicznych-w-miejskich-ekosystemach-kultury-w-polsce> [dostęp: 26.10.2018].
- <sup>8</sup> Szkolenia dotyczące badań publiczności są realizowane przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów od maja 2018 r.
- <sup>9</sup> P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, *ABC Badań publiczności w muzeum*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018.
- <sup>10</sup> Szczegółowe informacje o projekcie, <https://www.nimoz.pl/dzialalnosc/projekty/publicznosc-muzeow> [dostęp: 14.02.2019].
- <sup>11</sup> Rezultaty kilku lat realizacji programu *Odkryj Sulejówkę* można obejrzeć na <https://muzeumpilsudski.pl/odkryj-sulejowek/> [dostęp: 26.10.2018].
- <sup>12</sup> Program *Zbadaj kulturę* został przygotowany przez Mazowiecki Instytut Kultury w 2016 r. dla pracowników bibliotek, domów kultury, organizacji pozarządowych czy muzeów. W ramach szkolenia odbyły się 3 sesje warsztatowe, z których jedna miała miejsce w siedzibie muzeum i wzięli w niej udział przedstawiciele innych instytucji kultury z Sulejówka.
- <sup>13</sup> P.T. Kwiatkowski, A. Pokrzywa, B. Nessel-Lukasik, *Wykorzystanie konsultacji społecznych w procesie tworzenia modelu muzeum partycypacyjnego*, „Kultura i społeczeństwo” 2015, nr 3, s. 165-188.
- <sup>14</sup> Parterami tego projektu została Miejska Biblioteka Publiczna w Sulejówku oraz Towarzystwo Przyjaciół Sulejówka.
- <sup>15</sup> Uczestnikami projektu zostało 98 mieszkańców miasta, którzy po nagraniu wspomnień o miejskim przedszkolu mieszczącym się w latach 1956-2000 w dworku „Milusin” stworzyli własne mini słuchowiska radiowe. Słuchaczami audycji zostali ich goście oraz inni mieszkańcy miasta. Po otwarciu muzeum radio wraz ze wszystkimi słuchowiskami stanie się jednym z artefaktów w przestrzeni muzeum. Projekt *Stoję przed jakąś dziwną trąbką* został zrealizowany dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Edukacja Kulturalna 2017-2018*.
- <sup>16</sup> Od 2017 r. do 2018 r. na łamach gazety „Lokalnej” w Sulejówku w ramach cyklu *Historia z rodzinnej szuflady* ukazało się 18 artykułów mieszkańców.
- <sup>17</sup> Od 2016 r. muzeum wraz z partnerami Archiwum Społecznego Sulejówka: Towarzystwem Przyjaciół Sulejówka i Miejską Biblioteką Publiczną realizuje projekty edukacyjne dla mieszkańców (programy *Towarzystwa: Odkryj Sulejówkę, Odczaruj Sulejówkę, Kołody ze Sulejówka*) oraz warsztaty podczas wydarzeń miejskich (*Filmowy Sulejówkę, Szlakiem współtwórców Niepodległej*). Od 2017 r. kolejnym partnerem działań jest Liceum Ogólnokształcące im. I.J. Paderewskiego oraz Stowarzyszenie Klub Seniora. Oba te środowiska biorą udział we wspólnych projektach.
- <sup>18</sup> W akcjach miejskich zrealizowanych z uczestnikami projektu *Stoję przed jakąś dziwną trąbką* wzięło udział 150 mieszkańców Sulejówka.
- <sup>19</sup> P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji, seria Współczesne Społeczeństwo Polski wobec Przeszłości*, t. II, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008, s. 239-261.
- <sup>20</sup> Symbol N oznacza liczbę uczestników badań.
- <sup>21</sup> Więcej o projekcie *Wielość rzeczywistości* zrealizowanym dzięki dofinansowaniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Kultura*

dostępna 2018 można się dowiedzieć na <https://muzeumpilsudski.pl/wielosc-rzeczywistosci-o-nas-i-muzeum/> [dostęp: 26.10.2018].

<sup>22</sup> G. Borkowski, „Wielość rzeczywistości. Wystawa o nas i muzeum”. Katalog wystawy, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Sulejówek 2018.

<sup>23</sup> P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Łukasik, *Publiczność muzeów w Polsce...*, s. 25.

<sup>24</sup> Na jednym z warsztatów podczas III Niekongresu animatorów kultury, jaki odbył się w maju 2018 r. w Poznaniu, uczestnicy stwierdzili, że problem z niskim poziomem wykorzystywania badań tkwi nie tylko w braku ich systematycznego prowadzenia i poszerzenia ich skali, ale również w tym, że zgromadzonych danych *nikt nie czyta lub gdzieś się je gubi* w codziennej pracy.

<sup>25</sup> R. Drozdowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

## Bibliografia

Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T., *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2014.

*Ekonomia muzeum*, D. Folga-Januszewska, B. Gutowski (red.), „Muzeologia”, t. 1, Universitas, Kraków 2011.

Hooper-Greenhill E., *Museum and their visitors*, Routledge, London 1994.

Kwiatkowski P.T., *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji, seria Współczesne Społeczeństwo Polski wobec Przeszłości*, t. II, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2008.

Kwiatkowski P.T., Nessel-Łukasik B., *Publiczność muzeów w Polsce, badania pilotażowe. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2017, <https://www.nimoz.pl/files/articles/187/Raport%20Publiczno%C5%9B%C4%87%20muze%C3%B3w%20w%20Polsce%202017.pdf>

Kwiatkowski P.T., Pokrzywa A., Nessel-Łukasik B., *Wykorzystanie konsultacji społecznych w procesie tworzenia modelu muzeum partycypacyjnego*, „Kultura i społeczeństwo” 2015, nr 3.

*Laboratorium muzeum. Społeczność*, A. Banaś, A. Janus (red.), Muzeum Warszawy, Warszawa 2015.

Macalik J., *Współczesny odbiorca masowy jako wyzwanie dla usług muzealnych*, „Prace naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2015, nr 354.

Murzyn-Kupisz M., *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, „Muzeologia”, t. 13, Universitas, Kraków 2016.

Nieroba E., *Muzeum empatyczne. O zmieniającej się roli odbiorcy kultury we współczesnym świecie w opinii muzealników*, w: *Muzea w kulturze współczesnej*, A. Ziębińska-Witek, G. Żuk (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.

*Raport z projektu badawczego Kultura. Nowe lokowanie instytucji publicznych w miejskich ekosystemach kultury w Polsce*, Związek Miast Polskich, Regionalne Obserwatorium Kultury UAM, Instytut Kulturoznawstwa UAM, 2017, <https://www.nck.pl/badania/raporty/raport-nowe-lokowanie-instytucji-publicznych-w-miejskich-ekosystemach-kultury-w-polsce>

*Sfera publiczna – przestrzeń – muzeum. O zmieniającej się roli instytucji kultury*, E. Nieroba, B. Cymbrowski (red.), Uniwersytet Opolski, Opole 2017.

Silverman L.H., *The social work of museums*, Routledge, London and New York 2017.

---

## dr Beata Nessel-Łukasik

Doktor socjologii, historyk sztuki; stypendysta MKiDN, wykładowca akademicki; główny specjalista ds. programów lokalnych w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, koordynator badań potencjalnej publiczności i kurator projektów partycypacyjnych realizowanych z lokalną społecznością; członek zespołu realizującego badania publiczności w NIMOZ; autorka artykułów i projektów edukacyjnych (m.in. *Pies i wilk czyli o niepodległości dla najmłodszych*, „Wierzba” 2017); e-mail: b.nessel@muzeumpilsudski.pl

---

**Word count:** 3 566; **Tables:** 1; **Figures:** 6; **References:** 25

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 03.2019; **Accepted:** 03.2019; **Published:** 03.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.1461

**Copyright©:** 2019 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

**Competing interests:** Nessel-Łukasik B; TEORIA A PRAKTYKA. BADANIA JAKO NARZĘDZIE ROZWOJU PUBLICZNOŚCI W MUZEUM JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO W SULEJÓWKU. Muz., 2019(60): 42-49

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 149-159  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2019  
data recenzji – 04.2019  
data akceptacji – 05.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2614

# CENTRALNY MAGAZYN ZBIORÓW MUZEALNYCH – NOWE ZADANIE NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW

CENTRAL STORAGE FACILITY FOR MUSEUM  
COLLECTIONS: A NEW TASK FOR THE NATIONAL  
INSTITUTE FOR MUSEUMS AND PUBLIC  
COLLECTIONS

**Janusz Czop**

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

**Abstract:** Museum is collections. Their safe and appropriate storage has always been and will remain the basic statutory activity of every museum. As can be found in both domestic and international sources, merely a fraction of museums' collections is on permanent display, while their remaining part is kept in museums' storerooms. Therefore, the priority goal of every museum, of its management, and organizer, should be the availability of an adequate storage area. Regrettably, history and praxis demonstrate that it is precisely within this field that museums have always had and continue having the greatest needs. Worldwide museology faces the ongoing challenge of museum collection storage, and this is the challenge that Polish museums face as well. Fortunately, for over two decades a process of actual transformation in

this respect has been occurring, the latter resulting in modern storage facilities being built. These, complying with the latest standards, shall guarantee high-quality protection to the collections, as well as a low-budget construction, and low energy consumption in the course of operations. Poland, too, has been participating in these changes.

Recently, the topic of museum storage areas has entered the list of priority tasks of the Ministry of Culture and National Heritage, which in 2016 commissioned the National Institute for Museums and Public Collections (NIMOZ) to provide appropriate reports, analyses, and concepts, while in 2018 it formally assigned the Construction of the Central Storage Facility for Museum Collections Project (CMZM) to NIMOZ. A new position of

the Director's Proxy for the Central Storage Facility for Museum Collections has been created. This means that a major development in the history of Polish museology has taken place: at the Ministry of Culture and National Heritage and its subordinate cultural institution definite

steps have formally been taken in order to resolve the problems of museum collection storage in Poland. The assumption has been made that CMZM will be a pilot and model solution that can be followed by subsequent storage facilities for museums in Poland's other regions.

**Keywords:** museum collections, collection storage area, collection protection, museum conservation, preventive conservation, Central Storage Facility for Museum Collections in Poland.

Jeszcze nie tak dawno popularnym był dylemat zawierający metaforę, czy magazyny muzealne są, czy nie są „sexy”<sup>1</sup>, co w pewnym sensie miało tłumaczyć sytuację, kiedy pomimo świadomości skali i wagi problemu, temat nieodpowiedniego magazynowania zbiorów nadal pozostaje nierozwiązany. Jako jedną z głównych przyczyn takiego stanu rzeczy podawano małą atrakcyjność aktywności związanych z przechowywaniem zbiorów w porównaniu np. do działalności wystawienniczej, i tym samym nie traktowanie jej priorytetowo. A przecież *gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym* zawsze było, jest i będzie podstawowym, statutowym zadaniem każdego muzeum. Należy podkreślić fakt, że zapisy Ustawy o muzeach, jak i innych rozporządzeń i ustaw dotyczących muzealnych zbiorów<sup>2</sup>, odnoszą się nie tylko do wybranej kolekcji najcenniejszych obiektów, ale do każdego pojedynczego muzealium.

Warto uświadomić sobie, że – jak wynika z różnych międzynarodowych i krajowych źródeł<sup>3</sup> – w muzeach eksponuje się na stałe, średnio, jedynie od kilku do kilkunastu procent posiadanych zbiorów. Pozostałą, ogromną większość obiektów przechowuje się w magazynach. Stąd oczywistym wydaje się stwierdzenie, iż posiadanie odpowiednio dużych i dobrze wyposażonych magazynów zbiorów powinno być zawsze pierwszoplanowym celem każdego muzeum, jego zarządu i organizatora. I choć nie ma wątpliwości, iż cel taki jest stawiany, to niestety – jak pokazuje praktyka – właśnie w tym obszarze muzea prawie zawsze miały i nadal mają największe potrzeby.

Raport opracowany i wydany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w roku 2015<sup>4</sup> dowodzi, że w ponad jednej trzeciej z ankietowanych muzeów brak było magazynów, w dwóch trzecich powierzchnia magazynów była niewystarczająca, a blisko jedna druga posiadała nieodpowiednie lub tylko częściowo odpowiadające wymaganiom wyposażenie. Z informacji przedstawionych w sprawozdaniu GUS za rok 2017<sup>5</sup> wynika, że w polskich muzeach i galeriach znajduje się obecnie ok. 22 mln obiektów, co przy cytowanych wcześniej statystykach mówiących, że średnio ok. 90% zbiorów znajduje się na stałe w magazynach, daje liczbę ok. 20 mln obiektów, które przechowywane są w różnych, często nieoptymalnych warunkach. Przy tym musimy pamiętać, że zarówno w muzeach, jak i galeriach sztuki z roku na rok wzrasta liczba posiadanych przez nie eksponatów, np. w 2016 r. odnotowano wzrost łącznej liczby zbiorów muzealnych o 4,3% w porównaniu z rokiem 2015<sup>6</sup>, a w 2017 r. zbiory galerii sektora publicznego wzrosły o 4,4% w stosunku do roku poprzedniego<sup>7</sup>.

Podobne problemy ma również ogólnoswiatowe muzealnictwo, co potwierdziło m.in. badanie ankietowe przeprowadzone przez Międzynarodowe Centrum Badań nad Ochroną i Konserwacją Dziedzictwa Kulturowego (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property – ICCROM) w 2011 r., w którym wzięło udział blisko 1500 muzeów ze 136 krajów. Jego wyniki pokazały, że m.in. w jednym na cztery muzea przemieszczanie obiektów w magazynie jest utrudnione lub niemożliwe, w dwóch na trzy brak jest przestrzeni magazynowej, a w jednym na dwa brak jest odpowiedniego etażu oraz ma miejsce przepełnienie magazynu<sup>8</sup>. Należy więc jednoznacznie stwierdzić, że obecnie mamy do czynienia z poważnym, ogólnoswiatowym problemem w obszarze magazynowania muzealnych zbiorów, który w dużym stopniu dotyczy również polskich muzeów.

Co więc należy robić, aby w końcu udało się rozwiązać ten odwieczny, muzealny problem? Przede wszystkim powinniśmy słuchać mądrych rad naszych poprzedników. *Zachowanie dokonanych już zbiorów jest ważniejsze od powiększania ich* – to stwierdzenie dra Józefa Grabowskiego, kustosa Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie zostało zapisane w 1935 r.<sup>9</sup> i – bez względu na upływający czas – nadal pozostaje aktualne, gdyż bardzo trafnie określa priorytet w działaniach każdego muzeum. Powinny one, jak już było wcześniej podkreślone, dotyczyć całości muzealnych zbiorów, a fakt, że ich znakomita większość znajduje się w magazynach uzmysławia, że to właśnie powierzchnie magazynowe są najważniejszym miejscem realizacji wszystkich podstawowych zadań muzealnych, których wspólnym celem jest zachowanie i udostępnianie dóbr kultury jak najdłużej. I to właśnie zabezpieczenie odpowiednich warunków przechowywania obiektów muzealnych w magazynach powinno stanowić priorytetowe – w stosunku do wszystkich pozostałych – zadanie tych instytucji. Muzea są zobowiązane w pierwszej kolejności zapewnić dobrą konserwatorską opiekę nad wszystkimi posiadanymi zbiorami, bo to one stanowią sens ich istnienia.

W uzupełnieniu należy podkreślić najbardziej charakterystyczną i mocną stronę przechowywania zbiorów w magazynach – w ramach konserwacji prewencyjnej można w nich stworzyć maksymalnie bezpieczne warunki ochrony pod każdym względem, zapewniające jak najdłuższe trwanie muzealiów. Warunków takich nie da się zapewnić w salach wystawowych, gdzie zawsze mamy do czynienia z kompromisem pomiędzy ochroną a ekspozycją. I co bardzo ważne, takie prewencyjne działania prowadzone w magazynie – w odróżnieniu od interwencyjnych konserwacji pojedynczych obiektów – obejmują wszystkie przechowywane tam muzealia, a więc można mówić



o prewencji na szeroką skalę. Unikanie lub minimalizowanie uszkodzeń i zniszczeń poprzez eliminowanie ich przyczyn jest dużo bardziej skuteczne i mniej kosztowne w dłuższej perspektywie czasowej, zapewniając jednocześnie pełną dostępność i użyteczność zbiorów.

Konkludując i odpowiadając na postawione na początku artykułu pytanie, można tylko stwierdzić, że aby wreszcie rozwiązać problem z prawidłowym przechowywaniem zbiorów, należy budować nowe oraz modernizować już istniejące magazyny muzealne. W praktyce od przeszło dwóch dekad trwa okres rzeczywistych zmian w tym zakresie, których efektem jest wznoszenie nowoczesnych magazynów<sup>10</sup> projektowanych pod kątem optymalnej organizacji i zarządzania, lokalizacji, funkcji i dostępności, poziomu ochrony konserwatorskiej i energooszczędności. Wszystkie wyżej wymienione obszary mocno ewoluowały w ostatnich kilku dziesięcioleciach, a spowodowane to było przede wszystkim rozwojem nauki i techniki oraz profesjonalizacją i poszerzeniem muzealnej kadry o nowych specjalistów. W obszarze organizacji i zarządzania zbiorami rozpoczął się proces podziału kompetencyjnego pomiędzy kustoszy i konserwatorów, który głównie wynika z faktu, iż każdy obiekt muzealny istnieje w dwóch wymiarach: fizycznym i intelektualnym lub informacyjnym<sup>11</sup>. Za realizację badań i ochrony tych dwóch wymiarów powinni odpowiadać specjaliści z różnych dziedzin. Stąd zmiany w tradycyjnym modelu i podległości w zarządzaniu magazynami zbiorów, które zachodzą od ponad 20 lat w coraz większej liczbie muzeów na całym świecie<sup>12</sup>. Ich kierunek polega na wydzieleniu magazynów zbiorów jako samodzielnych jednostek organizacyjnych i przejęciu nadzoru (w rozumieniu

opieki fizycznej) nad zbiorami od kustoszy przez konserwatorów i wyszkolonych magazynierów zbiorów.

Stusność takiego podejścia potwierdził m.in. Julian Spalding, wieloletni dyrektor Muzeów Glasgow (Glasgow Museums) i Muzeum i Galeria Sztuki Kelvingrove (Kelvingrove Art Gallery and Museum), który pisał, że *zadaniem konserwatora muzealnego jest zapewnienie coraz bardziej bezpiecznych warunków udostępniania obiektów, zarówno ze zbiorów własnych muzeum, jak i wypożyczonych. Aby to zrobić prawidłowo, konserwatorzy muzealni muszą być cały czas, całkowicie odpowiedzialni za zbiory. Dotyczy to również odpowiedzialności za magazyny zbiorów, gdzie jak statystyki pokazują, ma miejsce większość uszkodzeń obiektów*<sup>13</sup>.

Czytelny podział odpowiedzialności za zbiory pomiędzy różnych muzealnych specjalistów (w tym konserwatorów i kustoszy) według kompetencji stanowi obecnie międzynarodowy standard, potwierdzony przez ICOM. Na stronie internetowej Komitetu Konserwacji ICOM (ICOM-CC) znajduje się aplikacja *Conservation: who, what & why?*<sup>14</sup> bardzo jasno i konkretnie prezentująca podział zadań i obowiązków muzealnej kadry oraz dokładnie określającą, którzy specjaliści i w jakim zakresie powinni być zaangażowani w podstawowe działania w muzeum.

Lokalizacja magazynów zbiorów muzealnych stanowi kolejną ważną kwestię, która determinuje m.in. zarówno dostępność obiektów dla interesariuszy, jak i ekonomikę funkcjonowania samego magazynu. Praktyka pokazuje, że generalnie mamy do czynienia z dwoma wariantami: lokalizacją przy głównej siedzibie muzeum/galerii lub w jej pobliżu oraz umiejscowieniem poza centrum miasta, czy wręcz poza miastem, w pewnym oddaleniu od jednostki macierzystej.



1. Światowe Centrum Konserwacji i Wystaw Muzeum Brytyjskiego w Londynie, proj. Rogers Stirk Harbour + Partners, [https://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/new\\_centre/explore\\_the\\_centre.aspx](https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/new_centre/explore_the_centre.aspx)

1. World Conservation and Exhibitions Centre of the British Museum in London; designed by Rogers Stirk Harbour + Partners, [https://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/new\\_centre/explore\\_the\\_centre.aspx](https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/new_centre/explore_the_centre.aspx)



2. Magazyn wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki w Himbergu, oddalony ok. 20 km od głównej siedziby muzeum

2. Storage facility of the Art History Museum in Himberg, distanced some 20 km from the Museum's main building



4. Centrum Zbiorów Sztuki Muzeum Narodowego Szwajcarii w Affoltern am Albis z projektem-wizualizacją nowego segmentu, proj. Jesse Reiser + Nanako Umemoto 2014, <http://www.reiser-umemoto.com/extension-of-snm-collection-center.html>

4. Art Collection Centre of the Swiss National Museum in Affoltern am Albis with the visualization of a new segment designed by Jesse Reiser + Nanako Umemoto 2014, <http://www.reiser-umemoto.com/extension-of-snm-collection-center.html>

Każdy z wariantów ma swoje słabe i mocne strony, i jest uwarunkowany wieloma czynnikami, z których podstawowy to dostępność wolnej przestrzeni – zarówno w rozumieniu istniejącej infrastruktury, jak i działki do zabudowy – w odniesieniu do aktualnych potrzeb i planów na przyszłość.

Zawsze należy dążyć do rozwiązania perspektywicznego, które nie tylko uwzględni bieżące potrzeby, ale zabezpieczy też muzealne zbiory w dłuższej perspektywie czasowej. Dlatego też, już na pierwszym etapie planowania, rekomenduje się określenie horyzontu czasowego dla utrzymania pełnej, założonej funkcjonalności inwestycji. W przypadku nowych magazynów muzealnych dobrą praktyką jest zabezpieczenie potrzeb na min. 20–30 lat – np. taki horyzont czasowy ma magazyn wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum Wien) w Himbergu, ale też nie zawsze konieczne należy realizować całą inwestycję od razu. Optymalnym rozwiązaniem jest zaprojektowanie infrastruktury magazynowej na większej



3. Centrum Magazynowo-Konserwatorskie w Vejle w Danii, z lewej strony widoczny dobudowany w 2013 r. nowy segment magazynowy, <https://www.google.com/maps/place/Conservation+Centre+Vejle/@55.744623,9.6023283,168a,35y,180.26h,45t/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x464c8159bdba460f:0xef1bbea9faf3321!8m2!3d55.7432319!4d9.6011918?hl=pl-PL>

3. Storage and Conservation Centre in Vejle, Denmark; the 2013 new storage facility extension visible on the left, <https://www.google.com/maps/place/Conservation+Centre+Vejle/@55.744623,9.6023283,168a,35y,180.26h,45t/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x464c8159bdba460f:0xef1bbea9faf3321!8m2!3d55.7432319!4d9.6011918?hl=pl-PL>



5. Centrum Konserwacji i Magazynowania paryskiego Luwru w Liévin, proj. Rogers Stirk Harbour + Partners, <https://www.dezeen.com/2015/07/07/rogers-stirk-harbour-partners-conservation-storage-facility-musee-du-louvre-lievin-paris-france/>

5. Conservation and Storage Centre for the Paris Louvre Museum in Liévin; designed by Rogers Stirk Harbour + Partners, <https://www.dezeen.com/2015/07/07/rogers-stirk-harbour-partners-conservation-storage-facility-musee-du-louvre-lievin-paris-france/>

działce, dającej możliwość stopniowej, rozłożonej w czasie rozbudowy w miarę wzrastających potrzeb. Tutaj dobrym przykładem jest międzymuzealne Centrum Magazynowo-Konserwatorskie w Vejle (Konserveringscenter og Fælles Museumsmagasiner Vejle) w Danii, gdzie w 2003 r. wybudowano pierwszy segment magazynowy o pow. 3400 m<sup>2</sup> oraz centrum konserwacji o pow. 1200 m<sup>2</sup>, a w roku 2013 dobudowano drugi segment magazynowy o pow. 2300 m<sup>2</sup><sup>15</sup>.

Ustalenie lokalizacji wiąże się też z wybranym modelem magazynu i koncepcją jego prowadzenia. Ma to kluczowe znaczenie zwłaszcza w odniesieniu do polityki gromadzenia i powiększania zbiorów, jak i rozszerzania dostępności do nich. Ważne są również funkcje, które obok przechowywania



6. Centrum Zasobów Muzealnych w Glasgow, <https://www.glasgowdoorsopendays.org.uk/glasgowmuseumsresourcecentre.html>

6. Glasgow Museums Resource Centre, <https://www.glasgowdoorsopendays.org.uk/glasgowmuseumsresourcecentre.html>



7. Muzeum MAS / Muzeum na rzece w Antwerpii

7. MAS Museum / Museum by the River in Antwerp

planuje się tam realizować. Najbardziej właściwy i logiczny projekt muzealnego magazynu powinien zakładać połączenie w jednej, wspólnej lokalizacji przestrzeni magazynowych wraz ze wszystkimi innymi pomieszczeniami, których funkcje związane są z bezpośrednią opieką i opracowywaniem zbiorów np. udostępnianiem, badaniem, konserwowaniem, fotografowaniem, digitalizacją etc. Tak zorganizowane centrum magazynowo-konserwatorskie zapewni kompleksową ochronę i obsługę muzealnych zbiorów, przy zmniejszonym do minimum ryzyku wynikającym z konieczności ich przemieszczania. Pozwoli też na optymalizację organizacji pracy i zatrudnienia, przy równoczesnym zwiększeniu efektywności działań. Dobrymi przykładami takich rozwiązań są wspomniane już centra w Vejle w Danii i w Himbergu w Austrii, ale też Centrum Zbiorów Sztuki Muzeum Narodowego Szwajcarii (Schweizerisches Nationalmuseum Sammlungszentrum) w Affoltern am Albis, szkockie: Centrum Magazynowe Muzeów Narodowych (The National Museums Collection Centre) w Edynburgu oraz Centrum Muzeów w Glasgow (Glasgow Museums Resource Centre), czy Centrum Konserwacji Muzeum w Luwrze (Centre de conservation du Louvre) zlokalizowane w Liévin we Francji.

Dodatkowo, przy opracowywaniu koncepcji rozważa się międzymuzealny charakter danej inwestycji, co w wielu przypadkach pozwoli szybciej i bardziej ekonomicznie zabezpieczyć interesy różnych instytucji, w tym szczególnie średnich i mniejszych muzeów z jednego regionu. Dla takiego wariantu dobrym przykładem lokalizacji międzymuzealnego centrum w pewnym oddaleniu od instytucji macierzystych są magazyny w Vejle, które zostały wybudowane jako wspólna inwestycja dla 16 muzeów i archiwów zlokalizowanych



8. i 9. Centrum Restauracji i Magazynów petersburskiego Ermitażu w Starej Dierewni

8. and 9. Staraya Derevnya Restoration and Storage Centre for St Petersburg's Hermitage

– zgodnie z ustaloną zasadą – maksymalnie o godzinę jazdy samochodem od Vejlø. Także Glasgow Museums Resource Centre stanowi wspólną, międzymuzealną inwestycję zlokalizowaną w specjalnie w tym celu wybudowanym obiekcie na przedmieściach miasta, w którym mieszczą się pracownie konserwatorskie, laboratoria badawcze, pokoje studyjne, biblioteka, archiwum oraz magazyny dla kilku muzeów Glasgow: Kelvingrove Art Gallery & Museum, Riverside Museum, the Burrell Collection, Gallery of Modern Art, the People's Palace, Scotland Street School Museum, St. Mungo Museum of Religious Life & Art i Provand's Lordship. Z kolei przykładem międzymuzealnych magazynów mieszczących się w centrum miasta i w głównej siedzibie jest Muzeum MAS / Muzeum na rzece (Museum aan de Stroom) w Antwerpii, stanowiące wspólne miejsce dla Muzeum Etnograficznego, Narodowego Muzeum Żeglugi oraz Muzeum Folkloru.

Odnosząc się do funkcji udostępniania zbiorów, należy mocno zaakcentować trwający od lat 70. XX w.<sup>16</sup> proces „demokratyzacji” dostępu do zbiorów muzealnych i zmiany podejścia do ich pokazywania, który bardzo celnie scharakteryzował na początku XXI w. Stephan Weil pisząc, że muzea i ich pracownicy przeszli w ostatnich 25 latach zmianę *od bycia dla czegoś do bycia dla kogoś*<sup>17</sup>. Znalazło to swoje potwierdzenie w powstających coraz liczniej na całym świecie, specjalnie urządzonych magazynach, które są dostępne (w całości lub częściowo) dla różnych grup odbiorców<sup>18</sup>. Proces przybiera na sile, co szczególnie jest widoczne od początku obecnego stulecia, kiedy to muzea w wielu krajach zrealizowały projekty różnego typu otwartych magazynów, np. Metropolitan Museum of Art w Waszyngtonie, Ermitaż w Sankt Petersburgu, Larco Museum w Limie, Jüdisches Museum w Wiedniu, MAS Museum w Antwerpii czy Victoria & Albert Museum w Londynie. Również w Polsce powstały tego typu magazyny, np. Centrum Konserwacji Wraków Statków w Tczewie (oddział Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku), Galeria Magazynowa w Muzeum Pałacu Jana III w Wilanowie, Thesaurus Cracoviensis w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa czy Magazyn Studyjny w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Jak widać z powyższych rozważań, priorytetową potrzebą większości muzeów jest posiadanie dodatkowej przestrzeni do magazynowania zbiorów, równocześnie coraz więcej z nich obecnie uważa za celowe tworzenie magazynów otwartych, dających szansę do rozwiązania zarówno podstawowych potrzeb magazynowych ale także możliwości tworzenia nowych sposobów i narzędzi do rozwoju działalności wystawienniczej, upowszechnieniowej i edukacyjnej. Potwierdzają to przedstawione przykłady, a proces „demokratyzacji” dostępu do zbiorów wpisuje się dobrze również we współczesny kierunek ewolucji muzealnej, która zakłada wzrost znaczenia społecznej roli muzeów i wprowadzanie modelu partycypacyjnego instytucji<sup>19</sup>, czyli udziału społeczeństwa w jej tworzeniu, funkcjonowaniu i rozwoju.

Podsumowując temat lokalizacji, można stwierdzić, iż obydwa przedstawione warianty, choć w różnym stopniu, dają jednak możliwości polepszenia warunków przechowywania i rozwoju muzeum. Wiele muzeów nadal preferuje tradycyjną lokalizację magazynu jako nierozłącznej części istniejącej infrastruktury placówki, lub przynajmniej umiejscowienie go w pobliżu głównej siedziby. Podstawowym argumentem „za” jest szybszy dostęp do zbiorów oraz możliwość łatwiejszego dotarcia do magazynu, co dodatkowo, w przypadku modelu otwartego, stwarza szanse na przyciągnięcie większej liczby odwiedzających. Podnoszone są również kwestie kosztów związanych m.in. z transportem zbiorów i pracowników między magazynem a siedzibą główną muzeum. Z kolei w opinii instytucji, które posiadają już centra magazynowo-konserwatorskie zlokalizowane w pewnym oddaleniu od głównej siedziby, jest wręcz odwrotnie, gdyż takie rozwiązanie pozwala na oszczędności, a odległość nie zniechęca zwiedzających. W przypadku takiej lokalizacji najważniejszym argumentem „za” jest możliwość zaplanowania i zrealizowania optymalnego projektu, który zakłada etapowanie rozłożonej w czasie inwestycji i jej segmentową rozbudowę zgodnie z wzrastającymi potrzebami. Nie bez znaczenia pozostaje większa dostępność odpowiednio dużych działek budowlanych i niższy koszt m<sup>2</sup> ziemi na obrzeżach miasta, a także większa swoboda w projektowaniu optymalnych rozwiązań dla tego typu budynków (w porównaniu do centrum miasta



10. i 11. Centrum Konserwacji Wraków Statków w Tczewie, oddział Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku

10. and 11. Shipwreck Conservation Centre in Tczew, branch of the National Maritime Museum in Gdańsk

(Fot. 2, 7-11 – J. Czop)

zazwyczaj objętego strefą ochrony konserwatorskiej). Ważnym aspektem jest także to, że centrum magazynowo-konserwatorskie ma szansę stać się kolejną instytucją kultury w zupełnie nowej przestrzeni, co stanowi wartość dodaną w postaci wzrostu atrakcyjności zarówno samego muzeum, jak i nowego miejsca. Taką sytuację dobrze ilustruje Centrum Konserwacji Wraków Statków wraz z Magazynem Studyjnym w Tczewie, które powstało w 2016 r. jako oddział Muzeum Morskiego w Gdańsku.

Ochrona oraz efektywne i zrównoważone zarządzanie zbiorami są coraz częściej we współczesnym świecie sferami wykorzystującymi wiele różnych dziedzin wiedzy i wychodzącymi poza dotychczasowy, tradycyjny zakres działalności muzealnej. W tych obszarach wyjątkowe znaczenie ma współpraca trzech grup zawodowych: konserwatorów, kustoszy i naukowców (gł. fizyków, chemików, biologów), których wspólne i uzupełniające się działania powinny być nakierowane na ciągłe poszukiwanie lepszych rozwiązań w celu stałego podwyższania poziomu ochrony zbiorów. Równocześnie, współczesny świat troszczący się o ochronę środowiska obliuguje wszystkich do przemyślanych ruchów związanych z zarządzaniem instytucją kultury w sposób odpowiedzialny, efektywny i przyjazny dla środowiska. *Odpowiedzialne zarządzanie zasobami naturalnymi jest szczególnie ważne w dobie powszechnego ograniczania zużycia energii oraz emisji dwutlenku węgla przy jednoczesnym dążeniu do zapewnienia wysokich standardów w zakresie ochrony zbiorów*<sup>20</sup>. Takie podejście uznane zostało za międzynarodowy standard<sup>21</sup>, gdyż ograniczanie nadmiernego zużycia energii leży w żywotnym interesie samych instytucji kultury oraz ma, oprócz ekonomicznego, również aspekt ekologiczny i etyczny. Ochrona dziedzictwa kultury przy jednoczesnej dbałości o zasoby i środowisko naturalne jest urzeczywistnieniem idei „zielonego muzeum”, ale też po prostu naszym obowiązkiem, jeśli czujemy się odpowiedzialni za przyszłość naszego społeczeństwa i naszego dziedzictwa.

Współczesny muzealny magazyn powinien zatem zapewnić wysoki poziom ochrony zbiorów, przy ekonomicznych kosztach budowy oraz bardzo niskim zużyciu energii podczas eksploatacji. Czynniki te są od siebie zależne i zazwyczaj

można się spodziewać, że jednak dobra jakość ochrony zbiorów wymusi wysokie koszty oraz duże zużycie energii przez urządzenia regulujące warunki środowiskowe wewnątrz magazynu. Niemniej, jak dowiodły międzynarodowe projekty badawcze<sup>22</sup> i wymienione już konkretne realizacje, postawiony cel może zostać osiągnięty. Jednym ze sposobów jest zastosowanie odpowiednich rozwiązań budowlanych i funkcjonalnych, zapewniających szczelność budynku, z ograniczonym do minimum niekontrolowanym napływem powietrza z zewnątrz oraz zaprojektowanie energooszczędnego pasywnego systemu stabilizacji mikroklimatu, który zapewni bezpieczne warunki środowiska<sup>23</sup>.

W tym miejscu trzeba zacytować Stefana Michalskiego, z Canadian Conservation Institute, który przypomniał, że *praktyczna zasada mówiąca o zaletach niższej temperatury stwierdza, że każde zmniejszenie o 5°C podwaja czas życia obiektu*<sup>24</sup>. Zasada ta wynika z faktu, że spadek temperatury ogranicza szybkość chemicznej degradacji polimerów organicznych m.in. papieru, tkanin, skóry, tworzyw sztucznych, występujących w dużej części obiektów muzealnych. Stąd np. szeroko stosowane zalecenia Amerykańskiego Stowarzyszenia Inżynierów Ogrzewnictwa, Chłodnictwa i Klimatyzacji (American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers – ASHRAE)<sup>25</sup> przewidują dla magazynów archiwalnych i bibliotecznych temperaturę +10° C, a przynajmniej w okresie zimowym osiągnięcie niskiej temperatury. Zależności pomiędzy długością czasu życia materiałów o różnej wrażliwości chemicznej a temperaturą, w jakiej obiekty są przechowywane, pokazuje poniższa tabela, opracowana przez specjalistów z Canadian Conservation Institute<sup>26</sup>.

Chcąc więc mądrze i odpowiedzialnie opiekować się muzealnymi zbiorami, należy dążyć do wdrażania w praktyce powyższej wiedzy i tworzyć nowoczesne magazyny, w których poprzez obniżenie temperatury zapewnione zostaną warunki do bezpiecznego i jak najdłuższego trwania przechowywanych tam dóbr kultury. Należy przy tym pamiętać, aby w magazynie nie było stałych stanowisk pracy, a jego parametry funkcjonalne służyły przede wszystkim ochronie i dostępności zbiorów, a dopiero w drugiej kolejności uwzględniały komfort przebywania tam człowieka.

**Tabela 1. Porównanie zależności pomiędzy długością czasu życia materiałów o różnej wrażliwości chemicznej, a temperaturą, w jakiej obiekty są przechowywane. Do kalkulacji przyjęto, że w każdym przypadku wilgotność względna wynosiła ~50%**

Table 1. Interdependence between the durability of materials of various chemical sensitivity and the temperature in which items are stored. The assumption made for the calculation: relative humidity at ca 50% in each case

Temperatura	WRAŻLIWOŚĆ			
	Niska	Średnia	Wysoka	Bardzo wysoka
~60°C	~4 lata+	~1 lata	~6 miesięcy	2 miesiące
~30°C	~250 lat+	~75 lat	~25 lat	~7 lat
~25°C	~500 lat+	~150 lat	~50 lat	~15 lat
~20°C	~1,000 lat+	~300 lat	~100 lat	~30 lat
~10°C	~5,000 lat+	~1,500 lat	~500 lat	~150 lat
~0°C	20,000 lat+	~6,000 lat	~2,000 lat	~600 lat

Przykłady materiałów z podziałem na stopnie wrażliwości: **Niska**: drewno, len, bawełna, skóra, pergamin, farba olejna, tempera jajeczna, media akwarelowe; **Średnia**: stabilne materiały fotograficzne np. XIX-wieczne czarno-białe negatywy na szkle, XX-wieczne czarno-białe negatywy na folii poliestrowej; **Wysoka**: kwaśny papier np. papier gazetowy i niskiej jakości książki, papiery po 1850 roku, celulooid i wiele wczesnych tworzyw sztucznych, naturalne materiały zakwaszone przez zanieczyszczenia (tekstylija, skóra); **Bardzo wysoka**: media magnetyczne np. taśmy wideo, audio, dyskietki; materiały fotograficzne np. kolorowe wydruki; wiele elastycznych polimerów, od gumy do pianek poliuretanowych oraz niektóre farby akrylowe.

W Polsce działania zmierzające do wybudowania nowoczesnego, energooszczędnego magazynu zapewniającego optymalne warunki ochrony zbiorów podjęło Muzeum Narodowe w Krakowie, które – podobnie jak większość muzeów – od zawsze boryka się z problemem niewystarczającej ilości miejsca i odpowiedniego wyposażenia w swoich magazynach. Dlatego też od kilku lat, wspólnie z międzynarodowymi instytucjami kultury, MNK buduje kompetencje w zakresie nowego podejścia do efektywnego i zrównoważonego przechowywania i udostępniania zasobów dziedzictwa<sup>27</sup>. Efektem tego jest przygotowana w latach 2014–2016 przez zespół specjalistów z krakowskiego Muzeum Narodowego – Janusza Czopa, Łukasza Bratasza, Annę Kłosowską, Grażynę Malik, Barbarę Świątkowską we współpracy ze specjalistami spoza muzeum: prof. Romanem Kozłowskim, architektem Wojciechem Wichrem i logistyką Michałem Krawczakiem z firmy Logis – koncepcja budowy nowoczesnego, międzymuzealnego Centrum Konserwacji i Magazynowania Dóbr Kultury (CKM), łączącego funkcje miejsca zapewniającego najwyższy poziom ochrony przechowywanych zbiorów z centrum badawczym oraz z działaniami edukacyjnymi, upowszechnieniowymi i usługowymi. Z przyczyn niezależnych od MNK nie udało się pozyskać tytułu prawnego do poprzemysłowego terenu w Nowej Hucie, gdzie pierwotnie planowano budowę CKM. Obecnie szanse na realizację istniejącej koncepcji daje, zakupiony w 2016 r., budynek byłego hotelu Cracovia wraz z otaczającą działką, gdzie między innymi planowane jest wybudowanie Centrum Konserwacji i Magazynowania.

W tym samym czasie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego umieściło budowę muzealnych magazynów wśród swoich ważnych zadań i w 2016 r. zleciło Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów – jednostce o charakterze eksperckim – opracowanie *Raportu dotyczącego koncepcji budowy ogólnopolskiej sieci magazynów muzealnych w Polsce*. Raport został przygotowany we współpracy z zaproszonymi specjalistami: Januszem Czopem, Agnieszką Jaskanis, Marcinem Krawczykiem, Sławomirem Momotem

i Robertem Szumielewiczem. W jego uzupełnieniu oraz jako kontynuacja zadania prowadzonego przez NIMOZ, w 2018 r. powstał dokument *Uniwersalna koncepcja centralnego magazynu zbiorów muzealnych (CMZM) wraz z założeniami funkcjonalnymi i użytkowymi*, autorstwa Janusza Czopa, Anny Kłosowskiej i Romana Kozłowskiego. Podstawowym założeniem koncepcji CMZM jest stworzenie międzymuzealnego magazynu, który – zgodnie z wcześniej opisanym optymalnym modelem – połączy wysoką jakość ochrony zbiorów, ekonomiczny koszt budowy oraz energooszczędność podczas eksploatacji. Przy opracowywaniu *Uniwersalnej koncepcji...* uwzględniono wszystkie czynniki powodujące zagrożenia dla obiektów muzealnych<sup>28</sup>, wyniki projektów naukowo-badawczych<sup>29</sup>, jak również wytyczne zawarte w aktualnych normach polskich i europejskich dotyczących projektowania magazynów muzealnych i zapewnienia optymalnych warunków do konserwatorskiej ochrony zbiorów<sup>30</sup>.

W 2018 r. działania prowadzone przez NIMOZ doprowadziły w konsekwencji do formalnego powierzenia Instytutowi przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zadania inwestycyjnego pod nazwą Budowa Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych<sup>31</sup>, a w strukturze organizacyjnej NIMOZ-u umieszczone zostało nowe stanowisko – Pełnomocnika Dyrektora ds. Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych<sup>32</sup>. Tym samym nastąpił niezwykle ważny moment w historii polskiego muzealnictwa, kiedy to MKiDN, przy pomocy państwowej instytucji kultury, podjęło czynności zmierzające do rozwiązania problemów magazynowania muzealnych zbiorów w Polsce. Rok 2019 rozpoczyna ten proces, który będzie oczywiście wieloetapowy i wieloletni. Pierwszym etapem zaplanowanym na lata 2019–2021 będzie budowa Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych, który ma służyć różnym instytucjom kultury zlokalizowanym w Warszawie, i jako magazyn międzymuzealny stanowić będzie pionierskie rozwiązanie w Polsce. W założeniu CMZM stanie się też pilotażowym i modelowym przykładem dla planów tworzenia kolejnych magazynów muzealnych w innych regionach Polski.

Jak argumentowano wcześniej, optymalnym sposobem

realizacji projektu CMZM jest wzniesienie nowego budynku. Jest to rozwiązanie tańsze niż adaptacja istniejącej, zwłaszcza zabytkowej infrastruktury i bardziej funkcjonalne – nie trzeba zmagać się z ograniczeniami architektury i brakiem miejsca, a przestrzenie od początku zaprojektowane na konkretne cele (magazynowe, badawcze, ekspozycyjne) będą lepiej pełniły swoje funkcje. Budowanie magazynu od nowa daje też lepsze możliwości na stworzenie optymalnych warunków środowiskowych, przy równoczesnym projektowaniu rozwiązań ekonomicznych w budowie, energooszczędnych i tanich w eksploatacji. Dlatego obecnie trwają prace zmierzające do wyboru i pozyskania odpowiedniej nieruchomości na terenie Warszawy, na której CMZM powstanie. Ich sfinalizowanie pozwoli na zakończenie procesu tworzenia programu funkcjonalno-użytkowego dostosowanego do tej konkretnej lokalizacji, a także na przygotowanie niezbędnej dokumentacji potrzebnej do ogłoszenia konkursu

na opracowanie koncepcji architektoniczno-urbanistycznej Centralnego Magazynu. Na jej podstawie zostanie wykonana dokumentacja projektowa, stanowiąca podstawę do realizacji inwestycji.

Odnosząc się do wspomnianego na początku artykułu dylematu, można powiedzieć, że liczne, opisane przykłady zrealizowanych projektów magazynowych i podejmowanych w tej sferze konkretnych działań pozwalają na stwierdzenie, że magazyny zbiorów muzealnych stają się „sexy”. Pozytywne zmiany, które zachodzą w ostatnich latach w bardzo wielu muzeach na całym świecie potwierdzają, że temat właściwego magazynowania muzealiów zaczął być w końcu postrzegany jako atrakcyjny zarówno dla muzeum, jak i jego zarządu oraz organizatora, a sam magazyn doceniony i traktowany zgodnie z pełnioną funkcją i nadrzędną rolą – jako podstawowe narzędzie konserwatorskiej ochrony muzealnych zbiorów.

**Streszczenie:** Muzeum to zbiory. Bezpieczne i odpowiednie ich przechowywanie zawsze było, jest i będzie podstawowym, statutowym działaniem każdego muzeum. Jak wynika z krajowych i międzynarodowych źródeł, w muzeach ekspozuje się na stałe jedynie niewielki procent ich zbiorów, a pozostałą ogromną większość przechowuje się w magazynach. W związku z tym właśnie posiadanie odpowiedniej powierzchni magazynowej powinno być zawsze pierwszoplanowym celem każdego muzeum, jego zarządu i organizatora. Niestety, historia i praktyka pokazują, że właśnie w tym obszarze muzea zawsze miały i nadal mają największe potrzeby. Światowe muzealnictwo zmagają się z ciągle aktualnym problemem w obszarze magazynowania muzealnych zbiorów, który w znacznym stopniu dotyczy również polskich muzeów. Szczęśliwie, od przeszło dwóch dekad trwa proces rzeczywistych zmian w tym obszarze. Ich efektem są nowo budowane, nowoczesne magazyny, które zgodnie ze współczesnymi standardami, zapewniają wysoki poziom ochrony zbiorów, przy jednoczesnym zastosowaniu

ekonomicznych kosztów budowy oraz niskiego zużycia energii podczas eksploatacji. Również Polska uczestniczy w tych zmianach.

W ostatnich latach temat muzealnych magazynów znalazł się na liście ważnych zadań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które w 2016 r. zleciło NIMOZ-owi opracowanie odpowiednich raportów, analiz i koncepcji, a w 2018 r. formalnie powierzyło zadanie inwestycyjne pn. Budowa Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych (CMZM). W strukturze organizacyjnej NIMOZ-u umieszczono nowe stanowisko Pełnomocnika Dyrektora ds. Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych. Tym samym nastąpił niezwykle ważny moment w historii polskiego muzealnictwa – w MKiDN i podległej mu instytucji kultury oficjalnie podjęto konkretne czynności zmierzające do rozwiązania problemów magazynowania muzealnych zbiorów w Polsce. Zakłada się, że CMZM stanie się pilotażowym i modelowym rozwiązaniem, na którego przykładzie można będzie tworzyć kolejne magazyny dla muzeów w innych regionach Polski.

**Słowa kluczowe:** muzealne zbiory, magazyn zbiorów, ochrona zbiorów, konserwacja muzealna, konserwacja prewencyjna, Centralny Magazyn Zbiorów Muzealnych w Polsce.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Ł. Gazur *Muzealne magazyny też są sexy - przekonuje pani minister*, „Dziennik Polski” 18.07.2015, <https://dziennikpolski24.pl/muzealne-magazyny-tez-sa-sexy-przekonuje-pani-minister/ar/3973501#aktualnosc> [dostęp: 11.03.2019].
- <sup>2</sup> Ustawa o muzeach z dn. 21 listopada 1996 r. (Dz.U. z 2012 r. poz. 987.), Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą z dn. 2 września 2014 r. (Dz.U. z 2014 r. poz. 1240.), Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dn. 25 października 1991 r. (tekst jednolity – Dz.U. z 2012 r. poz. 406.), Ustawa o ochronie osób i mienia z dn. 22 sierpnia 1997 r.
- <sup>3</sup> <http://www.bbc.com/culture/story/20150123-7-masterpieces-you-cant-see> – *Tate pokazuje około 20% swojej stałej kolekcji. Luwr pokazuje 8%, Guggenheim niżej 3%, a Berlinische Galerie – berlińskie muzeum, którego zadaniem jest pokazywanie, zachowanie i kolekcjonowanie dzieł sztuki powstałych w mieście – 2% jego zasobów; w Wielkiej Brytanii ok. 1% kolekcji muzealnych znajduje się na ekspozycji* – C. Nightingale *Designing an Exhibition to Minimise Risks to Costume on Open Display*, w: *Preventive conservation in museums*, edited by Chris Caple, first published 2011 by Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN, s. 512; dane MNK – w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2016 r. liczba ekspozowanych obiektów wynosiła ok. 12 800, co przy liczbie wszystkich obiektów w MNK liczącej 896 462 stanowi niecałe 1,5%.
- <sup>4</sup> *Stan infrastruktury budowlanej i zabezpieczeniowej w muzeach. Raport*, „Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 8, s. 85-88.
- <sup>5</sup> Główny Urząd Statystyczny – *Kultura w 2017*, Warszawa 2018, <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kultura-w-2017-roku,2,15.html> [dostęp: 5.12.2018].

- <sup>6</sup> Główny Urząd Statystyczny – Kultura w 2016, Warszawa 2017, s. 95, file:///C:/Users/Dell/Desktop/NIMoz/GUS\_kultura\_w\_2016.pdf [dostęp: 12.03.2019].
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 55.
- <sup>8</sup> [https://www.iccom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011\\_en.pdf](https://www.iccom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf) [dostęp: 05.03.2019].
- <sup>9</sup> Dr Józef Grabowski, *Kustosz Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie. Powiększanie zbiorów i ich konserwacja w muzeach regionalnych w Polsce*, Z. Bocheński (red.), w: „Pamiętnik Muzealny” 1935, z. 4, s. 85.
- <sup>10</sup> Są to np.: międzymuzealne Centrum Magazynowo-Konserwatorskie w Vejle, Dania (2003 i 2013), Centrum Restauracji i Magazynów petersburskiego Ermitażu w Starej Dierewni (Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня»), Rosja (2003-2015), Centrum Zbiorów Sztuki szwajcarskiego Muzeum Narodowego w Affoltern am Albis, Szwajcaria (2005-2007), Światowe Centrum Konserwacji i Wystaw Muzeum Brytyjskiego w Londynie, Wielka Brytania (2011-2015), Centralne Magazyny Muzealne w Weimarze, Schwerin, Niemcy (2014-2018), Centrum Konserwacji i Magazynów paryskiego Luwru w Liévin, Francja (2015-2018), Magazyn Studyjny Centrum Konserwacji Wraków Statków w Tczewie – oddział Muzeum Morskiego w Gdańsku (2016), Galeria Magazynowa w Muzeum Pałacu Jana III w Wilanowie (2017), Thesaurus Cracoviensis – Centrum Interpretacji Artefaktów, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (2017).
- <sup>11</sup> S. Keene, *Managing Conservation in Museums*, 3 wydanie, published 2011 by Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN 2002, s. 28.
- <sup>12</sup> Można wymienić m.in. Muzeum Narodowe Danii w Kopenhadze, Muzeum Narodowe Szwajcarii Affoltern am Albis, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Śląskie w Katowicach.
- <sup>13</sup> J. Spalding, *Creative management in museums*, in: *Management in museums*, K. Moore (ed.), Athlone Press, London 1999, s. 31.
- <sup>14</sup> <http://www.icom-cc.org/330/about-icom-cc/what-is-conservation/conservation:-who,-what-amp;-why/#VD932ouUeYk> [dostęp: 07.03.2019].
- <sup>15</sup> J.E. Christensen, L.R. Knudsen, C.G. Kollias, *New Concept for Museum Storage Buildings – Evaluation of Building Performance Model for Simulation of Storage*, published in: 2016 International Conference on Architecture and Civil Engineering, [http://www.konsv.dk/wp-content/uploads/2016\\_04\\_ACE\\_2016\\_New\\_Concept\\_for\\_Museum\\_Storage\\_Buildings\\_Christensen\\_Knudsen\\_Kollias.pdf](http://www.konsv.dk/wp-content/uploads/2016_04_ACE_2016_New_Concept_for_Museum_Storage_Buildings_Christensen_Knudsen_Kollias.pdf) [dostęp: 07.03.2019].
- <sup>16</sup> Za instytucję-prekursora, która stworzyła otwarty magazyn studyjny, uważane jest Museum of Anthropology na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej w Vancouver w Kanadzie (1970), kolejne było Strong Museum w Rochester w Stanach Zjednoczonych (1982), a pierwszym wielkim światowym muzeum, które zorganizowało otwarty magazyn było Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, gdzie w 1988 r. otwarto Centrum Studiów nad Sztuką Amerykańską im Henry'ego R. Luce (The Henry Luce III Centre for the Study of American Culture), <https://www.nytimes.com/2001/05/08/arts/museums-as-walk-in-closets-visible-storage-opens-troves-to-the-public.html> [dostęp: 12.03.2018].
- <sup>17</sup> S. Weil, *Making museums matter*, Smithsonian Institution, Washington 2002, s. 28.
- <sup>18</sup> Tabela przygotowana przez Stuart Davies Associates w ramowy sposób charakteryzuje otwarte magazyny, dzieląc je pod względem sposobu przechowywania zbiorów, ich udostępniania oraz lokalizacji na 4 typy: Ekspozycje typologiczne, Magazyny widoczne, Magazyny otwarte, Centra studyjne w: *Collections for People. Museum's Stored Collection as a Public Resource*, S. Keene (editor and principal author), A. Stevenson, F. Monti (contributors), UCL Institute of Archaeology © Suzanne Keene, London 2008, s. 65.
- <sup>19</sup> N. Simon, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz, California 2010.
- <sup>20</sup> Ł. Bratasz, J. Czop, M. Łukomski, R. Kozłowski, *Muzeum w zabytku: ochrona i energooszczędność*, w: *Muzeum a zabytek. Konflikt czy harmonia? Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 31 marca – 2 kwietnia 2011*, Kraków 2013, s. 136.
- <sup>21</sup> NMDC Guiding Principles for Reducing Museums' Carbon Footprint, Konferencja Dyrektorów Brytyjskich Muzeów Narodowych (NMDC), 2009.
- <sup>22</sup> *Low-energy Museum Storage Buildings: Climate, Energy Consumption, and Air Quality. UMTS Research Project 2007-2011: Final Data Report*, M. Ryhl-Svendsen, L.A. Jensen, B. Bøhm, P.K. Larsen, Lyngby 2012.
- <sup>23</sup> L. Ræder-Knudsen, S.R. Lundbye, *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, w: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017*, J. Bridgland (ed.), art. 1515, ICOM, Paris 2017.
- <sup>24</sup> S. Michalski, *Agent of Deterioration: Incorrect Temperature*, w: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/temperature.html> [dostęp: 10.03.2019].
- <sup>25</sup> *Museums, Galleries, Archives and Libraries*, rozdz. 21, w: *ASHRAE Handbook – HVAC applications*, ASHRAE – American Society of Heating, Refrigerating, and Air-Conditioning Engineers Inc., 2007.
- <sup>26</sup> <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/temperature.html> [dostęp: 15.03.2019].
- <sup>27</sup> Prace nad koncepcją Centrum poprzedziły kilkuletnie analizy rozwiązań funkcjonujących na świecie w dziedzinie konserwacji prewencyjnej, realizowane w Muzeum Narodowym w Krakowie poprzez udział w międzynarodowych projektach badawczych z dziedziny konserwacji, takich jak:
1. Net Heritage – Europejska sieć dotycząca programu badawczego w dziedzinie ochrony materialnego dziedzictwa kultury (dotacja z 7. Programu Ramowego UE).
  2. Envi Control – Zarządzanie kolekcją muzealną w oparciu na komputerowym modelowaniu wpływu wahań mikroklimatu na obiekty zabytkowe (dotacja z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego).
  3. Heriverde – Efektywność energetyczna instytucji muzealnych i bibliotecznych (dotacja z Narodowego Centrum Badań i Rozwoju).
  4. Udział w pracach Europejskiego Komitetu Normalizacyjnego, Grupy Roboczej 4 „Środowisko”, Komitet Techniczny 346 „Konserwacja dziedzictwa kultury” oraz wymiana doświadczeń z międzynarodowymi instytucjami kultury, takimi jak m.in. Canadian Conservation Institute, Smithsonian Conservation Institute, Getty Institute, University College London, English Heritage.
- <sup>28</sup> Pełna charakterystyka wszystkich 10 czynników znajduje się na stronie Canadian Conservation Institute, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>
- <sup>29</sup> *Low-energy Museum Storage Buildings... Podejmowanie decyzji w zakresie kontroli klimatu i energooszczędności w budynkach muzeów, bibliotek i archiwów*, podręcznik dostępny na stronie projektu Heriverde, [www.heriverde.nimoz.pl](http://www.heriverde.nimoz.pl)
- <sup>30</sup> PN-EN 16893:2018-03 Konserwacja dziedzictwa kulturowego – Specyfikacje dotyczące lokalizacji, budowy i modyfikacji budynków lub pomieszczeń przeznaczonych do przechowywania i korzystania ze zbiorów; PN-EN 15759:2018-03 Konserwacja dziedzictwa kulturowego – Warunki klimatyczne we wnętrzach – Część 2: Regulacja wentylacji w ochronie budynków zabytkowych i zbiorów; ISO 11799:2015 Information and documentation – Document storage requirements for archive and library materials; PN-EN 16141:2013-05 Konserwacja dziedzictwa kulturowego – Wytyczne zarządzania warunkami środowiskowymi – Wyposażenie otwartego składowania: definicje i charakterystyki centrów zbiorów przeznaczonych do przechowywania i zarządzania dziedzictwem kulturowym; PN-EN 15757:2010 Konserwacja Dóbr Kultury – Specyfikacja temperatury i wilgotności względnej w ograniczaniu mechanicznych uszkodzeń organicznych materiałów higroskopijnych powodowanych oddziaływaniem klimatu.



<sup>31</sup>Dziennik Urzędowy MKiDN poz. 45. – Zarządzenie ministra kultury i dziedzictwa narodowego z dnia 3 lipca 2018 r. w sprawie nadania statutu Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

<sup>32</sup>Regulamin organizacyjny NIMOZ, rozdz. 2. § 3. pkt. 11.

---

### **Janusz Czop**

Konserwator dzieł sztuki; (od 1992) zatrudniony w MNK, (od 1997) Główny Konserwator MNK, (2013–2016) wicedyrektor ds. Konserwacji i Przechowywania Zbiorów MNK, (od 2019) Pełnomocnik Dyrektora NIMOZ ds. Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych; pomysłodawca i organizator Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych LANBOZ w MNK (2003); interesuje się konserwacją muzealną oraz rozwojem interdyscyplinarnej współpracy między konserwatorami, naukowcami i kustoszami w ramach konserwacji muzealnej; e-mail: januszczip31@gmail.com

---

**Word count:** 5 494; **Tables:** 1; **Figures:** 11; **References:** 32

**Received:** 03.2019; **Reviewed:** 04.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 06.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2614

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Czop J.; CENTRALNY MAGAZYN ZBIORÓW MUZEALNYCH – NOWE ZADANIE NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW. *Muz.*, 2019(60): 92-102

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



Wystawa „Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus”  
/ „Ucieczka w obrazy? Artyści grupy Die Brücke w okresie narodowego  
socjalizmu”, Brücke-Museum w Berlinie 14.04–11.08.2019, fot. N. Ash,  
© Brücke-Museum Berlin, repr. dzięki uprzejmości Brücke-Museum

Exhibition ‘Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus’  
/ ‘Escape into Art? Die Brücke Painters in the Nazi Period’, Brücke-Museum  
in Berlin 14 April – 11 August 2019, photo N. Ash, © Brücke-Museum Berlin,  
courtesy of the Brücke-Museum

# BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

provenance research of exhibits



Small text label below the card.

Small text label next to the pedestal.



# WILLI DROST – OSTATNI DYREKTOR STADTMUSEUM (MUZEUM MIEJSKIEGO) W GDAŃSKU

## WILLI DROST: THE LAST DIRECTOR OF THE STADTMUSEUM (CITY MUSEUM) IN GDAŃSK

Iwona Kramer-Galińska  
Hamburg – Gdańsk

**Abstract:** As much as the history of the Free City of Danzig (1920–1939) has been dedicated numerous academic studies, the activity of its institutions and people, particularly Gdańsk residents of German nationality who played a significant role in the city's political, cultural, scientific, educational, and spiritual life until 1945 has been hardly investigated. One of such individuals is Willi Drost born in Gdańsk in 1892. Following his studies and academic work in Leipzig, Marburg, Cologne, and Königsberg, in 1930 he returned to Gdańsk, where he was offered the position of a custodian and later conservator of monuments of the Free City of Gdańsk; furthermore, as of 1938 he was appointed Director of the City Museum, which he remained uninterruptedly until 1945. Beginning from 1930, he was also professor of art history at the Technischer Hochschule, engineering university, as well as curator of Museum Collections for the whole region of Gdańsk – Western Prussia. His scholarly activity yielded numerous publications in art theory, North European modern painting, and Gdańsk art. Furthermore, Drost takes credit for the inventory of Gdańsk historic churches conducted from 1934 onwards. Resorting

to the preserved materials, in 1957–1964, Drost published a 5-volume series titled *Art Monuments of the City of Gdańsk (Kunstdenkmäler der Stadt Danzig)*.

During WW II, together with Prof. Erich Volmar, he supervised the action of protecting and evacuating art works from the City Museum, Town Hall's Red Room, Artus Manor, Uphagen's House, as well as from churches and other historic facilities. Directly following the end of WW II, Drost stayed on in Gdańsk, helping Polish art historians to recover art works hidden in the city and its vicinity. Having left for Germany in the spring of 1946, he was professor at Hamburg and Tübingen universities. Until his last days he continued to promote the cultural heritage of Gdańsk. In recognition of his merits, Drost was honoured with numerous awards in Germany, while in 1992, on the 100<sup>th</sup> anniversary of his Birthday, a plaque commemorating him was unveiled in front of the building of the former City Museum (Stadtmuseum), today housing the National Museum in Gdańsk. The paper's goal is to popularize Drost's endeavours as a museologist, and to recall all he did for Gdańsk.

**Keywords:** Free City of Gdańsk, City Museum in Gdańsk, Stadt- und Provinzialmuseum, Willi Drost (1892–1964), National Socialism, war losses, provenance studies, Nazi looting of artworks.

Gdańszczanin Willi Drost<sup>1</sup> był ostatnim dyrektorem Stadtmuseum (Muzeum Miejskiego) w Gdańsku. Już od 1 lutego 1930 r. – kiedy to powrócił do rodzinnego miasta z Królewca – został zatrudniony w gdańskim muzeum jako kustosz na miejsce po Paulu Abramowskim<sup>2</sup>. Na stanowisko dyrektora muzeum powołano go 1 czerwca 1938 r. i wówczas wraz z rodziną przeniósł się z ulicy Ogarnej do służbowego mieszkania w kompleksie dawnego klasztoru franciszkanów. 16 czerwca 1945 r. specjalna komisja złożona z polskich specjalistów przeprowadziła inspekcję w budynku muzeum i poinformowała Drosta, że nie jest już dyrektorem. Jego obowiązki przejął Tytus Bieniecki<sup>3</sup>. Willi Drost wraz z rodziną musiał opuścić mieszkanie w muzeum.

\*\*\*

Lata 1930–1945 to najbardziej intensywny okres działalności zawodowej Willego Drosta. Artykuł ma przybliżyć tę postać – do dziś pozostającą kontrowersyjną – jako muzealnika oraz przypomnieć jego zasługi dla Gdańska. Praca wykładowcy akademickiego w Wyższej Szkole Technicznej, kierownika inwentaryzacji zabytków sztuki, konserwatora ds. dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego oraz działalność społeczna w Kunstforschende Gesellschaft i Kunstverein wymagają odrębnego omówienia.

Urodzony 10 września 1892 r.<sup>4</sup> w Gdańsku Willi Ludwig Otto Drost naukę rozpoczął w 1901 r. w Gimnazjum Humanistycznym w Gdańsku, a w 1913 r. zdał maturę w Książęcym Gimnazjum w Schleiz. Na uniwersytetach w Lipsku i Marburgu studiował historię sztuki, filozofię, filologię germańską i romańską. W 1919 r. studia w Lipsku zakończył pracą doktorską pt. *Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste (Nauka o rytmie w dzisiejszej estetyce sztuk pięknych)*. W latach 1922–1923 był asystentem na uniwersytetach w Lipsku i w Kolonii. Pracę naukową kontynuował na Uniwersytecie w Królewcu, gdzie w styczniu 1926 r. obronił habilitację na podstawie dwóch prac: *Barockmalerei in den germanischen Ländern<sup>5</sup> (Malarstwo baroku w krajach germańskich)* i *Motivübernahme bei Jakob Jordaens und Adriaen Brouwer<sup>6</sup> (Przejęcie motywów u Jakoba Jordaensa i Adriaena Brouwera)*. Dzięki stypendium prowadził odczyty od października 1927 r. do kwietnia 1928 r. w Bibliotece Hertziana w Rzymie. Pozostawał w związku małżeńskim z Erną Wollschon, z którą miał dwójkę dzieci – Ewę ur. 3 listopada 1923 r. i Wolfganga ur. 16 sierpnia 1930 roku.

Wkrótce po objęciu stanowiska kustosa Muzeum Miejskiego w 1930 r. Drost został mianowany wykładowcą historii sztuki na Wydziale Architektury Wyższej Szkoły Technicznej (Technische Hochschule) Wolnego Miasta Gdańska<sup>7</sup>. Szybko awansował i w 1932 r. Senat WM Gdańska przyznał mu tytuł profesora nadzwyczajnego<sup>8</sup>, a 25 lipca 1939 r. profesora zwyczajnego<sup>9</sup>.

W 1934 r. Drost mianowany został konserwatorem ds. dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego na terenie Wolnego Miasta, obok konserwatorów zabytków architektury prof. Ottona Kloeppla i jego następcy prof. Ericha Volmara<sup>10</sup>.

Inwentaryzacja obejmowała pomiary oraz dokumentację historycznej zabudowy Głównego Miasta oraz wszystkich kościołów gdańskich. Ze względu na trudności kadrowe Willi Drost inwentaryzację kamienic zlecił w 1935 r. absolwentowi Wydziału Architektury Wyższej Szkoły Technicznej



1. Muzeum Miejskie w Gdańsku, widok ok. 1930 do 1945 r.; źródło – Archiwum Herder-Institut, Bildkatalog, Sammlung Drost, Inventarnummer 200011

1. City Museum in Gdańsk, view ca 1930 until 1945; source: Herder-Institut Archive, Bildkatalog, Sammlung Drost, Inventarnummer 200011



2. Prof. Willi Drost, fot. 1942 r.; źródło – Danzig. Eroberung, Zerstörung, Flucht. Erlebnisse aufgezeichnet von Willi, Eva und Wolfgang Drost, Siegen 2000

2. Prof. Willi Drost, photo 1942; source: Danzig. Eroberung, Zerstörung, Flucht. Erlebnisse aufgezeichnet von Willi, Eva und Wolfgang Drost, Siegen 2000



3. Fritz A. Pfuhe, *Erna Drost*, obraz olejny 1935; źródło – Archiwum rodzinne prof. Wolfganga Drosta

3. Fritz A. Pfuhe, *Erna Drost*, oil painting 1935; source: family archive of Prof. Wolfgang Drost

i uczniowi prof. Kloppla – Georgowi Münterowi<sup>11</sup>. Według ustaleń dr Barylewskiej-Szymańskiej Willi Drost przyszedł z pomocą Münterowi, który właśnie stracił pracę na uczelni<sup>12</sup>. Po odejściu Müntera w 1938 r. na stanowisko architekta zadanie to przejął dr Ernst Witt wraz z pracownikiem muzeum dr. Gregorem Brutzerem<sup>13</sup>.

Urząd konserwatorski kontynuował renowację kościoła Najświętszej Marii Panny, Dworu Artusa, Złotej Bramy, Wielkiego Młyna oraz domu galeriowego przy kościele św. Trójcy. Przeprowadzono liczne renowacje fasad kamienic mieszczańskich głównych ulic Gdańska: Długiej (Langgasse) i Długiego Targu (Langer Markt), pozbawiając je zmian budowlanych i XIX-wiecznej ornamentyki<sup>14</sup>.

### Stanowisko kustosa Muzeum Miejskiego w Gdańsku

Kontynuując i rozbudowując kolekcję gdańskiego kupca Jacoba Kabruna, która w 1872 r. stała się początkiem zbiorów muzeum, Drost jako znawca malarstwa niderlandzkiego i flamandzkiego starał się nawiązać do tradycji holenderskich malarzy, architektów i kamieniarzy oraz ich zasług dla kultury miasta.

Pierwszą wystawę w Muzeum Miejskim w sierpniu 1931 r. Drost poświęcił malarstwu gdańskiemu lat 1530–1750. Dzięki kontaktom udało mu się na nią pozyskać również obiekty z muzeów w Dreźnie i Sztokholmie. Za pośrednictwem konsula generalnego Związku Radzieckiego w WM Gdańsku, dr. Ignatija Kalina<sup>15</sup>, Drost wypożyczył z Ermitażu obraz Daniela Schultza *Tatarenfamilie*, który do 1936 r. pozostał w depozycie Muzeum Miejskiego. Starał się także poprzez Senat Wolnego Miasta zakupić to cenne dzieło do zbiorów. Strona rosyjska nie wyraziła jednak zgody i obraz zwrócono do Ermitażu<sup>16</sup>. Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog<sup>17</sup> z wprowadzeniem Willega Drosta, który przedstawił nie tylko znanych gdańskich i działających w Gdańsku twórców: Martina Schönincka, Antona Möllera, Hermanna Hahna, Daniela Schulza, Bartolomäusa Miltwita, ale także mniej znanych, jak Adolfa Boya, Helmicha van Thweenhuisena II czy Enocha Seemanna.



4. „Gdańskie malarstwo 1530–1750” w Muzeum Miejskim w sierpniu 1931 r. / „Danziger Malerei 1530–1750”. *Ausstellung August 1931 im Stadtmuseum Danzig*, katalog wystawy; źródło – Biblioteka Muzeum Narodowego w Gdańsku, D. z. 805, sygn. II 805

4. 'Gdańsk Painting 1530–1750' at the City Museum in August 1931/ „Danziger Malerei 1530–1750”. *Ausstellung August 1931 im Stadtmuseum Danzig*, Exhibition catalogue; source: Library of the National Museum in Gdańsk, 805 Accession No. II 805

Od 1933 r. polityce nowego, narodowosocjalistycznego rządu WM Gdańska zostały stopniowo podporządkowane wszystkie instytucje i urzędy, w tym również muzea. Nadrzędnym celem stało się dokumentowanie i propagowanie niemieckości

Gdańska. Od 1933 r. w Stadtmuseum reorganizacji poddano stałą ekspozycję<sup>18</sup>, której podstawą miała być *tradycja bogatej rodzimej sztuki*<sup>19</sup>. Muzeum posiadało w swojej kolekcji liczne dzieła sztuki modernistycznej, w tym obrazy i grafiki ekspresjonistów niemieckich. W ramach reorganizacji zasobów i ekspozycji w muzeum dzieła, *które według koncepcji narodowo-socjalistycznego państwa swoją treścią albo formą nie odpowiadały godności sztuki, zostały usunięte ze zbiorów*<sup>20</sup>.

W maju 1935 r. z Galerii Neumann Nierendorf w Berlinie sprowadzono do Gdańska wystawę dzieł dwóch czołowych artystów nowej rzeczowości (Neue Sachlichkeit), Otto Dix'a i Franza Lenka<sup>21</sup>. Twórczość Dix'a już w 1933 r. naziści uznali za sztukę „zwyrodniałą” i prawdopodobnie to zdecydowało o zaprezentowaniu prac jedynie wąskiemu kręgowi zaproszonych gości<sup>22</sup>.

Od 1933 r. zbiory muzeum wzbogacano o prace XVII–XIX-wiecznych artystów, w tym grafikę i rysunek. Rozbudowano kolekcję rzemiosła o wyroby ze szkła, fajanse, szczególnie z Delft, wyroby liturgiczne z metalu i srebra, bursztynu, obiekty cechowe z cyny i mosiądzu. Zbiór mebli uzupełniono – brakującymi do tego czasu w muzeum – meblami z okresu późnoniemieckiego klasycyzmu<sup>23</sup>. Zakup nowych obrazów do kolekcji malarstwa w latach 1936–1937 był ograniczony skromnym budżetem oraz dodatkowo spadkiem wartości gdańskiego guldena. Zbiory udało się powiększyć głównie dzięki zakupom na licznych w owym czasie aukcjach grafiki w Rzeszy Niemieckiej<sup>24</sup>.

## Dyrektor Stadtmuseum

Po objęciu w 1938 r. stanowiska dyrektora Muzeum Miejskiego po Walterze Mannowskim<sup>25</sup> i przeglądzie obiektów zgromadzonych w magazynie muzeum Drost zorganizował wystawy tematycznie najbliższe jego zainteresowaniom: malarstwu niderlandzkiemu, flamandzkiemu i gdańskiemu. Na pierwszej z nich, otwartej 27 maja, zaprezentował grafikę niderlandzką okresu baroku, a tematem kolejnej wystawy w sierpniu/wrzeźniu uczynił „Gdańsk w Malarstwie XIX wieku” takich artystów, jak: Johann Carl Schultz, Fritz Hildebrandt, Michael Carl Gregorovius, Eduard Meyerheim i Eduard Hildebrandt. Drost wspierał i kolekcjonował dzieła współczesnych malarzy gdańskich – Fritza Augusta Pfuhego, Bruno Paetscha, Paula Dannota, Stanisława Chlebowskiego czy Felixa Mesecka. Dzięki jego staraniom prace malarzy gdańskich były obecne także na wystawach w muzeach i galeriach na terenie Rzeszy: w 1940 r. w Berlinie, dwa lata później w Monachium i w 1943 r. w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Dzięki kontaktom Drosta galeria wzbogaciła się o cenne depozyty malarstwa włoskiego i flamandzkiego z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie. Prace malarzy szkoły weneckiej XVI i XVII w.: Parisa Bordone’a, Francesca Montemezzano, Jacopa Bassano, Palma Vecchio i Giorgia Vasarię oraz malarstwo flamandzkie, w tym obraz Jordaensa, udostępniono zwiedzającym<sup>26</sup> w maju 1939 r. w specjalnie przygotowanej wielkiej Sali Galerii Malarstwa<sup>27</sup>. Spełniło się wieloletnie życzenie Drosta, *aby nasze muzeum dzięki obrazom malarstwa włoskiego otrzymało należne mu znaczenie*<sup>28</sup>.

Podczas monograficznej wystawy prac Felixa Mesecka we wrześniu 1940 r. wydarzeniem było zaprezentowanie ilustracji



5. Muzeum Miejskie, wystawa malarstwa włoskiego w maju 1939 r.; źródło – Archiwum Biblioteki Muzeum Narodowego w Gdańsku

5. City Museum, exhibition of Italian painting in May 1939; source: Archive of the Library of the National Museum in Gdańsk

piórkem do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta, które muzeum zakupiło do zbiorów<sup>29</sup>. Dużym zainteresowaniem cieszył się zorganizowany przez Drosta w lipcu 1941 r. przegląd prac Stanisława Chlebowskiego<sup>30</sup>. „Danziger Neueste Nachrichten” określiło Chlebowskiego w tytule artykułu poetą koloru<sup>31</sup>. Autor artykułu omawiając wystawę zauważył, że *już trzydzieści lat temu Muzeum Miejskie w Gdańsku zakupiło martwą naturę 20-letniego wówczas ucznia Fritza Pfuhego, wierząc w jego malarski talent. (...) Chlebowski udowodnił, że nie zawiódł zaufania, jakie w nim pokładano*<sup>32</sup>.

Latem 1942 r. muzeum nabyło obowiązkowe dla urzędów i instytucji Rzeszy popiersie Hitlera – jedno z dwóch przewidzianych na zaplanowaną wystawę prac Josefa Thoraka. Pod koniec wojny popiersie postanowiono ukryć przed zbliżającym się frontem i zakopano je w wirydarzu muzeum<sup>33</sup>.

## Willi Drost a narodowy socjalizm

Kompetencje zawodowe W. Drosta, jego wizja rozbudowania muzeum i stworzenia w nim znaczącej galerii malarstwa europejskiego, zyskały uznanie gauleitera Alberta Forstera i innych nazistowskich urzędników. Często zasięgał fachowej opinii Drosta i wspierali jego działalność, sukcesywnie zwiększając od 1940 r. budżet muzeum na zakup nowych obiektów do kolekcji.

Od 1 maja 1938 r. Willi Drost był członkiem partii NSDAP. Po wojnie tak tłumaczył swoją decyzję wstąpienia do partii – *nie mógłbym kontynuować mojej pracy i krok ten był wymaganym potwierdzeniem niemieckości*<sup>34</sup>. Kiedy po II wojnie światowej rozpoczęto proces denazyfikacji, Drost również musiał poddać się weryfikacji. Wyrokiem z 4 marca 1949 r. został uwolniony od zarzutów<sup>35</sup>. Komisja w uzasadnieniu napisała, że naukowe publikacje Drosta są wywodami czysto fachowymi. Zeznania świadków potwierdzały, że Drost nie wywierał nacisku na współpracowników, aby wstąpili do partii. Z 20 podległych Drostowi pracowników muzeum jedynie 6 należało do

Staatskommissariat für die politische Säuberung Tübingen-Lustnau

Kreisamtseuchwassausschuss Tübingen  
Spruchkammer für den Lehrkörper der Universität.

In der Säuberungs-Sache des Professors Dr. Willi D r o s t , in Rottenburg a/N.  
Gartenstr. 33 hat die Universitäts - Spruchkammer hat die Professorsache am 4. März 1949 in ihrer Sitzung am 4. März 1949, an welcher teilgenommen haben:

- |                       |                       |                    |
|-----------------------|-----------------------|--------------------|
| Prof. Dr. Zweigert    |                       | als Vorsitzender   |
| Hans Knapp            | Besitzer              | CDU-Vertreter      |
| Carl Klett            | "                     | SPD-Vertreter      |
| Julius Karl           | "                     | DVP-Vertreter      |
| Prof. Dr. Hofmann     | "                     | KPD-Vertreter      |
| Prof. Dr. H. H. Weber | "                     | OGA-Vertreter      |
| Just. Insp. Kerker    | Vertr. D. Staatskassa | Berufsgruppenbeis. |
| Angestellte Weiss     | Protokollführer       | Berufsgruppenbeis. |

einstimmig - ~~mit Stimmeneinheit~~ - beschlossen und am 4. März 1949 verkündet folgenden

Vorschlag:  
XXXXXXX

S p r u c h :

Der Betroffene ist "entlastet".

Die Kosten des Verfahrens trägt die Staatskasse.

Begründung:

Der Betroffene, geboren im Jahre 1892, verh., evang. Bekenntnisses war Professor für Kunstgeschichte an der Techn. Hochschule Danzig. Er war Mitglied der NSDAP seit dem Jahre 1937 und Mitglied der NSV. Die wissenschaftlichen Schriften des Betroffenen sind rein fachlicher Natur. Dem Betroffenen wird von mehreren einwandfreien Zeugen bescheinigt, dass er stets ein scharfer Gegner des NS-Regimes gewesen ist und in seiner menschlichen und wissenschaftlichen Haltung sich frei von allen Anzeichen einer Anzeichen einer NS-Ideologie gehalten hat. Als ein Artikel aus seiner Feder über den kulturellen Einfluss des polnischen westpreussens in der Tagespresse ohne sein Zutun in völlig entstellter Form im Sinne der damaligen NS-Anschauung abgedruckt wurde, entschloss er sich aus der Partei auszutreten, was er nur auf die Vorstellung wohlwollender Freunde unterliess, um eine Katastrophe für sich und seine Familie abzuwenden. Wie seine Haltung gegenüber seinen Mitarbeitern war, geht auch daraus hervor, dass von den 20 Mitarbeitern des ihm unterstellten Museums lediglich 6 der Partei angehörten. Eindrucksvoll sind vor allem die Zeugnisse polnischer Dienststellen aus der Zeit nach dem Krieg, die dem Betroffenen bescheinigen, dass er sich den polnischen Interessen gegenüber immer tolerant verhalten hat, und die ihm die Ausreise aus dem polnisch besetzten Gebiet mit all seiner Habe gestattet und in jeder Hinsicht erleichtert haben. Von mehreren Zeugen wird dem Betroffenen insbesondere auch bescheinigt, dass er in der Form Widerstand geleistet hat, dass er in grösseren Kreise eindeutig seinen Abscheu gegen den unduldsamen und Rücksichtslosigkeit des NS'tums bekundet hat.

6. Wyrok Politycznego Komisariatu z 4 marca 1949 r. odciążający prof. dra Willego Drosta; źródło - Archiwum rodzinne prof. Wolfganga Drosta

6. Verdict of the Political Office of 4 March 1949 declaring Prof. Willi Drost innocent; source: family archive of Prof. Wolfgang Drost





7. Muzeum Miejskie, obrazy przygotowane do transportu, fot. przed 1945 r.; źródło – Archiwum Herder-Institut, Bildkatalog, Sammlung Drost, Inventarnummer 249544

7. City Museum, paintings prepared for transportation, photo before 1945; source: Herder-Institut Archive, Bildkatalog, Sammlung Drost, Inventarnummer 249544

NSDAP. Duże znaczenie dla odciążenia Drosta miały zeznania polskich urzędów, które poświadczły poprawny i tolerancyjny stosunek Drosta do polskich interesów oraz fakt, że nie sprzeciwiano się wyjazdowi Drosta z Gdańska.

### Muzeum Miejskie w okresie II wojny światowej

Po agresji Niemiec na Polskę Gdańsk został włączony do Trzeciej Rzeszy i ustanowiony stolicą Okręgu Gdańsk – Prusy Zachodnie, Drosta powołano w tym okręgu na stanowisko Kuratora Zbiorów Muzealnych a Stadt- und Provinzialmuseum przemianowano na Stadt- und Gaumuseum für Kunsthandwerk zu Danzig.

Od początku II wojny światowej rozpoczęła się systematyczna grabież dóbr kultury przez instytucje Trzeciej Rzeszy. Przystąpiono do „zabezpieczania” niemieckich dóbr kultury na terenach wschodnich wcielonych do Rzeszy. Akcja kierowana była centralnie z Berlina, a w Gdańsku reprezentantem głównego referenta Generalnego Powiernika ds. Zabezpieczania Niemieckich Dóbr Kultury Okręgu Gdańsk – Prusy Zachodnie SS-Obersturmführera dr. Alfreda Krauta został SS-Untersturmführer J.W. Dettenberg z siedzibą przy Nowych Ogrodach 8. Zagrabione dobra kultury były inwentaryzowane, zabezpieczane na miejscu lub zwożone i składowane w najbliższym muzeum<sup>36</sup>.

W lipcu 1941 r. do muzeum w Gdańsku przywieziono m.in. „zabezpieczone” w katedrze pelplińskiej dzieła sztuki<sup>37</sup>, które składowano w piwnicach muzeum. Zrabowaną bibliotekę seminarium duchownego przekazano do Biblioteki Miejskiej w Gdańsku<sup>38</sup>.

Rabunek dzieł sztuki objął również pałac Sierakowskich w Waplewie, z bogatymi zbiorami dzieł sztuki gromadzonymi

od wieków, które należały do najcenniejszych na terenie Prus Wschodnich<sup>39</sup>. Drost starał się utrzymać kolekcję w całości<sup>40</sup>, co ze względu na podział kompetencji terytorialnej instytucji Trzeciej Rzeszy było utrudnione<sup>41</sup>. W piwnicach muzeum znalazły się również dzieła sztuki z miejscowości Wschodniego Pobrzeża Bałtyku (np. skarbiec korporacji Czarnogłowych z Rygi).

### Polityka gromadzenia zbiorów Muzeum Miejskiego

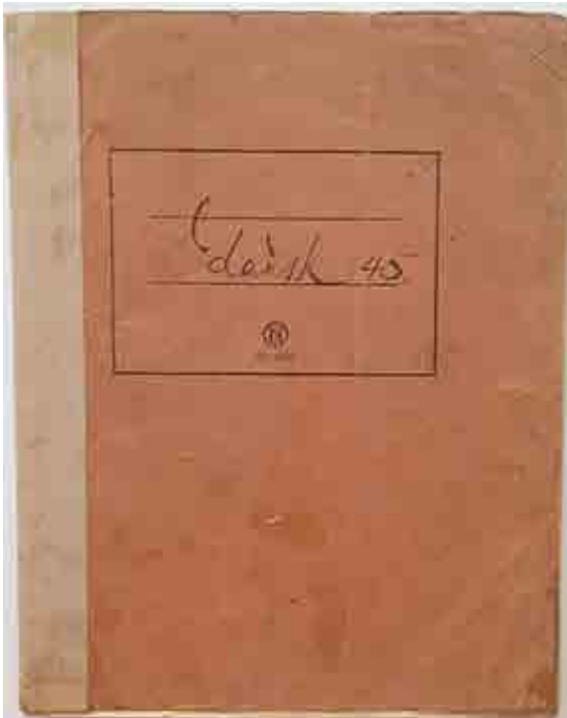
Napad Hitlera na kraje Europy rozpoczął systematyczną akcję rabunkową dzieł sztuki. Rekwirowane w muzeach, instytucjach kościelnych i u osób prywatnych dzieła sztuki trafiały do domów aukcyjnych, antykwariatów i galerii. Nowym możliwościom łatwego zakupu dzieł sztuki do zbiorów muzeum nie oparł się również Drost, wspierany finansowo przez nazistowski rząd Gdańska. W okresie sprawozdawczym 1941/1942 muzeum pozyskało do zbiorów 72 obrazy, 30 grafik i rysunków oraz 4 rzeźby na sumę 550 000 RM<sup>42</sup>. W 1943 r. w gdańskim wydawnictwie A.W. Kafemann ukazał się katalog nowych nabytków Galerii Malarstwa z lat 1940/1941 autorstwa Willego Drosta<sup>43</sup>. Publikacja ta spotkała się z niezwykłym zainteresowaniem muzealników całej Europy ze względu na tak cenne dzieła, jak szkic *Ukrzyżowanie* Antona van Dycka, obrazy Ferdinanda Bola, Pietera de Hoocha, Jana Steena, Philppa Wouwermana, Jana van Goyena oraz Jakoba van Ruisdaela. W kolejnym roku 1942/1943 zakupiono 14 obrazów olejnych, 6 rysunków i teczek z grafiką za 64 537,54 RM<sup>44</sup>.

Drost kilka razy wyjeżdżał do Holandii w celu zakupu dzieł sztuki do zbiorów muzeum. Latem 1943 r. nabył m.in. *Portret dziecięcy* Jacoba Jordaensa i portret Hendrika Pota za sumę 20 733 RM<sup>45</sup>. W marcu 1944 r. przywiózł obrazy Jacoba Jordaensa, Adriaena van Ostadego i Lucasa van Udena. Ponadto udało mu się zakupić obrazy dawnej i nowszej sztuki malarzy gdańskich, jak np. *Dwór Artusa* Johanna Carla Schultza. Obrazy, meble, ceramika pochodziły głównie z Amsterdamu z galerii Kunsthandel Goudstikker<sup>46</sup>, Kunsthandlung J. Denijs<sup>47</sup>, Kunsthandel P. de Boer<sup>48</sup>, jak również domu aukcyjnego Dorotheum<sup>49</sup> w Wiedniu. W firmie J. Denijs w Amsterdamie Drost kupił w marcu 1944 r. 3 renesansowe szafy, 2 skrzynie dębowe, biurko, 3 fajansowe wazy i 2 wazonny z Delft na sumę 22 950 RM<sup>50</sup>. Z notatki Drosta sporządzonej 5 lipca 1944 r. dowiadujemy się, że nabył 12 obrazów i 14 rysunków na kwotę 98 569 RM<sup>51</sup>.

### Ostatni rok Willego Drosta w Danzig

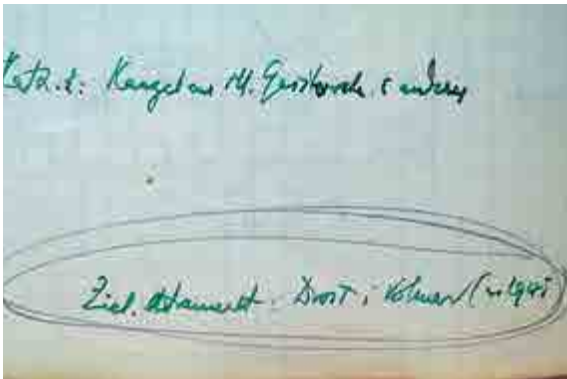
Drost brał udział w ewakuacji dzieł sztuki oraz pomagał polskim władzom po zakończeniu wojny w zwożeniu, tych ukrytych, z powrotem do muzeum. W obawie przed zbliżającym się frontem wysłał do Hamburga dokumenty inwentaryzacyjne oraz fotografie zabytków Gdańska, które posłużyły mu po wojnie w przygotowaniu 5-tomowej publikacji o zabytkach najważniejszych kościołów Gdańska pt. *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*.

Już w sierpniu 1939 r. Willi Drost zdecydował się przenieść ważniejsze obiekty z wyższych pięt i poddasza do krużganków<sup>52</sup>. Udoskonalano i modernizowano ochronę przeciwpożarową oraz przygotowano specjalne pomieszczenie na skarbiec.



8. Notes Jana Kilarskiego *Gdańsk 45*, rękopis; źródło – Archiwum rodzinne

8. Jan Kilarski's *Gdańsk 45* notebook, manuscript; source: family archive



9. Zapis Jana Kilarskiego w notesie *Gdańsk 45* informujący o tym, że dane otrzymane od Drosta i Wolmara w 1945 r. pisane są zielonym atramentem; źródło – Archiwum rodzinne

9. Jan Kilarski's notes in the *Gdańsk 45* notebook informing that the data provided by Drost and Wolmar in 1945 are in green ink; source: family archive

Prace przygotowawcze do ewakuacji zbiorów poza Gdańsk rozpoczęto w 1942 roku. Każdy obiekt sfotografowano do kartoteki inwentarza oraz sporządzano listy ewakuacyjne muzealiów w kilku egzemplarzach. Jedna z nich przekazana została firmie ubezpieczeniowej Allianz, z którą Drost zawarł umowy ubezpieczające wszystkie eksponaty ewakuowane z Muzeum Miejskiego. Obiekty ze zbiorów muzealnych składowano w kościołach, dworach i pałacach w miejscowościach pod Gdańskiem, takich jak: Grabiny Zameczek (Herrengrebin), Orlinki (Wordel), Sobowidz (Sobowitz), Żeliszawki (Senslau), Rusocin k. Pruszcza

(Russoschin), Pręgowo (Prangenau), Przywidz (Mariensee), Pawłowo (Paglau) i Rzucewo (Rutzau). Najcenniejsze dzieło muzeum *Portret Johanna Schwarzwaldta* Hansa Holbeina (młodsze) zdeponowany był w skarbcu Banku Gdańskiego i według informacji Drosta przeniesiony pod koniec wojny do piwnic Wielkiej Zbrojowni. Miniatura najprawdopodobniej znajduje się dzisiaj w Moskwie<sup>53</sup>. W lutym i marcu 1944 r. część obiektów ewakuowanych w latach 1941–1943 w okolicie Gdańska przywieziono z powrotem do muzeum.

Z polecenia gauleitera Alberta Forstera od 1 września 1944 r. nastąpiła ewakuacja najbardziej wartościowych dzieł sztuki z Gdańska do Turyngii<sup>54</sup>. 7 listopada 1944 r. wysłano ostatni, trzeci transport do zamku Reinhardsbrunn w pobliżu Gotha<sup>55</sup>. Porcelanę i wyroby ze srebra wywieziono w okolicie Halle już w październiku 1943 r. i we wrześniu roku 1944<sup>56</sup>.

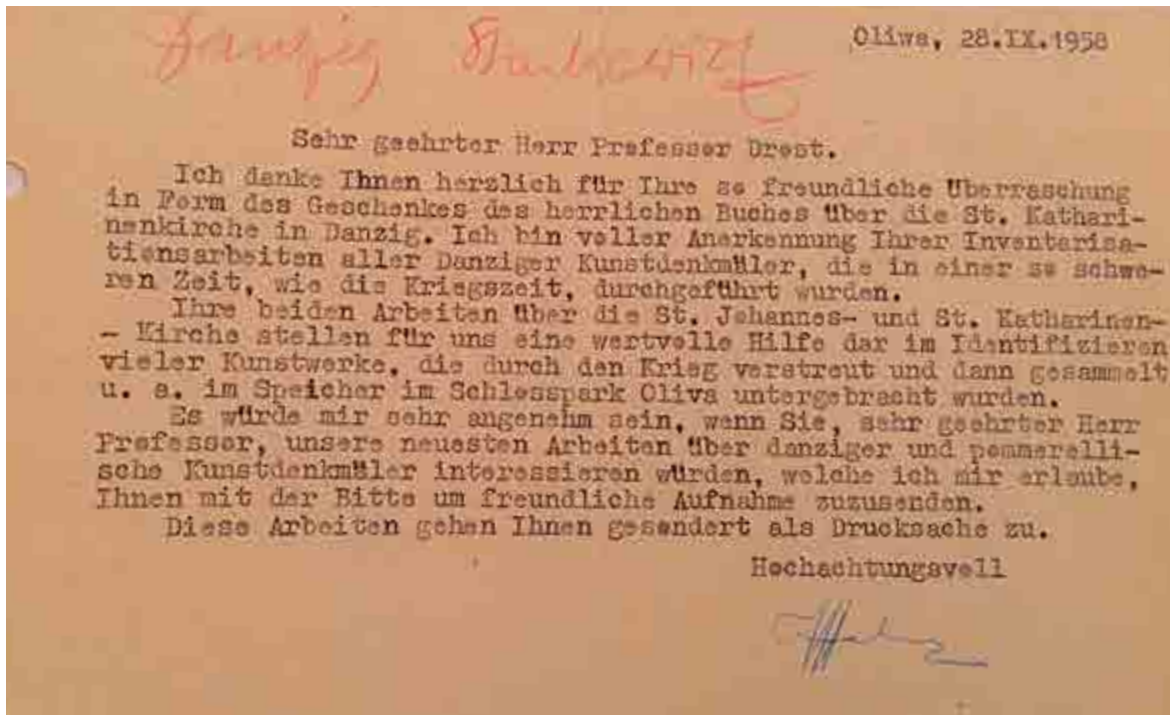
### Pobyt w Gdańsku od marca 1945 r. do wyjazdu w roku 1946

Na początku 1945 r. rodzina Drostów przygotowywała się do ucieczki z Gdańska. W lutym Willi Drost jednak nieoczekiwanie zmienił zdanie i postanowił pozostać z rodziną w Gdańsku<sup>57</sup>. Gdy 23 marca 1945 r. otrzymał oficjalne zezwolenie na opuszczenie Gdańska podpisane przez Alberta Forstera<sup>58</sup>, nie skorzystał z niego.

Po wkroczeniu Rosjan Drosta zabrano do komendatury rosyjskiej, skąd wraz z grupą liczącą ok. 100 osób został wyprowadzony z Gdańska. Jego celem wówczas było, jak mówił – *nawiązanie kontaktu z wyższymi oficerami zainteresowanymi odnalezieniem dzieł sztuki, dla których pozostałem w Gdańsku*<sup>59</sup>. Podczas postoju udało mu się uciec i wrócić do miasta. Porucznik Marciniak z zarządzanej przez polskie wojsko Głównej Komendatury w Oliwie rozpoznał w Droście dyrektora Muzeum Miejskiego i powiedział mu, że w Gdańsku jest już przedstawiciel Ministerstwa z Warszawy, który jego szuka. Drost skomentował sytuację – *Tym, który mnie poszukiwał, był prof. Jan Kilarski<sup>60</sup>, któremu kiedyś pomogłem. Teraz on chciał się odwdziżyć*<sup>61</sup>.

Kilka dni później Drost został ponownie aresztowany przez Rosjan i osadzony w piwnicach więzienia GPU Schießstange. Jego współwięźniem był Henryk-Oskar Grüner<sup>62</sup>, któremu Drost opowiadał o miejscach ukrycia zabytków. Tak wspomina ten fakt<sup>63</sup> po latach córka Henryka-Oskara Grünera, prof. Małgorzata Gruener<sup>64</sup>: *Z pracą w leśnictwie wiązał się udział Ojca w odnajdywaniu zabytków. Według M[acieja] Kilarskiego<sup>65</sup> w lecie 1943 rozpoczęto ewakuację zagrożonych dzieł sztuki – wyposażenie zabytkowych wnętrz (ołtarze, epitafia, ambony, rzeźby, malarstwo itd.). Zajmowali się tą sprawą gdańscy konserwatorzy, m.in. prof. Willy Drost i Erich Wolmar. W kwietniu 1945, gdy Ojciec był z wielu innymi aresztowany, stykał się przez wiele dni z także aresztowanym Willym Drostem i wiele rozmawiali na temat, gdzie poszczególne zabytki zostały ulokowane. A były to często znane Ojcu nadleśnictwa*<sup>66</sup>.

Z więzienia przy ul. Kurkowej Drost zwolniony został dopiero po interwencji dwóch rosyjskich oficerów, członków Komitetu ds. Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR, tzw. trofiejczyków<sup>67</sup>. Byli to ppłk Leontij Denisow, szef grupy odpowiedzialnej za odnalezienie mienia kulturowego na terenie Pomorza i mjr Leonid Charkow. Denisow był pracownikiem leningradzkiego Ermitażu, Charkow profesorem numizmatyki



10. List architekta Jerzego Stankiewicza do prof. Willgo Drosta z 28 września 1958 r.; źródło – Archiwum rodziny prof. Wolfganga Drosta

10. Letter of the architect Jerzy Stankiewicz to Prof. Willi Drost of 28 September 1958; source: family archive of Prof. Wolfgang Drost

(Fot. 3, 6, 8-10 – I. Kramer-Galińska)

w muzeum im. Puszkina w Moskwie<sup>68</sup>. Grupa Denisowa starała się dotrzeć do osób związanych z ewakuacją dzieł<sup>69</sup>, takich jak profesorowie Willi Drost i Erich Volmar, którzy służyli informacjami o miejscu zdeponowania dzieł sztuki Gdańska.

Najcenniejsze obiekty, które nie znalazły się poza Gdańskiem, Drost kazał zamurować w podziemiach Zbrojowni. Grupa Denisowa dotarła do części zachowanych piwnic i wydobyła wszystko to, co ocalało. Drost wspominał – *Nie chcieli, abym przy tym był. Pewnie myśleli, że będzie dla mnie bezpieczniej, kiedy nie będę świadkiem tego rabunku. Tylko część wróciła do Muzeum (...). Te najbardziej wartościowe rzeźby, (...) a przede wszystkim cenna miniatura Hansa Holbeina mł.*<sup>70</sup>, poleciał samolotem do Moskwy – jeżeli dobrze zinterpretowałem mrugnęcie okiem oficera<sup>71</sup>. Dzięki informacjom Drosta i Volmara udało się odnaleźć obrazy, rzeźby, grafikę, meble, dzieła rzemiosła artystycznego oraz część zbiorów bibliotek. Niestety, wiele obiektów zostało zrabowanych lub zniszczonych. Z wysłanych do Przywidza (Mariensee) 6 lipca 1943 r. 7 skrzyń porcelany z Berlina, Miśni i Chin składowanych w kościele zostały tylko skorupy<sup>72</sup>.

1 sierpnia 1945 r. do Muzeum Miejskiego zwrócono 131 obrazów olejnych, 65 rzeźb, 82 płaskorzeźby i 13 zabytkowych szaf<sup>73</sup>. Większość odnalezionych dzieł sztuki grupa Denisowa wywiozła do Związku Radzieckiego. 29 września 1945 r. samolotem Douglas-20 wysłano 17 skrzyń najcenniejszych obiektów sztuki, które trafiły do Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie. Kolejną wywieziono w marcu 1946 r. dalszych 80 skrzyń<sup>74</sup>.

Część dzieł sztuki władze rosyjskie restytuowały w latach 50. i po 1990 roku. W 1956 r. zwrócono Polsce około 12 518 obiektów, ale identyfikacja w zbiorach Związku Radzieckiego

dzieł stanowiących własność polską była do 1989 r. niemożliwa. Dopiero w latach 1992–1994 podpisano dwustronne porozumienia i powołano polsko-rosyjską komisję ekspertów. Kwerendy w archiwach rosyjskich pozwoliły uzyskać informacje na temat losów dzieł sztuki wywiezionych z Gdańska, ale do dzisiaj rewindykowano jedynie ich część<sup>75</sup>.

Na poszukiwania dzieł sztuki wraz z Drostem chodzili często oficerowie rosyjscy i prof. Kilarski. Moment wydobywania z gruzów Dworu Artusa kafli renesansowego pieca Georga Stelzenera Drost tak wspominał po latach – *Nagle major Charkow podniósł się i patrząc na zniszczony Długi Targ i Ratusz Miejski powiedział: Grzebiemy tutaj w gruzach i kurzu: rosyjski oficer, polski komisarz i niemiecki profesor i zapomnieliśmy wszystko wokół nas – i wzajemną narodową wrogość i wojnę – zjednoczeni wspólną troską o złożenie starego pieca. Oby był to dobry znak na przyszłość. – Pewnie wierzył w to, co mówił*<sup>76</sup>.

Prof. Jan Kilarski często odwiedzał Drosta w muzeum i w miarę swoich możliwości starał się mu pomagać. Za prace przy odgruzowaniu muzeum Drost otrzymał od Kilarskiego 1000 zł i przez kilka miesięcy, jako były dyrektor, pobierał symboliczną pensję<sup>77</sup>. Drost przekazał Kilarskiemu spisy ewakuacyjne i dokładne informacje o miejscach ukrycia dzieł sztuki. W notatkach Jana Kilarskiego znaleźć można szczegółowe zapisy na temat dat i miejsc, do których wyjeżdżał, aby odszukać ukryte tam dzieła sztuki. W zachowanym *Notesie 45* atramentem zielonego koloru wyróżnił informacje, które uzyskał od Drosta i Volmara<sup>78</sup>.

16 czerwca 1945 r. specjalna komisja złożona z polskich specjalistów przeprowadziła inspekcję w budynku muzeum

i poinformowała Drosta, że jego obowiązki przejął Tytus Bieniecki. Rosjanie zaproponowali Drostowi wyjazd z rodziną do Moskwy lub do radzieckiej strefy okupacyjnej, ale Drost postanowił udać się do córki niedaleko Lubeki. Krótko przed wyjazdem z muzeum rodzina Drostów została zatrzymana przez milicję, a spakowany dobytek poddano dokładnej kontroli. Ponieważ w skrzyniach nie znaleziono żadnych wartościowych przedmiotów, a jedynie książki, pościel i sprzęty kuchenne, rodzinie Drostów po dwóch dniach pozwolono przeprowadzić się do nowego miejsca, którym była tzw. kolonia rosyjska w Gdańsku – Siedlce.

Choroby, głód, ciągła walka o przetrwanie, brak perspektyw i pogarszająca się sytuacja niemieckich gdańszczan przyspieszyły decyzję Drosta o opuszczeniu miasta. Dzięki znajomości języka francuskiego, przy pomocy szwedzkiego Czerwonego Krzyża, 2 kwietnia 1946 r. Drost wraz z rodziną opuścił Gdańsk i dojechał do Gdyni, skąd na pokładzie szwedzkiego parowca popłynął na Gotlandię. Portem docelowym dla rodziny Drostów była Lubeka<sup>79</sup>.

\*\*\*

Po przyjeździe do Niemiec i krótkim pobycie w więzieniu Drost z żoną zamieszkali u córki. Drost nawiązał kontakty z kolegami na uniwersytecie w Hamburgu, ale był rozczarowany ich reakcją. *Panowie ze Wschodu nie są mile widziani* – była to często spotykana po 1945 r. reakcja mieszkańców Niemiec na uciekinierów i „wypędzonych” z terenów wschodnich. W wystawionej 1 lipca 1948 r. w Tybindze Karcie Identyfikacyjnej w rubryce *przynależność państwa, narodowość* wpisano – *niewyjaśniona, Danzig*.

Z magazynu w hamburskim porcie Drost odzyskał skrzynie z książkami i niezbędną do pracy maszynę do pisania, wysłane rok wcześniej z Gdańska. Najważniejsze były dla niego notatki o kościołach Gdańska i liczne fotografie gdańskich zabytków. Na podstawie zebranych materiałów opracował pięć monografii inwentaryzacyjnych zawierających pełny opis architektury i wnętrza kościołów Gdańska<sup>80</sup>. Były one pomocne architektom i konserwatorom przy odbudowie miasta.

Wyrazem uznania dla pracy Drosta może być list architekta Jerzego Stankiewicza<sup>81</sup> z 28 września 1958 r., w którym pisze – (...) *Jestem pełen uznania dla Pana prac*

*inwentaryzacyjnych wszystkich gdańskich zabytków sztuki, które przeprowadził Pan w tak trudnym okresie, jakim był czas wojny. Dwie Pańskie prace o kościołach św. Jana i św. Katarzyny są dla nas cenną pomocą przy identyfikacji wielu dzieł sztuki, które rozproszone przez wojnę zostały zebrane w składnicy w Parku Oliwskim*<sup>82</sup>.

Rok później Stankiewicz wysłał do Drosta monografię Gdańska, którą wydali polscy naukowcy, oraz egzemplarz „Rocznika Gdańskiego” na temat prac archeologicznych prowadzonych w kościołach św. Mikołaja i św. Katarzyny. We wstępie do wydanej w 1963 r. monografii o Kościele Mariackim w serii *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig* Drost dziękował polskim profesorom Politechniki Gdańskiej, Jerzemu Stankiewiczowi i Marianowi Osińskiemu<sup>83</sup>, za udostępnienie planów, zdjęć i tekstu o odbudowie Kościoła Mariackiego po 1945 r. i wyraził nadzieję, że *nauka i sztuka zawsze będą łączącymi pomostami*<sup>84</sup>.

Po krótkim pobycie w Hamburgu Drost znalazł pracę na Uniwersytecie w Tybindze, gdzie prowadził zajęcia z historii sztuki. W uznaniu zasług uniwersytet w 1951 r. przyznał mu tytuł profesora honorowego. Wykładał również na uniwersytetach w Sztokholmie i Uppsali. Za popularyzację i opracowania zabytków Gdańska Drost otrzymał w 1962 r. Nagrodę Kultury przyznaną mu przez radę miejską Düsseldorfu, a dwa lata później nagrodę im. Georga Dehio za całokształt pracy naukowej.

Willi Drost zmarł 10 listopada 1964 r. w Bonn. Pamięć o tym historyku sztuki, wykładowcy, autorze licznych publikacji o sztuce Gdańska<sup>85</sup> przetrwała w tym mieście do dzisiaj. I to zarówno w nauce i historii miasta, jak i w codziennym życiu. Jest patronem utworzonego w 2003 r. Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego oraz jednego z gdańskich tramwajów linii numer 10. W przypadającą 10 września 1992 r. setną rocznicę urodzin, w obecności rodziny i licznych gości, odsłonięto przed gmachem Muzeum Narodowego tablicę pamiątkową poświęconą pamięci zasłużonego dla miasta Gdańska dyrektora Muzeum Miejskiego<sup>86</sup>. Jak sam twierdził – *Dbalem o dzieła sztuki. Dla Niemiec nie były one do uratowania, ale przynajmniej trzeba było uchronić je przed kompletną zagładą*<sup>87</sup>.

**Streszczenie:** O ile historia Wolnego Miasta Gdańska (1920–1939) doczekała się w Polsce po 1989 r. wielu naukowych opracowań, o tyle działalność instytucji i osób – w szczególności gdańszczan narodowości niemieckiej, którzy odgrywali znaczącą rolę w życiu politycznym, kulturalnym, naukowym, oświatowym i duchowym Gdańska do 1945 r. – pozostaje w znacznej mierze ciągle nieopracowana. Taką postacią jest urodzony w tym mieście w 1892 r. Willi Drost. Po studiach oraz pracy naukowej w Lipsku, Marburgu, a także Kolonii i Królewcu powrócił w 1930 r. do Gdańska, gdzie powierzono mu posadę kustosa, następnie konserwatora zabytków Wolnego Miasta Gdańska, a od 1938 r. funkcję dyrektora Muzeum Miejskiego. Sprawował ją nieprzerwanie do 1945 roku. Od 1930 r. był także wykładowcą historii sztuki w Wyższej Szkole Technicznej (Technischer Hochschule), kustoszem Zbiorów Muzealnych całego obszaru Gdańsk – Prusy Zachodnie. Efektem pracy

naukowej są jego liczne publikacje z zakresu teorii sztuki, malarstwa nowożytnego północnej Europy oraz sztuki Gdańska. Zaslugą Drosta były prowadzone od 1934 r. prace inwentaryzacyjne zabytkowych kościołów gdańskich. Na podstawie zachowanych materiałów Drost opracował oraz opublikował w latach 1957–1964 5-tomową serię pt. *Zabytki Sztuki Miasta Gdańska (Kunstdenkmäler der Stadt Danzig)*. W czasie II wojny światowej, wspólnie z prof. Erichem Volmarem, kierował akcją zabezpieczania i ewakuacji dzieł sztuki z Muzeum Miejskiego, Sali Czerwonej Ratusza, Dworu Artusa, Domu Uphagena, kościołów i innych obiektów zabytkowych. Bezpośrednio po jej zakończeniu Drost pozostał w Gdańsku i pomagał polskim historykom sztuki w odzyskaniu dzieł sztuki ukrytych w mieście i okolicach. Wiosną 1946 r. wyjechał do Niemiec i wykładał na uniwersytetach w Hamburgu oraz w Tybindze. Do końca życia pozostał propagatorem dziedzictwa kulturowego Gdańska.

W uznaniu zasług uhonorowano Drosta licznymi nagrodami w Niemczech, a w 1992 r., w 100-lecie urodzin, odsłonięto poświęconą mu tablicę pamiątkową usytuowaną przed

budynkiem dawnego Muzeum Miejskiego, a dziś Narodowego w Gdańsku. Artykuł ma przybliżyć działalność Drosta jako muzealnika oraz przypomnieć jego zasługi dla Gdańska.

**Słowa kluczowe:** Wolne Miasto Gdańsk, Muzeum Miejskie w Gdańsku, Stadt- und Provinzialmuseum, Willi Drost (1892–1964), narodowy socjalizm, straty wojenne, badania proveniencyjne, nazistowska grabież dzieł sztuki.

### Przypisy

- <sup>1</sup> O prof. dr. Willim Droście zob. *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender 1940/41*, G. Lüdtke (Hrsg.), Berlin 1941, s. 333; C. von Lorck, *Drost Willi*, w: *Altpreußische Biographie*, K. Forstreuter, F. Gause (Hrsg.), Bd. 3, Marburg a. Lahn 1975, s. 893-894; Z. Kruszelnicki, *Drost Willi*, w: *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, A-F, Gdańsk 1992, s. 354; I. B. Hartmann, *Der Kunsthistoriker Willi Drost (1892-1964): biographisch-bibliographische Notizen*, w: „Berichte und Forschungen: Jahrbuch des Bundesinstituts für deutsche Kultur und Geschichte” 1995, 3, s. 177-187; P. Betthausen, *Drost, Willi*, w: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, P. Betthausen, P.H. Feist, Ch. Fork (Hrsg.) Stuttgart 2007, s. 62-64; M. Andrzejewski, *Wolne Miasto Gdańsk (1920-1939). Leksykon biograficzny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 30.
- <sup>2</sup> Dr Paul Abramowski (1892-?), od 1913 r. asystent i od 1922 r. kustosz Stadtmuseum w Gdańsku. W 1929 r. objął stanowisko kustosa, a w 1933 r. dyrektora Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, zob. M. Andrzejewski, *Wolne Miasto Gdańsk...*, s. 11.
- <sup>3</sup> Tytus Bieniecki (1910-1969), historyk, muzeolog. Od 1945 r. był kustoszem Muzeum Miejskiego w Gdańsku, przemianowanego później na Pomorskie, Narodowe. Prowadząc bibliotekę w muzeum opiekował się muzeami w Kartuzach, Lęborku, Elblągu i Kwidzynie. Autor prac z zakresu sztuki gdańskiej: *Artystyczne kraty gdańskie*, Warszawa 1956, *Kordybany gdańskie*, Gdańsk 1960; współautor monografii *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, zob. A. Gosieniecka, *Bieniecki Tytus*, w: *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, S. Gierszewski (red.), Gdańsk 1992, s. 104-105.
- <sup>4</sup> Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APG), zespół: *Technische Hochschule Danzig*, sygn. 988/53, *Personalakten Dr. Drost*, 47, t. 1, 1930-1939, Personalbogen. (Kwestionariusz osobowy); K. Bernhardt, *Stil- Raum-Ordnung. Architekturlehre in Danzig 1904-1945*, Berlin 2015.
- <sup>5</sup> W. Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam 1926.
- <sup>6</sup> W. Drost, *Motivübernahme bei Jakob Jordaens und Adriaen Brouwer*, Königsberg Pr. 1928.
- <sup>7</sup> APG, *Technische Hochschule...*, sygn. 988/53, *Personalakten Dr. Drost*, 47, t. 1. 1930-1939, Pismo Grubera do Rektora TH Danzig, 12 lipca 1930.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, s. 36, Pismo Senatowi Wolnego Miasta Gdańsk, Abteilung für Volksbildung, Wissenschaft, Kunst und Kirchenwesen do prof. dr. Willego Drosta, 25 lipca 1939.
- <sup>9</sup> *Ibidem*.
- <sup>10</sup> Od 1934 r. na terenie Trzeciej Rzeszy rozpoczęto generalną inwentaryzację wszystkich zabytków. Na obszarze WM Gdańska akcja inwentaryzacji prowadzona była już od lat 20. XX w., po uchwaleniu 6 lutego 1923 r. przez Senat Miasta Gdańska ustawy o ochronie zabytków. Opiekę nad zabytkami architektury sprawował kierownik miejskiego urzędu budowlanego, natomiast nad zabytkowymi dziełami sztuki i rzemiosła artystycznego – dyrektor Muzeum Miejskiego, zob. APG sygn. 260/3602, *Gesetzblatt für die Freie Stadt Danzig*, 1923, z. 16, s. 245-253; zob. też B. Pusback, *Stadt als Heimat. Die Danziger Denkmalpflege zwischen 1933 und 1939*, Köln 2006, s. 217-250; K. Bernhard, *Inwentaryzacja zabytków sztuki między nauką i polityką: Prusy Zachodnie i Wolne Miasto Gdańsk*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, t. 72, nr 3, s. 263-292.
- <sup>11</sup> Działalność Georga Müntera przedstawiła E. Barylewska-Szymańska, *Kamienice gdańskie w zapiskach inwentaryzacyjnych Georga Müntera z lat 1935-1938*, w: *Studia i materiały do dziejów domu gdańskiego*, E. Kizik (red.), cz. 2, Warszawa-Gdańsk 2011, s. 219-248.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, s. 224.
- <sup>13</sup> B. Pusback, *Stadt als Heimat...*, s. 221.
- <sup>14</sup> Na temat tej dyskusyjnej kwestii zob. m.in.: K. Bernhardt, *Modern oder historisch? Architekturtheorie und „Stadtbild” in Danzig (Gdańsk) um 1930*, w: „Kritische Berichte” 2007, 35, H. 1, s. 47-61; eadem, *Die „Wiederherstellung des alten Stadtbildes”. Architektur und Erinnerungskultur in der Freien Stadt Danzig*, w: *Erinnerungskultur und Regionalgeschichte*, H. Schmid (Hrsg.), München 2009, s. 109-128; J. Friedrich, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018, s. 152-204.
- <sup>15</sup> Dr Ignatij Kalina (1884-1938), radziecki lekarz, współorganizator Czerwonego Krzyża, działacz organizacji żydowskich, członek BUNDu, dyplomata; w latach 1926-1933 pierwszy radziecki konsul generalny w WMG, aktywnie wspierał gdańsko-radzieckie kontakty gospodarcze; w 1929 r. towarzyszył Sahmowi podczas podróży do Moskwy i Charkowa. Aresztowany 17.12.1937 r. pod zarzutem współpracy z polskim wywiadem, zmarł w więzieniu szpitalnym. Zrehabilitowany w 1956 r., zob. M. Andrzejewski, *Wolne Miasto Gdańsk...*, s. 52-53.
- <sup>16</sup> APG, zespół: *Stadtmuseum Danzig (Muzeum Miejskie w Gdańsku)*, 1881-1945, sygn. 1384/22, s. 58-89. Korespondencja Drosta w sprawie obrazu Schultza.
- <sup>17</sup> *Danziger Malerei 1530-1750. Ausstellung August 1931 im Stadtmuseum Danzig*. Kunstforschende Gesellschaft e.V. [kat. wyst.], Danzig 1931, Archiwum Biblioteki Muzeum Narodowego w Gdańsku, (dalej AB MNG), MNG, L II 805.
- <sup>18</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/8, s. 1, Bericht über Stadt- und Kunstgewerbemuseum sowie Denkmalpflege 1933-1938.
- <sup>19</sup> *Ibidem (die reiche heimische Kunsttradition)*.
- <sup>20</sup> *Ibidem (... die in Inhalt oder Form nicht der Auffassung des nationalsozialistischen Staates von der Würde der Kunst entsprachen, wurden aus den Schausammlungen entfernt)*. W sprawozdaniu brak informacji o dalszych losach „usuniętych” obrazów.
- <sup>21</sup> Franz Lenk (1898-1968), malarz niemiecki, czołowy przedstawiciel nowej rzeczowości (Neue Sachlichkeit), studiował w Dreźnie, w 1928 r. współzakładał grupę „Die Sieben”, od 1936 r. był w zarządzie ugrupowania „Berliner Secession”. Na znak protestu przeciwko prześladowaniom artystów i represyjnej polityce Trzeciej Rzeszy odmówił wzięcia udziału w zorganizowanej w 1937 r. w Haus der Deutschen Kunst w Monachium wystawie „Wielkiej sztuki niemieckiej” i zrezygnował ze stanowiska wykładowcy w Vereinigten Staatsschulen w Berlinie, zob. *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, H. Olbrich, D. Dolgner, H. Faensen (Hrsg.), Leipzig 1992, Bd. 4, s. 287.
- <sup>22</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/8, s. 25, An den Senat, Abt. V, Tätigkeitsbericht über Monat Mai 1935, 11 czerwca 1935.
- <sup>23</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/8, s. 41, An den Senat, Abt. V, Arbeitsbericht gemäß Verfügung v. 15.11.1937.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Walter Mannowsky, (1881-1958), historyk sztuki, doktor prawa i filozofii; w latach 1922-1938 był dyrektorem Stadtmuseum w Gdańsku; autor prac z historii dawnej sztuki gdańskiej (*Der Danziger Paramentenschatz: Kirchliche Gewänder und Stickerien aus der Marienkirche*, t. 1-4, 1931-1938; *Das Uphagenhaus in Danzig. Ein Führer*, 1932). W latach 1938-1945 był dyrektorem Museum für Kunsthandwerk we Frankfurcie nad Menem, zob. M. Andrzejewski, *Wolne Miasto Gdańsk...*, s. 73; *Museum im Widerspruch. Das Stadel und der Nationalsozialismus*, U. Fleckner, M. Hollein (Hrsg.), Berlin 2011, s. 352.

<sup>26</sup> Wystawę z 1939 r. przypomniano na ekspozycji „Włochy w Gdańsku” w MNG (wrzesień 2018–styczeń 2019). Większość obrazów zaginęła w wyniku działań wojennych, najcenniejszy z nich *Sacra Conversazione* Bordone znajduje się w zbiorach MN w Warszawie.

<sup>27</sup> Uroczysty wernisaż odbył się 4 maja 1939 r. w obecności Senatora Becka i kustosa galerii malarstwa berlińskiego muzeum dr. Alfreda Hentzena.

<sup>28</sup> *Italienische Kunst im Stadtmuseum, „Danziger Vorposten”* 1939, nr. 104, [5 maja], s. 5 (*unserem Museum durch einen Saal mit italienischen Bildern jene Größe und Ausweitung zu geben, wie sie die alte Kultur unserer Stadt verlangt*).

<sup>29</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/63, s. 217, Beitrag des Stadtmuseums zur Stadtchronik für die Zeit vom 1. Juli–30 September 1940.

<sup>30</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/9, s.3, *Verwaltungsbericht 1941/42*.

<sup>31</sup> *Ein Poet der Farbe. Chlebowski-Ausstellung im Stadtmuseum*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1941, nr 166 [18 lipca], s. 5.

<sup>32</sup> *Chlebowski-Ausstellung eröffnet. Kollektiv-Schau im Danziger Stadtmuseum*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1941, nr 167 [19/20 lipca], s. 5.

<sup>33</sup> W 2015 r. popiersie Hitlera wykonane przez Josefa Toraka zostało przypadkowo odkryte podczas prac budowlanych na terenie wirydarza i obecnie znajduje się na ekspozycji w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

<sup>34</sup> Cyt. za: Wolfgang Drost, manuskrypt, wystąpienie w Warendorfie w dniu 7 października 2017.

<sup>35</sup> Wyrok Komisariatu Państwowego ds. politycznej weryfikacji z dnia 4 marca 1949 r., archiwum rodzinne Wolfganga Drosta.

<sup>36</sup> AB MNG, MNG/A/IV/8, s. 408, pismo Drosta do Gauhauptmanna dr. Wiers-Keisera, Danzig, Neugarten, 25 października 1941.

<sup>37</sup> AB MNG, MNG/A/VIII, s. 107, pismo Drosta do Dettenberga, 2 lipca 1941.

<sup>38</sup> AB MNG, MNG A /IV/8, s. 147, pismo głównego referenta Powiernika d/s Zabezpieczania Niemieckich Dóbr Kultury na terenach wschodnich wcielonych do Rzeszy, dr. Krauta do Drosta, 21 listopad 1941. Do zabezpieczenia zbiorów bibliotecznych z polecenia Drosta wybrany został dyrektor Gdańskiej Biblioteki Miejskiej dr Hasbargen.

<sup>39</sup> Zob. A. Bukowski, *Waplewo Zapomniana placówka kultury polskiej na Pomorzu Nadwiślańskim*, Wrocław 1989, s. 93; D. Rzyska-Laube, *Zaginiona kolekcja. Nowe ustalenia na temat zawartości zbiorów Sierakowskich z Waplewa oraz ich wojennych i powojennych losów*, w: „Gdańskie Studia Muzealne” 2015, t. 8. *Pałac hrabiów Sierakowskich w Waplewie Wielkim. Ludzie, miejsca, kolekcja*, s. 122-125; H. Kowalska, *Zbiory waplewskie w świetle korespondencji niemieckiej z lat trzydziestych XX wieku*, *ibidem*, s. 271-283.

<sup>40</sup> AB MNG, MNG A/IV/8, s. 412, pismo Drosta do Forstera, 25 października 1941.

<sup>41</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/36, s. 65, pismo dyr. Kothe do Drosta, 13 lipca 1942, s. 863; pismo Drosta do Kothe, 15 lipca 1942, s. 372-377.

<sup>42</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/63, s. 233, *Verwaltungsbericht 1941/42*, 1 lipca 1942.

<sup>43</sup> W. Drost, *Die Danziger Gemäldegalerie. Neuerwerbungen 1940/41*, Danzig 1943.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>45</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/ 2, s. 23, pismo Drosta do radcy Siebrandta, 19 lipca 1943.

<sup>46</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/45, s. 1-3, korespondencja pomiędzy Kunsthandel Goudstikker i Drostem, 29 marca 1944, 9 maja 1944, 10 sierpnia 1944.

<sup>47</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/45, s. 25-29, korespondencja pomiędzy Kunsthandel Denijs i Drostem, 5-13 maja 1944.

<sup>48</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/27, s. 92, pismo Kunsthandel P. de Boer do Drosta, 21 listopada 1942.

<sup>49</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/45, s. 13-15, korespondencja pomiędzy Versteigerungsanstalt Dorotheum w Wiedniu i Drostem, 4, 7, 13 lipca 1944.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 29, nota firmy Mej. J. Denijs.

<sup>51</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/8, s. 56, notatka Drosta, 5 lipca 1944.

<sup>52</sup> W. Drost, *Betrachtungen eines Danzigers zum Kriegsbeginn: Tagebucheintragen vom 29. August bis zum 19. September 1939*, „Studia Germanica Gedanensia” 2008, nr 16, s. 210.

<sup>53</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia na dzień 26 marca 1955, archiwum rodzinne Wolfganga Drosta, s. 5.

<sup>54</sup> APG, *Stadtmuseum...*, sygn. 1384/8, s. 56, notatka Drosta, 5 lipca 1944, APG, 1384/ 3, s. 42.

<sup>55</sup> AB MNG A/IV/8 s. 367, notatka Drosta oraz spisy ewakuacyjne 1942-1945.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Danzig. Eroberung, Zerstörung, Flucht. Erlebnisse aufgezeichnet von Willi, Eva und Wolfgang Drost*, Siegen 2000, s. 26.

<sup>58</sup> Zezwolenie Komisarza Obrony Rzeszy Okręgu Danzig-Prusy Zachodnie Forstera z dnia 23 marca 1945, archiwum rodzinne Wolfganga Drosta.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>60</sup> Jan Kilarski (1882-1951), matematyk, fizyk, pedagog, działacz i pisarz krajoznawczy, wykładowca. Urodzony w Komarnie k/Lwowa, studiował matematykę i fizykę na Uniwersytecie Lwowskim. Od 1919 r. nauczyciel, dyrektor Państwowego Wyższego Kursu Nauczycielskiego oraz wykładowca w Wyższej Szkole Handlowej w Poznaniu. Redaktor cyklu monograficznego *Cuda Polski* w wydawnictwie R. Wegnera, w ramach cyklu autor monografii *Gdańsk*. Podczas wojny nauczyciel we Lwowie, redaktor dziennika *Gazeta Lwowska*. Jan Kilarski należał do specjalnej grupy operacyjnej Ministerstwa Oświaty pod kierownictwem dr. Stanisława Turskiego, która 5 kwietnia 1945 r. przybyła do Gdańska. Zadaniem Turskiego wraz z inżynierami Kazimierzem Kopeckim i Franciszkiem Otto było zabezpieczenie i organizacja Politechniki Gdańskiej. Zbiorami Biblioteki Miejskiej miał się zająć Marian Pelczar, a zabezpieczeniem dzieł sztuki – prof. Jan Kilarski. Współorganizował Muzeum Miejskie, wykładał na PG i Wyższej Szkole Pedagogicznej. Pracę o Gdańsku z rysunkami syna Macieja wydał anonimowo w języku angielskim w 1949 r., *Gdańsk-Gateway of Poland*, zob. F. Mamuska, *Kilarski Jan*, w: *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. II, S. Gierszewski, Z. Nowak (red.), Gdańsk 1994, s. 388- 389; M. Kilarski, *Kilarski Jan*, w: *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, H. Kondziela, H. Krzyżanowska (red.), z. 2, Poznań 2006, <http://www.serwer1363362.home.pl/SKP> [dostęp: 13.03.2019].

<sup>61</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia..., s. 5.

<sup>62</sup> Henryk-Oskar Grüner (1889-1978), ziemianin, inżynier leśnik, leśniczy, od 1942 r. pracował w Dyrekcji Lasów w Gdańsku, a od 1945 r. w Okręgowym Zarządzie Lasów Państwowych, zob. [https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRUENER\\_MALGORZATA](https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRUENER_MALGORZATA) [dostęp: 29.03.2019].

- <sup>63</sup> Informację i artykuł prof. Małgorzaty Grüner / Gruener zawdzięczam p. Elżbiecie Kilarskiej.
- <sup>64</sup> Małgorzata Grüner / Gruener (1923-2008), urodzona w Wilnie, córka Henryka-Oskara i Anny z. d. Vierhuff, wraz z rodzicami przyjechała w 1942 r. do Gdańska, gdzie od 1943 r. studiowała w Wyższej Szkole Technicznej. Od 1 października 1945 r. kontynuowała studia na Wydziale Chemicznym PG, w latach 1945-1993 pracownik PG; od maja 1945 r. pomagała w odbudowie PG; współpracowała przy tłumaczeniu niemieckiej dokumentacji dot. zabytków Gdańska dla Katedry Historii Architektury oraz Pracowni Konserwacji Zabytków; w 1969 r. doktorat, w 1984 r. habilitacja na Wydziale Budownictwa Lądowego. W latach 1950-1970 kierowała laboratorium chemicznym w Zakładzie Żelbetnictwa na Wydziale Budownictwa Lądowego, zob. [http://www.kworum.com.pl/art8221,kresowanie\\_w\\_zyciu\\_gdanska\\_w\\_xx\\_wieku.html](http://www.kworum.com.pl/art8221,kresowanie_w_zyciu_gdanska_w_xx_wieku.html) [dostęp: 29.03.2019]; [https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRUENER\\_MALGORZATA](https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=GRUENER_MALGORZATA) [dostęp: 29.03.2019].
- <sup>65</sup> M. Kilariski, *Czego już nie ma*, „Autograf” 1989, nr 11, s. 51-62.
- <sup>66</sup> M. Gruener (Grüner), *Moje pierwsze lata w Gdańsku*, „Pismo Politechniki Gdańskiej” 2008, nr 5, s. 29-34.
- <sup>67</sup> G. Kozlov, *Die sowjetischen „Trophäenbrigaden“- Systematik und Anarchie des Kunstraubes einer Siegermacht*, w: *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg: Verlagerung-Auffindung-Rückführung*. Hrsg. von der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, Bearb. von U. Hartmann, Magdeburg 2007, s. 79-104.
- <sup>68</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia..., s. 6.
- <sup>69</sup> M. Korzon, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych I-III*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2000, nr 1(19), s. 26-27; nr 2(20), s. 24-25 i 31; nr 3(21), s. 6-9.
- <sup>70</sup> Jeden z wielu obiektów na Liście Dzieł Utraconych Wydziału Strat Wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nr karty 29081, [www.dzie-lautracone.gov.pl](http://www.dzie-lautracone.gov.pl) [dostęp: 12.02.2018].
- <sup>71</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia..., s. 6.
- <sup>72</sup> J. Kilariski, *Gdańsk 45*, służbowy notatnik Jana Kilarskiego, s. 41, rękopis, archiwum rodzinne.
- <sup>73</sup> M. Korzon, *Przyczynek do historii... II*, s. 43.
- <sup>74</sup> *Ibidem*.
- <sup>75</sup> *Ibidem*, nr 3(21), s. 6-9; zob. także E. i M. Kilarscy, *Czego już nie ma we wnętrzach zabytkowych budowli Gdańska?*, w: *Gdańsk 1945. Materiały z sesji naukowej odbytej w dniu 30 marca 1995 r.*, M. Mroczi (red.), Gdańsk 1995, s. 27-54; *Straty wojenne Muzeum Miejskiego w Gdańsku*, t. I-III, Gdańsk 2005; H. Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku, Seria nowa, t. 1. Malarstwo*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2017.
- <sup>76</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia..., s. 7.
- <sup>77</sup> *Danzig. Eroberung, Zerstörung...*, s. 63.
- <sup>78</sup> J. Kilariski, *Gdańsk 45...*
- <sup>79</sup> *Danzig. Eroberung, Zerstörung...*, s. 67 i nn.
- <sup>80</sup> W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*: t. 1, *Sankt Johann*, Stuttgart 1957; t. 2, *Sankt Katharinen*, Stuttgart 1958; t. 3, *Sankt Nikolai, Sankt Joseph, Königl. Kapelle, Hl. Leichnam, Sankt Salvador*, Stuttgart 1959; t. 4, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963; t. 5, *Sankt Trinitatis, Sankt Peter und Paul, Sankt Bartholomäi, Sankt Barbara, Sankt Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, Sankt Brigitten*, Stuttgart 1972.
- <sup>81</sup> Jerzy Józef Stankiewicz (1923–1994), architekt, konserwator, wykładowca. Pochodził z Wilna. W 1945 r. zamieszkał w Bydgoszczy, później w Gdańsku. Ukończył studia na Wydziale Architektury PG. Po doktoracie (1961) i habilitacji (1963) od 1977 r. był profesorem PG. W latach 1968–1994 kierował Katedrą Historii i Teorii Architektury PG. Uczestniczył w odbudowie Gdańska po II wojnie światowej. Autorytet w dziedzinie architektury Gdańska i Pomorza Wschodniego. W 2000 r. ustanowiono przyznawaną corocznie nagrodę jego imienia za osiągnięcia w dziedzinie historii architektury, urbanistyki, sztuki lub konserwacji, zob. J. Ciemnołoński, *Stankiewicz Jerzy*, w: *Polski słownik biograficzny...*, <http://www.serwer1363362.home.pl/SKP> [dostęp: 13.03.2019].
- <sup>82</sup> *Szanowny Panie Profesorze Drost. Dziękuję Panu serdecznie za miłą niespodziankę w postaci wspaniałej książki o kościele św. Katarzyny w Gdańsku. Jestem pełen uznania dla Pana prac inwentaryzacyjnych wszystkich gdańskich zabytków sztuki, które przeprowadził Pan w tak trudnym okresie jakim był czas wojny. Dwie Pańskie prace o kościołach św. Jana i św. Katarzyny są dla nas cenną pomocą przy identyfikacji wielu dzieł sztuki, które rozproszone przez wojnę zostały zebrane w składnicy w Parku Oliwskim. Będzie mi miło, jeżeli zainteresują Pana, szanowny Panie Profesorze, nasze najnowsze prace o gdańskich i pomorskich zabytkach sztuki, które pozwalam sobie Panu przesłać. Prace te przysyłam osobno jako druki. Z poszanowaniem – Stankiewicz.*
- <sup>83</sup> Marian Osiński (1883–1974), architekt, wykładowca akademicki. Studiował na Wydziale Architektury we Lwowie, w Rzymie oraz na Politechnice w Monachium. W 1933 r. obronił doktorat z historii architektury. Od 1945 r. mieszkał w Gdańsku, gdzie został pierwszym dziekanem Wydziału Architektury PG. W 1946 r. otrzymał tytuł prof. zwyczajnego, a w 1970 r. tytuł doktora *honoris causa* PG. Inicjator i kierownik odbudowy Głównego Miasta Gdańska. Aktywnie uczestniczył w rekonstrukcji architektury Pomorza. Uważany jest za głównego twórcę gdańskiej szkoły architektonicznej, zob. H. Krzyżanowska, *Osiński Marian*, w: *Polski słownik biograficzny...*, <http://www.serwer1363362.home.pl/SKP> [dostęp: 13.03.2019].
- <sup>84</sup> W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, t. 4: *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 8.
- <sup>85</sup> Prace Drosta na temat sztuki gdańskiej to m.in. takie publikacje jak: *Malarstwo gdańskie od średniowiecza do końca baroku. Przyczynek do wprowadzenia badań strukturalnych w historii sztuki* (1938); *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga* (1940) czy *Ornamenty gdańskich kościołów* (1949). Przedmiotem badań naukowych Drosta było również nowożytne malarstwo północnej Europy. Był wybitnym specjalistą okresu baroku, a jego praca *Barockmalerei in den germanischen Ländern (Malarstwo baroku w krajach niemieckich)* wydana w 1926 r. do dzisiaj jest uznaną publikacją wśród historyków sztuki.
- <sup>86</sup> T. Piaskowski, *Setna rocznica urodzin profesora Willi Drosta*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1995, nr 6, s. 155-157.
- <sup>87</sup> W. Drost, maszynopis przemówienia..., s. 6.

**Iwona Kramer-Galińska**

Historyk sztuki, filolog; absolwentka Wydziału Historii Sztuki UG – (2018) obroniła pracę magisterską pt. *Działalność Willego Drosta w Gdańsku w latach 1930–1946*, ukończyła także slawistykę i germanistykę na Uniwersytecie w Hamburgu; interesuje się historią Gdańska, polityką kulturalną Trzeciej Rzeszy, sztuką „zwyrodniałą”, badaniami proveniencyjnymi i restytucją dzieł sztuki zrabowanych podczas II wojny światowej; e-mail: iwona.kramer12@gmail.com

---

**Word count:** 4 225; **Tables:** – **Figures:** 10; **References:** 87

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 02.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2855

**Copyright ©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kramer-Galińska I.; WILLI DROST – OSTATNI DYREKTOR STADTMUSEUM (MUZEUM MIEJSKIEGO) W GDAŃSKU. *Muz.*, 2019(60): 108-120

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



Muz., 2019(60): 175-191  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2019  
data recenzji – 06.2019  
data akceptacji – 06.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2857

# ZE STUDIÓW NAD „SZTUKĄ ZWYRODNIĄŁĄ” DWADZIEŚCIA LAT PO KONFERENCJI WASZYNGTOŃSKIEJ. PRZYPADEK SZCZECINA (MUSEUM DER STADT STETTIN)

FROM THE STUDIES ON ‘DEGENERATE ART’  
TWENTY YEARS AFTER THE WASHINGTON  
CONFERENCE. SZCZECIN’S CASE (MUSEUM DER  
STADT STETTIN)

**Dariusz Kacprzak**

Muzeum Narodowe w Szczecinie

**Abstract:** On 5 August 1937, fulfilling the orders of the Chairman of the Reich Chamber of Fine Arts (Reichskammer der bildenden Künste), a confiscation committee showed up at the City Museum in Stettin, and demanded to be presented by the Director of the institution the Museum’s collection in view of ‘degenerate art’. While ‘hunting’ for the Avant-garde and ‘purging museums’, the Nazis confiscated works that represented, e.g. Expressionism, Cubism, Bauhaus Constructivism, pieces manifesting the aesthetics of the New Objectivity, as well as other socially

and politically ‘suspicious’ art works from the late Belle Époque, WWI, German Revolution of 1918–1919, or from Weimer Republic Modernism of the 1920s and 30s. The infamous Munich ‘Entartete Kunst’ Exhibition turned into a travelling propaganda display, presented in different variants at different venues. A three-week show (11 Jan.–5 Feb. 1939) was also held in Stettin, in the Landeshaus building (today housing the Municipality of Szczecin).

Provenance studies: biographies of the existing works, often relocated, destroyed, or considered to have been

lost, constitute an interesting input into the challenging chapter on German and European Avant-garde, Szczecin museology, and on Pomerania art collections. Side by side with the artists, it was museologists and art dealers who co-created this Pomeranian history of art. The Szczecin State Archive contains a set of files related to 'degenerate art', revealing the mechanisms and the course of the 'museum purge' at the Stettin Stadtmuseum. The archival records of the National Museum in Szczecin feature fragments of

inventory ledgers as well as books of acquisitions, which provide a particularly precious source of knowledge. The published catalogue of the works of 'degenerate art' from the Museum's collections covering 1081 items has been created on the grounds of the above-mentioned archival records, for the first time juxtaposed, and cross-checked. The mutually matching traces of information from Polish and German archives constitute a good departure point for further more thorough studies.

**Keywords:** 'Entartete Kunst', 'degenerate art', Museum der Stadt Stettin, City Museum in Stettin, National Museum in Szczecin, provenance studies of museum exhibits, Washington Conference.

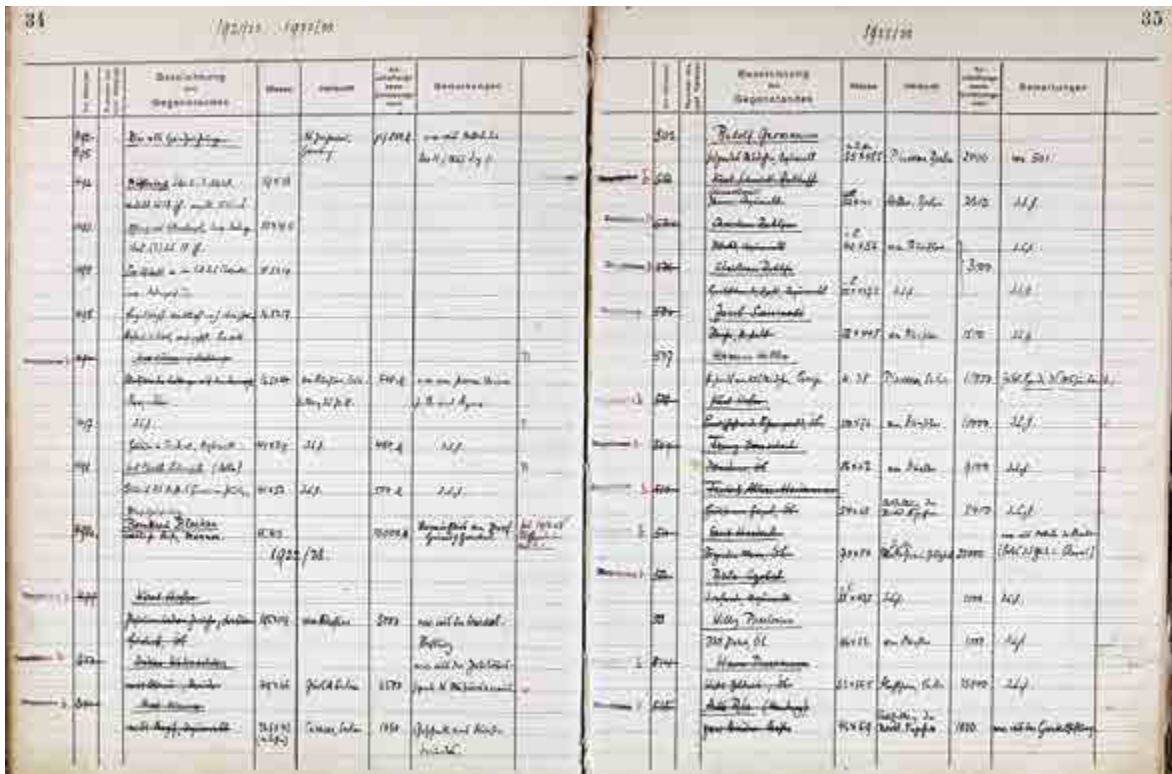
W grudniu 2018 r. minęło dwadzieścia lat od podpisania i przyjęcia przez 44 kraje (w tym również Polskę) *Zasad Konferencji Waszyngtońskiej*<sup>1</sup> dotyczących dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów. W 1999 r. Międzynarodowa Rada Muzeów ICOM<sup>2</sup>, wkrótce również Rada Europy<sup>3</sup> sformułowały dokumenty w podobnym duchu, potwierdzone kolejnymi deklaracjami<sup>4</sup>. Zgodnie z ustaleniami waszyngtońskimi, właściciele publicznych kolekcji winni badać pochodzenie tych dzieł ze swoich zbiorów, których losy w latach 1933–1945 są wątpliwe bądź niedostatecznie znane lub całkiem nieznanne, a wyniki prac upubliczniać. W przypadku, gdy uda się ponad wszelką wątpliwość ustalić przedwojennych właścicieli (lub ich spadkobierców), winno się zmierzać do uczciwego rozwiązania kwestii restytucyjnych. Uznano, że zwrot zrabowanych dóbr kultury europejskich Żydów pierwotnym właścicielom, ich spadkobiercom lub krajom, w których żyli jest ważny, umożliwia bowiem odtworzenie miejsca i roli kultury żydowskiej w Europie.

Wspomniane dokumenty w sposób szczególny zalecają prowadzenie badań proveniencyjnych zasobów muzealnych – badań, które od zawsze przynależą do rudymenarnych obowiązków muzealników opiekujących się zbiorami, a z których – mimo dynamicznie zmieniającego się oblicza współczesnego muzealnictwa i wyznaczania przez te instytucje nowych przestrzeni działania – nikt dotychczas muzealników nie zwolnił. Choć wydaje się to dzisiaj truizmem, to jednak w obliczu wątplęgo stanu badań zbiorów w zakresie ich pochodzenia, przypomnienie faktu, że obok rozmaitych zadań naukowych, badawczych, wystawienniczych i popularyzatorskich rzetelne badania historii muzealiów należą do kanonicznych zadań kustoszów, wciąż wydaje się bezwzględnie koniecznością. Zwłaszcza jeśli chce się rozpoznać m.in. rolę, znaczenie, kontekst obyczajowy i ideowy opracowywanego dzieła sztuki.

Po dwudziestu latach od podpisania *Zasad Konferencji Waszyngtońskiej*, 10 kwietnia 2019 r. w pięciu krajach Europy po raz pierwszy obchodzono *Dzień badań proveniencyjnych*<sup>5</sup>. W rozmaitych działaniach w ramach nowo ustanowionego święta muzealnego – przypadającego zawsze w drugą środę kwietnia – uczestniczyło ponad sześćdziesiąt instytucji europejskich – w kolejnych latach z pewnością lista uczestników włączających się do obchodów będzie się wydłużać. Zarówno rozwój współczesnych trendów badawczych w humanistyce, jak również postępująca cyfryzacja inwentarzy muzealnych i rozmaitych zespołów archiwaliów stanowią impuls do pogłębionego spojrzenia

na pochodzenie dzieł sztuki i do krytycznej refleksji nad dziedzictwem kulturowym, kolekcjonerstwem, procesami nacjonalizacji, reprivatyzacji oraz restytucji<sup>6</sup>, przyczyniając się jednocześnie do modyfikacji procedur muzealnych oraz rozwiązań prawnych, a także przemian rynku dzieł sztuki.

28 lutego 2012 r. celnicy weszli do monachijskiego mieszkania Corneliusa Gurlitta i skonfiskowali kolekcję ponad 1500 dzieł sztuki zgromadzonych przez jego ojca Hildebranda Gurlitta, jednego z kilku zaufanych marszandów Adolfa Hitlera. Wobec później określonej jako *Schwabinger Kunstfund* oraz *Salzburger Fund* kolekcji prokuratura niemiecka powzięła podejrzenie, że dzieła nabyte w Trzeciej Rzeszy pochodzą z rabunku nazistów. Rozpoczął się interesujący, trwający nadal, rozdział współczesnej historii badań proveniencyjnych. „Przypadek Gurlitta” – medialna nagonka na Corneliusa Gurlitta, dziennikarskie spekulacje dotyczące wartości kolekcji, ostro sformułowane podejrzenia co do nielegalności pochodzenia dzieł – rozpały emocje, które nie w pełni jednak znalazły potwierdzenie w badaniach przeprowadzonych przez Taskforce Schwabinger Kunstfund, międzynarodowy zespół specjalistów kierowany przez Ingeborg Berggreen-Merkel, i oficjalnie zakończonych w grudniu 2015 roku<sup>7</sup>. Swoistym podsumowaniem sprawy Gurlitta była przygotowana przez Agnieszkę Lulińską wystawa, pokazana w dwu różniących się odsłonach, w pierw w Bernie „Bestandsaufnahme Gurlitt. *Entartete Kunst – beschlagnahmt und verkauft*” („Inwentarz Gurlitta. *Sztuka zwyrodniała* – skonfiskowana i sprzedana”) – prezentowana w Kunstmuseum Bern, potem w Bonn „Der NS-Kunstraub und die Folgen” („Nazistowski rabunek dzieł sztuki i jego skutki”) – odsłona w Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Następnie zaś boński wariant ekspozycji został przeniesiony do Martin Gropius Bau w Berlinie<sup>8</sup>. Poza walorem poznawczym prezentacja części zasobu Gurlitta, w szczególności w edycji bońskiej i berlińskiej, miała znaczący walor edukacyjny. Wystawa ujawniała liczne sprzeczności postaw i działań Hildebranda Gurlitta, pokazywała w wielu przypadkach odtworzoną historię dzieł, w innych pozostawiając kwestię pochodzenia otwartą, mnożyła pytania także wobec Corneliusa Gurlitta. Jednocześnie inspirowała do ważnej dyskusji o etyce i moralności. Z pewnością „afera Gurlitta”<sup>9</sup> wykazała potrzebę konsekwentnego prowadzenia badań pochodzenia dzieł sztuki, także w odniesieniu do zbiorów publicznych. Wydożyła ją z kręgu akademickich



1. Museum der Stadt Stettin, Kunst- u. Kunstgewerbemuseum, Erwerbungs-Inventar der Sammlung von Originalen neuerer Kunst. Werke der Plastik, Gemälde und Handzeichnungen, 1910–1944 (Muzeum Miejskie w Szczecinie, Muzeum sztuki i rzemiosła artystycznego, Inwentarz nabytków obejmujący zbiory sztuki nowszej. Rzeźba, obrazy i rysunki, 1910–1944)

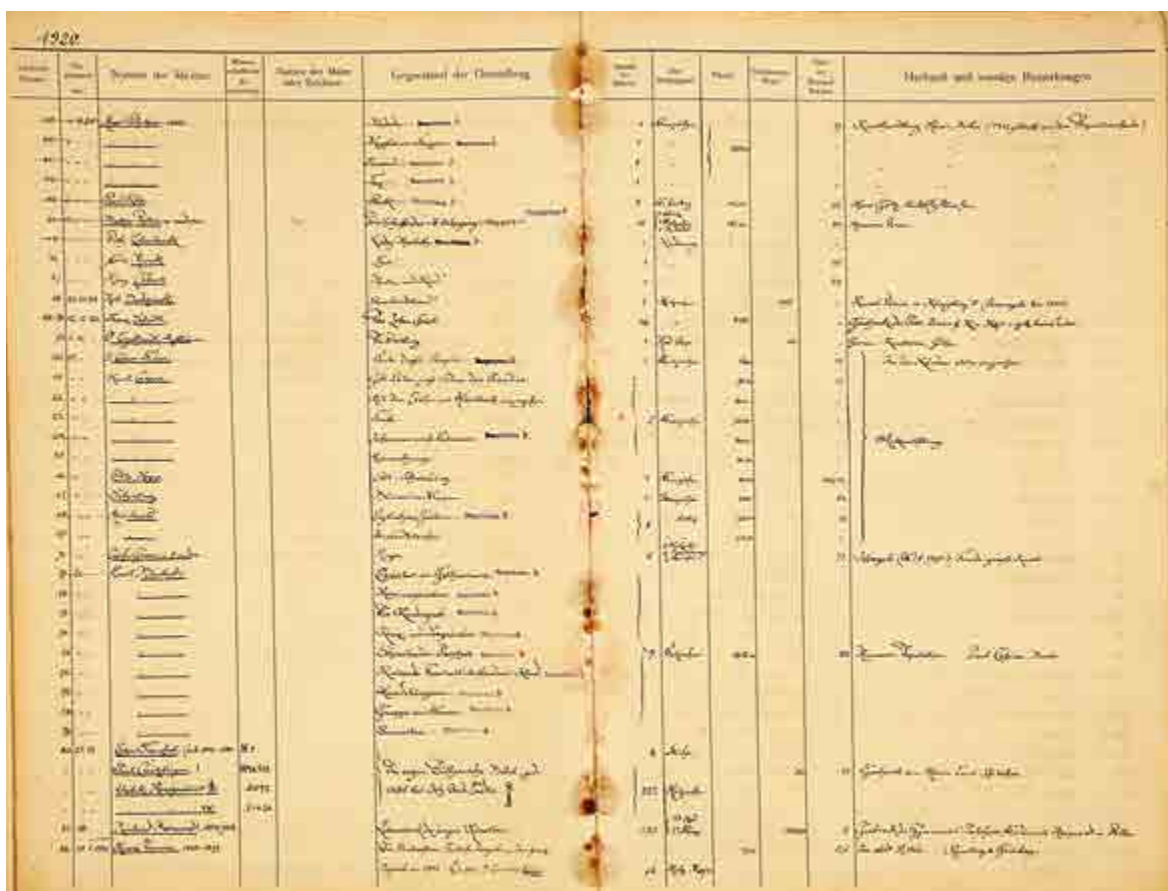
1. Museum der Stadt Stettin, Kunst- u. Kunstgewerbemuseum, Erwerbungs-Inventar der Sammlung von Originalen neuerer Kunst. Werke der Plastik, Gemälde und Handzeichnungen, 1910–1944 (City Museum in Stettin, Museum of Art and Artistic Crafts. Inventory of Acquisitions Covering the Collections of Newer Art. Sculpture, Paintings, and Drawings, 1910–1944)

dyskusji konferencyjnych i muzealnych gabinetów, nadała jej szeroki wymiar społeczny, wpisała do powszechnej świadomości społeczeństwa. Jednocześnie wystawa kolekcji Gurlitta, podobnie jak wystawy sprzed kilku lat: „Raub und Restitution” („Rabunek i restytucja”) <sup>10</sup> oraz „Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945” („Dobre interesy. Handel dziełami sztuki w Berlinie 1933–1945”) <sup>11</sup>, czy też niedawno otwarta – zgoda odmienna w swych założeniach i charakterze – ekspozycja prac Emila Noldego w berlińskim Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart <sup>12</sup> pokazują, jak ogromnie trudne, nieoczywiste, pełne dwuznaczności, wymagające badawczej wnikliwości i powściągliwości sądów są badania dotyczące problemów sztuki w okresie nazistowskim, w szczególności zagadnienia proveniencyjne <sup>13</sup>.

Utworzona we wrześniu 1933 r. Izba Kultury Rzeszy (Reichskulturkammer, RKK) z Josephem Goebbelsem na czele, w skład której wchodziło 7 departamentów: Izba Sztuk Pięknych Rzeszy (Reichskammer der bildenden Künste), Izba Filmowa Rzeszy (Reichsfilmkammer), Izba Muzyki Rzeszy (Reichsmusikkammer), Izba Teatrów Rzeszy (Reichstheaterkammer), Izba Prasy Rzeszy (Reichspressekammer), Izba Piśmiennictwa Rzeszy (Reichsschrifttumskammer) oraz Izba Radiofonii Rzeszy (Reichsrundfunkkammer), wraz z innymi trybami nazistowskiej maszyny skutecznie przekształciły kulturę w narzędzie

propagandy służącej wyłącznie aktualnym ideom państwa <sup>14</sup>. Urzędowe restrykcje skazały artystów awangardy, podobnie jak inne ofiary Trzeciej Rzeszy, na prześladowanie, poniżanie i wykluczanie, emigrację, ich sztukę natomiast na niebyt, zarówno poprzez policyjne rewizje mieszkań, zabór dzieł, jak i zakaz twórczości – Schaffensverbot.

Monachijska wystawa „Entartete Kunst” <sup>15</sup>, na trwałe – choć jakże haniebnie – wpisana w historię światowego wystawnictwa, była jednym z etapów trójfazowej akcji „Sztuka zwyrodniała”, przeprowadzonej na mocy rozporządzenia nazistowskiego dyktatora z 30 czerwca 1937 roku. Polegała ona po pierwsze – na konfiskacie ze zbiorów niemieckich muzeów i galerii tych dzieł sztuki, które były, wedle teoretyków narodowego socjalizmu, przejawem dekadencji, kulturalnej i politycznej anarchii oraz artystycznej bolszewii, po drugie – przygotowaniu propagandowej wystawy zarekwirowanych prac, wreszcie po trzecie – zniszczeniu ich lub sprzedaży aukcyjnej, z której dochód miał zasilić wojenny budżet państwa. Warto przypomnieć, że termin, który dziś powszechnie jednoznacznie kojarzy się z polityką Trzeciej Rzeszy – „Entartete Kunst”, tłumaczony jako sztuka zwyrodniała (czasem również wynaturzona, zdegenerowana), odnosi się do pojęcia stosowanego wobec żywych organizmów, pierwotnie używanego w kontekście biologicznym i medycznym. Na grunt refleksji artystycznej próbowali przenieść go – żyjący na przełomie XVIII i XIX w. niemiecki romantyk, jeden



2. Museum der Stadt Stettin, Zugangsbuch der Druckgraphik, 1912–1938 (Muzeum Miejskie w Szczecinie, Księga wpływów grafiki, 1912–1938)

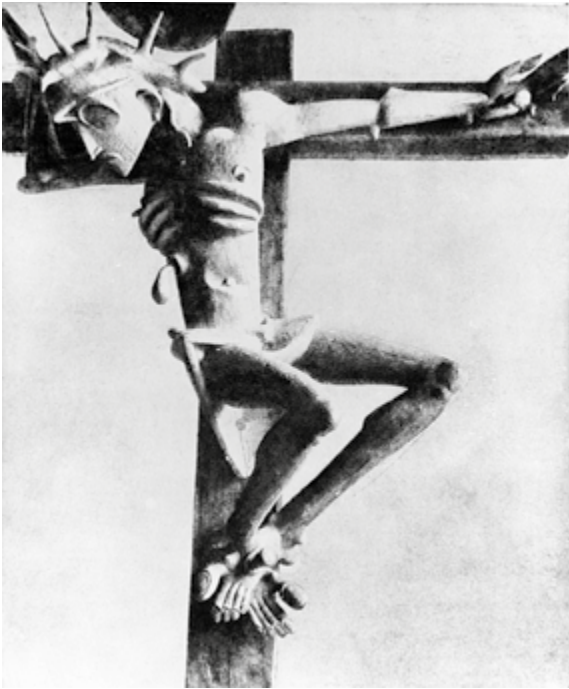
2. Museum der Stadt Stettin, Zugangsbuch der Druckgraphik, 1912–1938 (City Museum in Stettin, Book of Receipts of Prints, 1912–1938)

z twórców językoznawstwa, Friedrich Schlegel oraz XIX-wieczny szwajcarski humanista, Jacob Burckhardt. W latach 90. XIX w. żydowski lekarz i literat, Max Nordau, opublikował dwutomową rozprawę *Entartung*, w której zwyrodnialcami literatury, muzyki i malarstwa określał m.in. Richarda Wagnera, Charles'a Baudelaire'a, Étienne'a Mallarméego. Ich dzieła uznawał za niedorzeczne, działające wicherzycielsko i społecznie szkodliwe. Kolejny sens terminu wykrystalizował się w związku z rozwojem eugeniki. W latach 20. XX w. amerykański historyk, prawnik, politolog i dziennikarz, Lothrop Stoddard, dostrzegł – skądinąd trafnie, jako uproszczenie formy dla podkreślenia treści – podobieństwo w zestawieniu sztuki plemion afrykańskich z dziełami ekspresjonistów. Twórczość współczesnych artystów określił jako działania jednostek nieprzystosowanych i wynaturzonych. Współcześnie termin „Entartete Kunst” – „sztuka zwyrodniała” wydaje się być trwale związany z ideologią nazistowską i „czystością rasową”<sup>16</sup>.

Bezprecedensową akcję „oczyszczenia muzeów” ze „sztuki zwyrodniałej” poprzedził symboliczny akt palenia książek w niemal wszystkich uniwersyteckich miastach Rzeszy (10 maja 1933 r.), szczególnie spektakularny w Berlinie na dawnym Opernplatz (dziś Bebelplatz). W kontekście propagandowego, ale także „edukacyjnego” charakteru monachijskiej wystawy z 1937 r. i jej kolejnych odsłon w różnych

miastach Trzeciej Rzeszy, wspomnieć należy o poprzedzającej ją serii stosunkowo małych ekspozycji, znanych jako Schreckenskammer (Gabinety okropności), które niejako miały przygotować grunt do „właściwego” społecznego odbioru monachijskiego przedsięwzięcia. Pierwszą z takich wystaw otwarto 4 kwietnia 1933 r. w Kunsthalle w Mannheim. Podobnych pokazów „sztuki zwyrodniałej” w latach 1933–1937 odbyło się ponad 20, m.in. w takich miejscach jak: Monachium, Norymberga, Erlangen, Karlsruhe, Bielefeld, Ulm, Darmstadt, Dortmund, Hagen, Regensburg, Frankfurt nad Menem, Ingolstadt, Drezno, Breslau / Wrocław, Halle an der Saale – Moritzburg, Dessau<sup>17</sup>, a później, w 1942 r., w Litzmannstadt / Łodzi<sup>18</sup> – włączonej do Trzeciej Rzeszy w ramach Warthegau (Kraju Warty) 3 listopada 1939 roku.

*Widzicie Państwo wokół siebie te plody szaleństwa, bezczelności, beztalencia i zwyrodnienia [...] to, co ta wystawa oferuje, budzi w nas wszystkich wstrząs i wstręt. Nie starczyłoby pociągów, aby oczyścić niemieckie muzea z całej tej tandety. Doprowadzimy do tego i to jak najszybciej. Przerazenie ogarnia, gdy jako były frontowy żołnierz widzę, jak imię dzisiejszego niemieckiego żołnierza jest kalane i obrzucane błotem. Albo gdy w kolejnych pracach te świny szyszają z niemieckiej matki, przedstawiając ją jako napaloną dziwkę lub prababę z wyrazem tępej głupoty na twarzy. Moi towarzysze, nie starcza mi czasu, by zaprezentować wam wszystkie*



3. Ludwig Gies, *Krucyfiks*, 1921; 1922/1923 zakupiony przez Stettiner Museumsverein (Szczecińskie Towarzystwo Muzealne) w Berlinie z rąk prywatnych za 2 000 000 M i przekazany muzeum w formie depozytu, 10.07.1937 skonfiskowany, od 11.1941 w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, przechowywany w magazynie przy Königstrasse 50 w Berlinie, prawdopodobnie spłonął podczas pożaru magazynu, obecnie powszechnie uznany za zniszczony

3. Ludwig Gies, *Crucifix*, 1921; 1922/1923 purchased by the Stettiner Museumsverein (Stettin Museum Society) in Berlin from a private collector for M 2 000 000 and deposited with the Museum, 10 July 1937 confiscated, from Nov. 1941 at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, in storage at 50 Königstrasse, Berlin, possibly burnt down during the storage's fire, currently generally considered as unpreserved

*przestępstwa wobec niemieckiej sztuki, na które pozwalają sobie te chłopaki działające na polecenie niemieckiego międzynarodowego żydostwa. To, co najpóźniejsze i najpóźniejsze, uzyskało wysoką wartość. Najbardziej wyszukana brzydota stała się ideałem piękna*<sup>19</sup>. Pełne pogardy słowa Adolfa Zieglera – absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Weimarze, od 1925 r. członka NSDAP, doradcy partyjnego ds. sztuk plastycznych, w 1933 r. mianowanego profesorem Królewsko-Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, przede wszystkim zaś od listopada 1936 r. pełniącego funkcję prezesa Izby Sztuk Pięknych Rzeszy i pełnomocnika ds. akcji „Sztuka zwyrodniała” – jednoznacznie określają stosunek Trzeciej Rzeszy do awangardy i jej twórców.

12 lipca 1937 r. w Paryżu, w Pawilonie Hiszpanii, podczas Wielkiej Wystawy Światowej Pablo Picasso zaprezentował *Guernicę*. Tymczasem niespełna tydzień później, dokładnie 18 lipca, w oddalonym od Paryża o 850 kilometrów Monachium, w zaprojektowanym przez Paula Ludwiga Troosta, nowo wybudowanym w stylu monumentalnego neoklasyzmu, Domu Sztuki Niemieckiej przy Prinzregentenstrasse, na skraju Ogrodu Angielskiego (Haus der Deutschen Kunst, obecnie Haus der Kunst – miejsce prestiżowe dla międzynarodowych projektów wystawienniczych) otwarto Pierwszą Wielką Wystawę Sztuki

Niemieckiej. Pokazano na niej ok. 900 dzieł reprezentujących twórców akceptowanych przez partyjne i rządowe kręgi nazistowskiego państwa<sup>20</sup>. Następnego dnia, 19 lipca, otwierając wystawę „Entartete Kunst” Adolf Ziegler, ów skrajny naturalista, przez krytyków obwołany narodowym malarzem włosów łonowych, swoim szyderstwem wpisywał się w deklarację Adolfa Hitlera – *Dzieła sztuki, które nie są zrozumiałe same w sobie, lecz potrzebują nadętej instrukcji obsługi, by w końcu znaleźć kogoś tak skołowanego, kto cierpliwie przyjmie cały ten głupi i bezczelny nonsens, od tej chwili nie będą miały dostępu do narodu niemieckiego*<sup>21</sup>. Wystawę otwarto w arkadach ogrodu monachijskiej rezydencji królewskiej (Münchner Hofgarten), niedaleko Domu Sztuki Niemieckiej – po przeciwnej stronie ulicy, nieopodal Odeonplatz. Dzieła „sztuki zwyrodniałej” pokazano w 9 wąskich przestrzeniach ówczesnego uniwersyteckiego Instytutu Archeologicznego przy Galeriestrasse 4, gdzie prezentowana była kolekcja odlewów gipsowych rzeźb antycznych (współcześnie w tym budynku mieści się siedziba monachijskiego Towarzystwa Sztuki – Kunstverein München e.V.). Wśród „dzieł zakazanych” znalazły się prace twórców urodzonych w ostatnich dwu dekadach XIX i na początku XX w., którzy z powodu stosowanych przez siebie nowych środków ekspresji, wyborów estetycznych, poglądów politycznych nie odpowiadali obowiązującym w Trzeciej Rzeszy ideałom sztuki. Podczas



4. Ernst Barlach, *Matka Ziemia* (model), 1920; dar Richarda Biesela, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Bernharda Böhmera za 50 USD, w posiadaniu Friedricha Schulta w Güstrow, niesłusznie uważany za część spuścizny Ernsta Barlacha w Güstrow, obecnie: Ernst Barlach Stiftung, Güstrow

4. Ernst Barlach, *Mother Earth* (model), 1920; donation of Richard Biesel, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Bernhard Böhmer for USD 50, collection of Friedrich Schult, Güstrow; wrongly considered as part of Ernst Barlach's legacy, Güstrow; currently: Ernst Barlach Stiftung, Güstrow



5. Lovis Corinth, *Autoportret w pracowni*, 1914; 1921 zakupiony do muzeum ze środków Fundacji Keddiga za 8000 M, 5.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Theodora Fischera za 200 CHF, 30.06.1939 wystawiony na aukcji w galerii Theodora Fischera w Lucernie i sprzedany za 3000 CHF, obecnie: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne, Monachium

5. Lovis Corinth, *Self-Portrait in the Studio*, 1914; 1921 purchased for the Museum with the financing from the Keddig Foundation for M 8000, 5 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Theodor Fischer for CHF 200, 30 June 1939 put up for auction at the gallery of Theodor Fischer, Lucerne, and sold for CHF 3000, currently: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne, Munich



6. Lovis Corinth, *Portret kobiety (Kobieta w czerwieni)*, 1917; 1925 przekazany muzeum w darze wraz z całą kolekcją przez Wilhelma i Friedę Doeringów (wartość pracy oszacowano na 4000 RM), 5.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do wymiany, w posiadaniu Bernharda Böhmera w Güstrow, obecne miejsce przechowywania nieznane

6. Lovis Corinth, *Portrait of a Woman (Woman in Red)*, 1917; 1925 donated to the Museum as part of a collection by Wilhelm and Frieda Doering (the work assessed at RM 4000), 5 Aug. 1937 confiscated, intended for exchange, collection of Bernhard Böhmer, Güstrow, current whereabouts unknown

polowania na awangardę łupem nazistów padły prace powstałe po 1910 r., obejmujące ekspresjonizm, fowizm, kubizm, abstrakcjonizm, reprezentujące estetykę Nowej Rzeczywistości (Neue Sachlichkeit), bauhausowski konstruktywizm oraz inne o wymowie społecznie i politycznie „podejrzanej” dzieła z okresu I wojny światowej, rewolucji listopadowej czy moderny Republiki Weimarskiej lat 20. i 30. W przestrzeni monachijskiej ekspozycji pokazano 730 dzieł autorstwa 112 zakazanych artystów, m.in.: Ernsta Barlacha, Maksa Beckmanna, Marca Chagalla, Lovisa Corintha, Lyonela Feiningera, George’a Grosza, Wassily’ego Kandinsky’ego, Ottona Freundlicha, Paula Kleego, Heinricha Campendonka, Ericha Heckla, Karla Hofera, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Oskara Kokoschki, Wilhelma Lehmbrucka, Pietra Mondriana, Ottona Müllera, Emila Noldego, Maksa Pechsteina, Pabla Picassa, Christiana Rohlfsa, Karla Schmidta-Rottluffa, Oskara Schlemmera, Kurta Schwittersa i wielu innych.

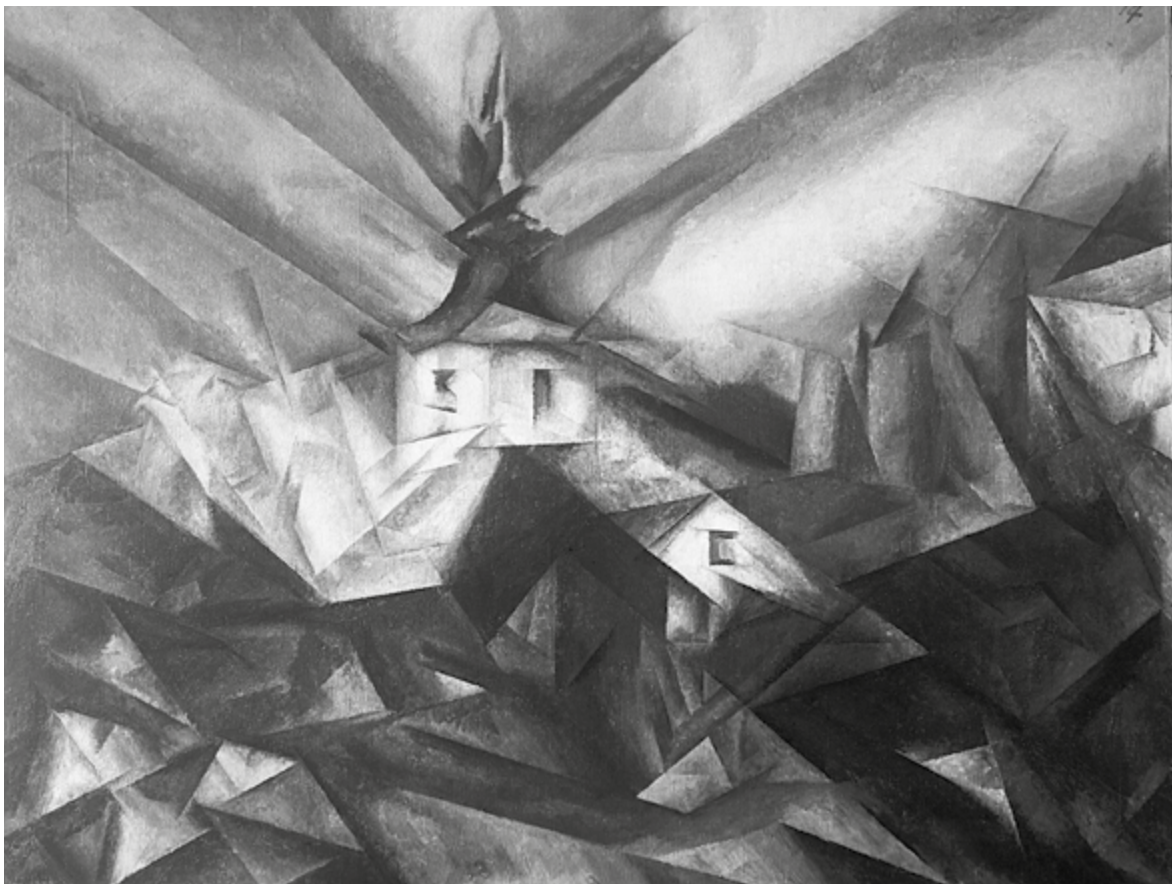
Scenariusz wystawy składał się z 9 problemowych sekwencji tematycznych: Transpozycja / Zaburzenie poczucia formy i koloru (Versetzung des Form- und Farbempfindens), Tematyka religijna (Religiöse Thematik), Propaganda walki klasowej (Klassenkampfpropaganda), Sprzeciw sumienia (Wehrpflichtverweigerung), Program moralny bolszewizmu (Moralisches Programm des Bolschewismus), Wynaturzenie / Zwyrrodnienie rasowe (Rassische Entartung), Wynaturzenie

umysłowe (Geistige Entartung), Sztuka żydowska (Jüdische Kunst), Pełne szaleństwo (Vollendeter Wahnsinn). Monachijska ekspozycja, którą w okresie jej trwania 19.07–30.11.1937 odwiedziło 2 009 899 zwiedzających, przekształciła się w propagandową wystawę wędrowną, prezentowaną w różnych wariantach w kilkunastu ośrodkach. Pokazy odbyły się kolejno w: Berlinie (Haus der Kunst, Königsplatz 4 dziś Platz der Republik, 26.02–8.05.1938, 500 000 zwiedzających), Lipsku (Grassi-Museum, 13.05–6.06.1938, 60 000 zwiedzających), Düsseldorfie (Kunstpalastr, 18.06–7.08.1938, 150 000 zwiedzających), Salzburgu (Festspielhaus, 4.09–2.10.1938, 40 000 zwiedzających), Hamburgu (Schulausstellungsgebäude, Spitalerstr. 6, 11.11–30.12.1938, 136 000 zwiedzających), Stettynie / Szczecinie (Landeshaus, 11.01–5.02.1939, 82 000 zwiedzających), Weimarze (Landesmuseum, 23.03–24.04.1939, 50 000 zwiedzających), Wiedniu (Künstlerhaus, 6.05–18.06.1939, 147 000 zwiedzających), Frankfurt nad Menem (Kunstaustellungshaus, Bockenheimer Landstr. 8, 30.06–30.07.1939, 40 000 zwiedzających), Chemnitz (Kaufmännisches Verreinshaus, Moritzstr. 1, 11.08–26.08.1939), Waldenburgu / Wałbrzychu (Gebäude der Kreisleitung der NSDAP, Adolf-Hitler-Aue, 18.01–2.02.1941), Halle a.d. Saale (Landesanstalt für Volkheitskunde, Wettiner Platz, 5.04–20.04.1941)<sup>22</sup>. Przytoczone dane frekwencji

w dobitny sposób mówią o skali oddziaływania nazistowskiej propagandy w jej ksenofobicznym odcieniu na przeciętnych obywateli Niemiec.

Jednym z ikonicznych, uosabiających według organizatorów wystawy *degenerację sztuk plastycznych* dzieł zarówno wystawy w Monachium, jak i jej wędrujących odston, był – powstały w 1921 r. jako upamiętnienie poległych podczas I wojny światowej dla kościoła Mariackiego w Lubece, dzisiaj znany jedynie z archiwalnych źródeł, zdjęć, przedwojennych książek i artykułów, starych doniesień prasowych oraz zapisów w dokumentach – *Krucyfiks* Ludwiga Giesa<sup>23</sup>. Ta ekspresjonistyczna, drewniana rzeźba przedstawiała niebiesko-zielone ciało Chrystusa, wyróżniające się na tle czerwonego krzyża i złotej aureoli, z twarzą przypominającą pozaeuropejskie prymitywne maski lub maski gazowe używane podczas wojny. Ostatecznie, pierwotnie prezentowana w lubeckiej katedrze, już w 1923 r. została zakupiona za 2 000 000 M z rąk prywatnych przez Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (Stettiner Museumsverein) i przekazana w formie depozytu do zbiorów. W księdze inwentarzowej depozytów przedwojennego szczecińskiego muzeum rzeźba widniała pod pozycją

pierwszą. W kierowanym wówczas przez Waltera Riezlera Muzeum Miejskim (Museum der Stadt Stettin) – w reprezentacyjnym gmachu na Tarasie Hakena (Hakenterrasse, dziś Wały Chrobrego) – przez lata wisiała w Sali Kopułowej, w 1933 r. została zdjęta z ekspozycji i schowana do magazynu. 8 lipca 1937 r. Otto Holtze – w 1934 r. powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Miejskiego w Szczecinie, historyk sztuki, wcześniej pracujący w muzeum jako kustosz zbiorów rzemiosła artystycznego i co nie bez znaczenia, członek NSDAP – po rozmowie telefonicznej z Adolfem Zieglerem, potwierdzonej niezwłocznie telegramem, wysłał *Krucyfiks* do Monachium. Już 10 lipca trzymetrowa drewniana rzeźba, za pośrednictwem firmy spedycyjnej Gebrüder Wetsch, dotarła na miejsce. Widniejąca w inwentarzu „sztuki zwyrodniałej” (EK-Inventar) pod pozycją 16232 praca Giesa, w listopadzie 1941 r. została przekazana do dyspozycji Ministerstwa Rzeszy do spraw Oświecenia Publicznego i Propagandy (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) i umieszczona w magazynie przy Königstrasse 50 w Berlinie (Berlin-Mitte). Powszechnie uważa się, że praca splonęła podczas pożaru magazynu.



7. Lyonel Feininger, *Benz VII (Wiejski kościół)*, 1914; 1919 zakupiony do muzeum ze środków Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego u Israela Bera Neumanna za 7000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Theodora Fischera za 20 CHF, obecnie: własność Johna B. Holta w Georgetown/ Maine, USA

7. Lyonel Feininger, *Benz VII (Village Church)*, 1914; 1919 purchased for the Museum with the financing of the Stettin Museum Society from Israel Ber Neumann for M 7000, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Theodor Fischer for CHF 20, currently in the collection of John B. Holt in Georgetown, Maine, USA



8. Erich Heckel, *Siedzący mężczyzna*, 1921; 1922 zakupiony do muzeum ze środków deputacji miejskiej w berlińskiej galerii Fritza Goldschmidta i Victora Wallersteina za 22 000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do wymiany, w posiadaniu Ferdinanda Möllera, obecnie: własność prywatna, RFN

8. Erich Heckel, *Man Seated*, 1921; 1922 purchased for the Museum with the financing of the City Deputation at the Berlin gallery of Fritz Goldschmidt and Victor Wallerstein for M 22 000, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for exchange, Ferdinand Möller's collection, currently: private collection, Germany



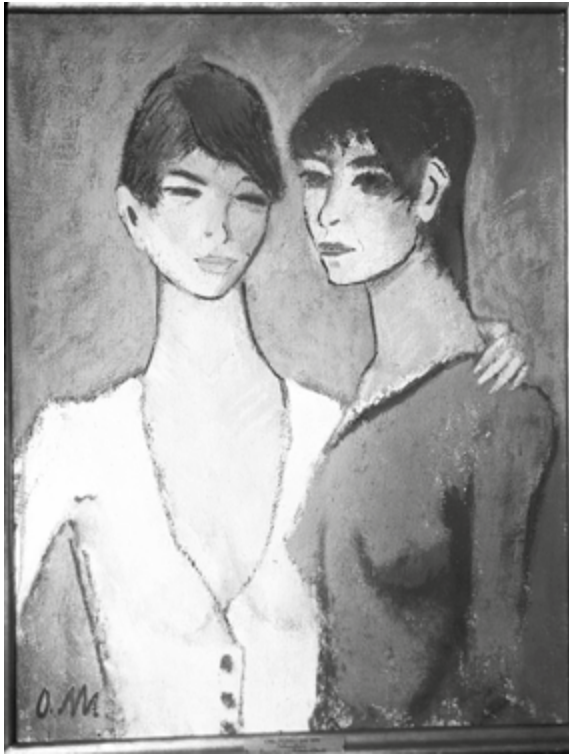
9. George Grosz, *Salon fryzjerski (Damski salon fryzjerski)*, 1925; 1926 wystawiony w galerii Alfreda Flechtheima w Berlinie, zakupiony przez Szczecińskie Towarzystwo Muzealne i przekazany muzeum w formie depozytu, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Hildebranda Gurlitta za 20 CHF, obecnie: własność prywatna, RFN

9. George Grosz, *Haridresser's*, 1925; 1926 displayed at the Alfred Flechtheim Gallery in Berlin, purchased by the Stettin Museum Society and deposited with the Museum, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Hildebrand Gurlitt for CHF 20, currently: private collection, Germany

Spośród wszystkich skonfiskowanych w niemieckich muzeach i galeriach dzieł wybrano 125 szczególnie cennych – trzy z nich pochodziły ze zbiorów szczecińskich: dwa obrazy Lovisa Corintha (*Autoportret w pracowni* oraz *Dziewczyna i śmierć*) oraz jeden Christiana Rohlfsa (*Pole maków*) – i wystawiono na głośnej aukcji przygotowanej przez Theodora Fischera, urządzonej 30 czerwca 1939 r. w Grand Hotel National w Lucernie<sup>24</sup>. Dzieła sztuki zwyrodniałej trafiały także na liczne inne aukcje organizowane w Szwajcarii<sup>25</sup>. Wcześniej, 20 marca 1939 r., na dziedzińcu komendy głównej straży pożarnej w Berlinie-Kreuzbergu przy Lindenstrasse 42 dokonano aktu spalenia raczej mniej znaczących dzieł „sztuki upadku” („Verfallskunst”). Wiele innych obrazów odebranych prawowitym właścicielom także zniszczono. Jeszcze inne zdeponowano w magazynach i składnicach, m.in. na berlińskim Kreuzbergu w spichlerzu Victoria, należącym do Berlińskiego Towarzystwa Portowego i Składu (BEHALA) przy Köpeniker Strasse 24, oraz w barokowym zamku Schönhausen w podberlińskim wówczas Pankow (dzisiaj dzielnica Berlina). Później zaś sprzedawano je po mocno zaniżonych cenach wybranym antykwariuszom i galeriom, które prowadziły wojenne interesy<sup>26</sup> – dość wspomnieć tutaj Hildebranda Gurlitta<sup>27</sup>, Bernharda Böhmera<sup>28</sup>, Karla Buchholza<sup>29</sup>, Ferdinanda Möllera, a także Paula Graupego<sup>30</sup>, Karla Haberstocka czy Hansjoachima Quantmeyera.

15 lutego 1933 r. Käthe Kollwitz i Heinrich Mann zostali zmuszeni do wystąpienia z Pruskiej Akademii Sztuki, rok później, w kwietniu 1934 r., Walter Riezler – od 1910 r. dyrektor Muzeum Miejskiego w Szczecinie, został zmuszony do przejścia na przyspieszoną emeryturę, wcześniej przez niemal rok, przebywając na urlopie. Zachował się list z 13 kwietnia 1933 r. adresowany do Riezlera, napisany przez nadburmistrza Szczecina, jego treść jest krótka i nader znacząca: *Odpowiadając na Pana pismo z 10 kwietnia 1933 r., informuję, że Pańskie urlopowanie następuje ze względów fundamentalnych. Reprezentowana przez Pana koncepcja sztuki pozostaje, w moim przekonaniu, w sprzeczności z edukacją narodową, wymaganą w każdej dziedzinie przez państwo narodowe*<sup>31</sup>. Nie bez wpływu na jego odejście z instytucji był fakt, że zarządzając muzeum, dawał wyraz swoim poglądom na temat sztuki, zarówno poprzez prowadzenie polityki gromadzenia zbiorów ukierunkowanej na współczesność i dokonania awangardy, jak i przez organizowanie wystaw czasowych, a także otwartych dla publiczności wykładów oraz działalność dydaktyczną w Szkole Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie. Dojście do władzy nazistów pozbawiło autora książki *Die Form ohne Ornament* nie tylko dyrektorskiego stanowiska, ale również funkcji redaktora naczelnego pisma „Die Form”, będącego organem prasowym Werkbundu. W kontekście wpływu polityki na szczecińskie muzeum w okresie poprzedzającym akcję „oczyszczania muzeów” warto anegdotycznie wspomnieć o prezencie, jaki otrzymał Hermann Göring z okazji ślubu z Emmą, od miasta Stettin i jego nadburmistrza Wernera Fabera 10 kwietnia 1935 roku. Był to wykreślony z inwentarza muzealnego obraz Hansa Hartiga *Wieś nad Odrą* (technika olejna, płótno, 200 x 102 cm), zakupiony od artysty przez Pomorskie Towarzystwo Sztuki i Rzemiosła (Pommerscher Verein für Kunst und Kunstgewerbe) za 1500 M oraz przekazany wcześniej do zbiorów muzealnych<sup>32</sup>.





10. Otto Müller, *Dwie siostry* (*Rosyjskie rodzeństwo*); 1919 zakupiony do muzeum ze środków deputacji miejskiej w Berlinie u Paula Cassirera za 2000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Karla Buchholza za 90 USD, obecnie: Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA

10. Otto Müller, *Two Sisters* (*Russian Siblings*); 1919 purchased for the Museum with the financing of the City Deputation in Berlin from Paul Cassirer for M 2000, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Karl Buchholz for USD 90, currently: Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA

W Archiwum Państwowym w Szczecinie zachował się stosunkowo niewielki, ale cenny i interesujący zespół akt dotyczący „sztuki zwyrodniałej”. Zawiera on oryginały i kopie dokumentów i oficjalnej korespondencji, rozmaite notatki i wycinki prasowe oraz – co szczególnie cenne – szczegółowe, sporządzone pod różnym kątem spisy dzieł uznanych za tzw. sztukę zwyrodniałą. Materiał ten stanowi obraz ówczesnej polityki wobec sztuki, dostarcza informacji na temat mechanizmów i metod działania w czasach nazistowskich, ujawnia przebieg akcji „oczyszczania muzeów” w Szczecinie<sup>33</sup>. Przed kilkoma laty zespół ten był przedmiotem refleksji Bernfrieda Lichtnaua<sup>34</sup>.

W czwartek 5 sierpnia 1937 r. o godzinie 13:30 w szczecińskim Muzeum Miejskim, na mocy rozkazu prezesa Izby Sztuk Pięknych Rzeszy, pojawiła się komisja ds. konfiskaty z Franzem Hofmannem z Berlina, szefem Wydziału IX – Sztuk Pięknych w Ministerstwie Rzeszy do spraw Oświecenia Publicznego i Propagandy, jako przewodniczącym, który pomimo nieobecności nadburmistrza Wernera Fabera polecił dyrektorowi Ottonowi Holtzemu, aby udostępnił komisji zbiory do sprawdzenia pod kątem dzieł „sztuki upadku”. W skład szczecińskiej komisji wchodził, poza wspomnianym Franzem Hofmannem, Emil Stahl – dyrektor



11. Karl Hofer, *Trąby Jerychońskie* (projekt malowidła ściennego), 1920; 1922 zakupiony do muzeum od artysty za pośrednictwem Fundacji Haeckla za 5000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, obecnie miejsce przechowywania nieznane

11. Karl Hofer, *The Trumpets of Jericho* (design for a mural), 1920; 1922 purchase for the Museum from the artist for M 5000 mediated by the Haeckl Foundation, 6 Aug. 1937 confiscated, at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, current whereabouts unknown



12. Karl Hofer, *Wiejskie gospodarstwo* (*Pejzaż z domami, Pejzaż ze Schwarzwaldu*), 1920–1921; 1922 zakupiony do muzeum ze środków zbiórki jubileuszowej Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego od artysty za 10 000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, następnie w posiadaniu Bernharda Böhmera w Güstrow, 03.1947 zabezpieczony w ramach spuścizny Böhmera przez Kurta Reuttliego, 1949 przekazany do Staatliche Museen zu Berlin, obecnie: Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz

12. Karl Hofer, *Country Farm* (*Landscape with Houses, Landscape from the Black Forest*), 1920–1921; 1922 purchased for the Museum with the financing from the jubilee collection of the Stettin Museum Society from the artist for M 10 000, 6 Aug. 1937 confiscated, at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, subsequently in the collection of Bernhard Böhmer, Güstrow, March 1947 secured as Böhmer's legacy by Kurt Reutti, 1949 transferred to Staatliche Museen zu Berlin, currently: Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz

Galerii Miejskiej w Norymberdze, dr Hoffmann – dyrektor muzeum w Monachium, Carl Meder z Berlina – referent do spraw handlu dziełami sztuki w Izbie Sztuk Pięknych Rzeszy, Diebenow – kierownik kultury okręgu NSDAP w Szczecinie, Straube – kierownik pomorskiego oddziału krajowego Izby Sztuk Pięknych Rzeszy i Schröder – urzędnik tejże izby, obaj ze Szczecina. Po południu 5 sierpnia dołączył Kuno Popp – urodzony w Coburgu, przybyły do Szczecina wraz z Franzem

Schwede w 1934 r. – kierownik pomorskiego oddziału krajowego Ministerstwa Rzeszy do spraw Oświecenia Publicznego i Propagandy, późniejszy członek pomorskiego okręgu wyborczego w nazistowskim Reichstagu. Jak relacjonuje Bernfried Lichtnau: *Przewodniczący komisji przedstawił pełnomocnictwo wystawione przez prezesa państwowej Izby Sztuk Pięknych Adolfa Zieglera. Jak w czasie napadu komisja przejrzała w półtora dnia całość zbiorów sztuki łącznie z magazynami*<sup>35</sup>. Zarządzono natychmiastowe zdjęcie siedmiu obrazów: trzech dzieł Lovisa Corinthy, jednego Maksa Slevogta, dwóch Alberta Weisgerbera oraz pracy Vincenta van Gogha *Aleja pod Arles*<sup>36</sup> (który następnego dnia został zwrócony muzeum). Drugiego dnia działalności komisji skonfiskowano około 300 obrazów, rysunków, akwareli i grafik.

9 sierpnia 1937 r., w poniedziałek, zgodnie z ustaleniami wszystkie skonfiskowane dzieła wyjechały ze Szczecina do Berlina w celu ich, jak to zostało określone, dalszego sprawdzenia. Transport dzieł odbył się pociągiem, w wagonie meblowym, został on sprawnie zrealizowany

przez dwie firmy spedycyjne: berlińską Gustava Knauera oraz szczecińską Carla Freeseego. Z tego samego dnia pochodzi pismo nadburmistrza Wernera Fabera podsumowujące przebieg wizyty komisji, potwierdzające wyjazd prac ze Szczecina, adresowane do trzech osób, zgodnie z zasadami oficjalnego obiegu dokumentów urzędowych: Wilhelma Fricka – ministra spraw wewnętrznych Rzeszy i Prus (Reichs- und Preußischer Minister der Innern), za pośrednictwem Gottfrieda Grafa von Bismarck-Schönhausen – pomorskiego premiera krajowego rządu Rzeszy (Regierungspräsident Pommern), Klause Grafa von Baudissina – szefa Biura Edukacji w Ministerstwie Rzeszy do spraw Nauki, Wychowania i Edukacji (Leiter des Amts Volksbildung im Reichserziehungsministerium) oraz Bernharda Rusta – ministra nauki, wychowania i edukacji Rzeszy i Prus (Reichs- und Preußischer Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung), za pośrednictwem pomorskiego premiera krajowego rządu Rzeszy (Regierungspräsident Pommern).

Innym interesującym zespołem dokumentów zachowanych w Archiwum Państwowym w Szczecinie jest korespondencja



13. Christian Rohlfs, *Krajobraz*, 1906; 1925 wraz z *Czerwonym makiem* zakupiony do muzeum ze środków deputacji miejskiej w Monachium za 500 RM, 6.08.1937 skonfiskowany, w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, a następnie w posiadaniu Bernharda Böhmera w Güstrow, obecne miejsce przechowywania nieznanne

13. Christian Rohlfs, *Landscape*, 1906; 1925 together with *Red Poppy* purchased for the Museum with the financing of the City Deputation in Munich for RM 500, 6 Aug. 1937 confiscated, at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, subsequently in the collection of Bernhard Böhmer, Güstrow, current whereabouts unknown

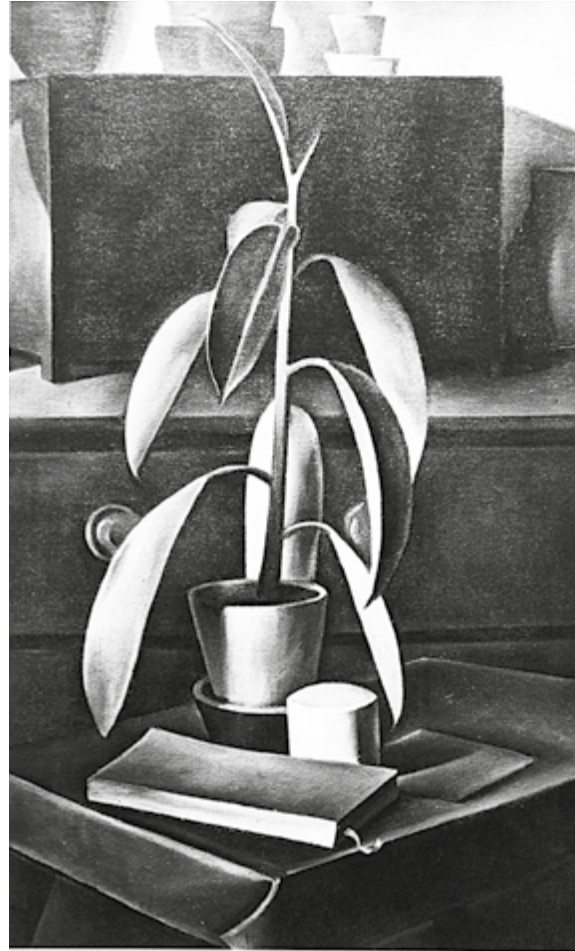


14. Christian Rohlfs, *Czerwony mak*, 1906; 1925 wraz z *Krajobrazem* zakupiony do muzeum ze środków deputacji miejskiej w Monachium za 500 RM, 6.08.1937 skonfiskowany, w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, a następnie w posiadaniu Bernharda Böhmera w Güstrow, obecnie: własność prywatna, Kilonia

14. Christian Rohlfs, *Red Poppy*, 1906; 1925 together with *Landscape* purchased for the Museum with the financing of the City Deputation in Munich for RM 500, 6 Aug. 1937 confiscated, at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, subsequently in the collection of Bernhard Böhmer, Güstrow, currently: private collection, Kiel

związana z usunięciem, zamówionych przez Waltera Riezlera u Ottona Hettnera i Karla Hofera, monumentalnych malowideł ściennych w Sali Kopułowej – ponad Gabinetem Pompejskim, na drugim piętrze, w centralnej części muzealnego gmachu – ukazujących dwie starotestamentowe kompozycje: *Potop i zburzenie murów Jerycha* oraz *Trąby Jerychońskie*<sup>37</sup>. W liście z 19 sierpnia 1937 r. Otto Holtze poprosił nadburmistrza Wernera Fabera aby zdecydował, czy te dzieła, które uprzednio określił w lekceważący i demagogiczny sposób jako *próbne fragmenty fresków* (*ein Stück Probmalerei für ein Fresko*), winny być natychmiast zamalowane i w ten sposób usunięte. Pod listem, w którym nie po raz pierwszy Otto Holtze ujawnił swój negatywny stosunek do polityki poprzednika i sugerował, aby cała sala została odnowiona, widnieje odrębny dopisek – *Usunięcie miało miejsce po konsultacji i za zgodą nadburmistrza. Holtze 1.4.38.*<sup>38</sup>

Kilkanaście dokumentów zachowanych w zespole archiwalnym dotyczy sprzedaży w Lucernie wspomnianych wcześniej, wystawionych na tamtejszej aukcji, pochodzących ze Szczecina obrazów. W piśmie z 11 lipca 1939 r. Holtze informował nadburmistrza Fabera o wynikach aukcji w Galerie Fischer w Lucernie 30 czerwca 1939 r.; suma uzyskana za te prace, obliczona na podstawie dziennego kursu wymiany



15. Alexander Kanoldt, *Martwa natura I*, 1921; 1921 zakupiony do muzeum ze środków Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego od artysty za 6000 M, 6.08.1937 skonfiskowany, w dyspozycji Ministerstwa Rzeszy ds. Oświecenia Publicznego i Propagandy, a następnie w posiadaniu Karla Buchholza, obecne miejsce przechowywania nieznanne

15. Alexander Kanoldt, *Still Life I*, 1921; 1921 purchased for the Museum with the financing of the Stettin Museum Society from the artist for M 6000, 6 Aug. 1937 confiscated, at the disposal of the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, subsequently in the collection of Karl Buchholz, current whereabouts unknown

franków szwajcarskich na marki Rzeszy, wyniosła 6344 RM. *Autoportret w pracowni Lovisa Corinthy* sprzedano za 3000 CHF (1684 RM), *Śmierć i dziewczyna* tegoż malarza uzyskała cenę 7100 CHF (3987 RM), zaś *Pole maków* Christiana Rohlfsa 1200 CHF (673 RM).

Podjęta przez Holtzega kwestia sprzedaży obrazów w Lucernie wiąże się nie tylko czasowo z wydanym 17 maja 1939 r. Rozporządzeniem o przewartościowaniu dzieł sztuki upadku (Erlaß zur Verwertung von Werken der Verfallskunst). W tym samym dniu rozesłano do wszystkich premierów krajowych list ministra nauki, wychowania i edukacji Rzeszy, który – dwa dni później powielony okólnikiem sekretarza krajowego rządu w Szczecinie – brzmiał: *Jak mi wiadomo, wiele skonfiskowanych dzieł sztuki zdegenerowanej zostało już sprzedanych. Istnieje teraz szansa, że te muzea, którym skonfiskowane zostały dzieła sztuki zdegenerowanej, będą*



16. Paula Modersohn-Becker, *Święto strzeleckie z karuzelą II (Karuzela)*; 1932 zakupiony do muzeum podczas aukcji galerii Maksa Perla w Berlinie za 327,75 RM, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Bernharda Böhmera za 60 USD, obecnie: własność prywatna, RFN

16. Paula Modersohn-Becker, *Shooting Celebration with a Merry-go-round II (Merry-go-round)*; 1932 purchased for the Museum at an auction at the gallery of Max Perl in Berlin for RM 327.75, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Bernhard Böhrer for USD 60, currently: private collection, Germany



17. Franz Radziwiłł, *Hydroplany na Jade*; 1933 zakupiony do muzeum przez Szczecińskie Towarzystwo Muzealne, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do wymiany, w posiadaniu Hildebranda Gurlitta, obecnie miejsce przechowywania nieznane

17. Franz Radziwiłł, *Hydroplanes on the Jade River Bay*; 1933 purchased for the Museum by the Stettin Museum Society, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for exchange, in the collection of Hildebrand Gurlitt, current whereabouts unknown

*mogły wykorzystać wpływy ze sprzedaży i uzyskać zapewnienie środków na zakup szczególnie ważnych i wartościowych dzieł sztuki. Chciałbym podkreślić, że odpowiedni wniosek ma szansę powodzenia tylko wtedy, gdy inne środki nie są dostępne. Dlatego proszę o przesłanie takiego wniosku wraz ze szczegółowym uzasadnieniem, stosownie do okoliczności, wraz ze wskazaniem stanu negocjacji w sprawie zakupu. Podpisano z upoważnienia Zschintzch<sup>39</sup>.*



18. Georg Schrimpf, *Wpatrujące (W oknie, Dwie dziewczyny w oknie)*, 1928; 1934/1935 zakupiony do muzeum ze środków Fundacji Keddiga za 450 RM, 6.08.1937 skonfiskowany, przeznaczony do sprzedaży, zakupiony przez Karla Buchholza za 530 CHF, obecnie miejsce przechowywania nieznane

18. Georg Schrimpf, *Watching out (In the Window, Two Girls in the Window)*, 1928; 1934/35 purchased for the Museum with the financing of the Keddig Foundation for RM 450, 6 Aug. 1937 confiscated, intended for sale, purchased by Karl Buchholz for CHF 530, current whereabouts unknown

(Fot. 1, 2 – G. Solecki, A. Piętak, Muzeum Narodowe w Szczecinie; 3-18 – Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie)

Otto Holtze zasugerował nadburmistrzowi Faberowi podjęcie odpowiednich kroków w tej sprawie i 10 lipca przygotował projekt listu do Bernharda Rusta, ministra nauki, wychowania i edukacji Rzeszy. List ten został przekazany 12 lipca 1939 r. premierowi rządu krajowego w Szczecinie: *Z Muzeum Miejskiego w Szczecinie skonfiskowano dzieła o wartości 51 324,- złotych marek i 215 630,- marek papierowych. Szczecińskie muzeum, założone w 1911 r., jest jednym z najmłodszych niemieckich zbiorów sztuki i posiada bardzo skromne zbiory dawnej sztuki niemieckiej, bardzo pożądane byłoby uzupełnienie kolekcji poprzez zakup znaczących dzieł niemieckiego malarstwa i rzeźby XIX wieku. Dlatego prosimy o przekazanie do dyspozycji Muzeum środków pochodzących ze sprzedaży sztuki zwyrodniałej, gdy tylko nadarzy się stosowna okoliczność. Podpisano: Z polecenia dr Holtze<sup>40</sup>.* 29 września, a więc miesiąc po wybuchu II wojny światowej, pojawiła się negatywna odpowiedź premiera pomorskiego rządu krajowego: *muzeum nie może uzyskać wsparcia, bowiem uzasadnienie okazało się niewystarczające<sup>41</sup>.*

Zespół akt *Oczyszczanie muzeów* w Archiwum Państwowym w Szczecinie kończy się w 1940 r. dokumentacją związaną z podjęciem starań nadburmistrza Szczecina Wernera Fabera o odszkodowanie za niektóre skonfiskowane obrazy. Została ona starannie przeanalizowana przez Bernfrieda Lichtnaua: *Pod datą 3. kwietnia 1940 r. znajduje się opis relacji z okazji otwarcia wystawy Sztuka Saary Palatynatu w berlińskim*

*Domu Artystów (z gazety „Völkischer Beobachter” z 17. marca 1940 r.). W sprawozdaniu z tej wystawy zostały wymienione w pochwalny sposób prace poległego w 1915 r. na froncie zachodnim malarza Alberta Weisgerbera. W Szczecinie skonfiskowano 5.–6. sierpnia 1937 r. siedem obrazów A. Weisgerbera<sup>42</sup>. 6. kwietnia 1940 r. nadburmistrz Szczecina przesłał list protestacyjny do gauleitera i nadprezydenta Pomorza, dlatego, że w Szczecinie skonfiskowano siedem obrazów chwalonego Alberta Weisgerbera w Szczecinie. Dokład przewieziono te cenne obrazy, kto je sprzedał i w których rękach pozostają pieniądze z ich wykupu, o tym do dziś miasto Szczecin nie zostało poinformowane. Dlatego też byłbym wdzięczny, gdyby pan Gauleiter i Nadprezydent zajął się też tą sprawą osobiście u Pana Prezydenta Państwowej Izby Sztuk Plastycznych, przy czym odpowiedzialnych za to pociągnięto by do odpowiedzialności. Heil Hitler. [odręcznie] Faber<sup>43</sup>. 19. czerwca (!) 1940 r. przyszła odpowiedź Urzędu Propagandy Rzeszy, Oddział Krajowy Pomorze, Szczecin, do członka partii nadburmistrza Fabera: Jako podstawę podano stanowisko ministra informacji i propagandy Rzeszy z 12.06.1940 r., że pozytywna ocena całości twórczości Alberta Weisgerbera przez Urząd Propagandy Rzeszy w Neustadt nie może znaleźć żadnego potwierdzenia. Znaczna liczba nowszych prac posiada cechy sztuki upadku. Poza wymienionymi 7 obrazami ze Szczecina skonfiskowano dalsze prace malarskie Weisgerbera w Magdeburgu, Mannheim i innych miejscowościach jako zwyrodniałą sztukę, co ustawa Rzeszy z 31. maja 1938 r. usankcjonowała<sup>44</sup>. Nadburmistrz Faber poinformował się u miejskiego radcy prawnego, czy zgodnie z prawem można żądać pieniędzy ze sprzedaży zwyrodniałej sztuki. Tym dysponował jednak wódz III Rzeszy i upoważniony przez niego urząd<sup>45</sup>. Ostatnim dokumentem w sprawie jest opatrzone datą 7 października 1940 r. pismo Ottona Holtzego z informacją, że nadburmistrz przyjąwszy do wiadomości przebieg sprawy, nie wydał żadnych dalszych dyspozycji. Na koniec należy dodać, powołując się na badania Christopha Zuschlaga, że na przełomie 1941 i 1942 r. przyznano Muzeum Miejskiemu w Szczecinie rekompensatę w wysokości 3180 RM<sup>46</sup>.*

W zasobach archiwalnych Muzeum Narodowego w Szczecinie fragmentarycznie zachowały się dawne księgi inwentarzowe oraz księgi wpływów<sup>47</sup>, dostarczające cennych informacji związanych z historią dzieł, ich pochodzeniem, wartością i sposobem ich nabycia przez szcześcińskie muzeum. Kolejnym istotnym źródłem wiedzy jest także późniejszy, sporządzony przez zespół Rolfa Hetscha, inwentarz dzieł skonfiskowanych muzeom i galeriom niemieckim w ramach

akcji likwidacji „sztuki zwyrodniałej”, znajdujący się dziś w zasobach Archiwum Federalnego w Berlinie, w którym odnotowane są także szcześcińskie zbiory. Ów spis stał się podstawą dostępnej online bazy danych zarekwirowanych prac<sup>48</sup>, opracowanej przez Forschungsstelle „Entartete Kunst” w Freie Universität Berlin. Zidentyfikowana w 1997 r. przez Andreasa Hünekego, przechowywana w londyńskim Victoria and Albert Museum, tzw. lista Harry’ego Fischera sporządzona latem 1941 r., dodatkowo dostarcza wielu cennych informacji i wskazówek na temat losów dzieł po ich konfiskacie<sup>49</sup>.

W Muzeum Narodowym w Szczecinie od kilku lat prowadzone są badania proveniencyjne dotyczące tzw. sztuki zwyrodniałej. Ich podsumowaniem, obok niniejszego artykułu, jest przede wszystkim opublikowane źródłowe zestawienie tych dzieł ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Szczecinie<sup>50</sup>. Liczący 1081 pozycji katalog powstał na podstawie – po raz pierwszy zestawionych ze sobą „krzyżowo” i komplementarnie zweryfikowanych – archiwaliów znajdujących się w polskich i niemieckich zasobach. Znalazły się w nim zarówno dzieła skonfiskowane w 1937 r., jak i te, które uznane jako przejaw sztuki zwyrodniałej zostały usunięte / wycofane ze zbiorów szcześcińskiego muzeum i wykreślone z inwentarzy. Wzajemnie dopełniające się ślady informacji, uzupełnione wiedzą zawartą w literaturze przedmiotu, stanowią punkt wyjścia do dalszych, pogłębionych studiów, które są obecnie kontynuowane<sup>51</sup>. Wspomniany katalog pozwolił stworzyć pełniejszy i bardziej precyzyjny obraz historii szcześcińskiego, niemieckiego i jednocześnie europejskiego dziedzictwa sztuki, utraconego w wyniku zbrodniczej akcji, jaką było „oczyszczanie muzeów” ze sztuki uznanej przez nazistów za zwyrodniałą – konfiskaty ponad 20 000 dzieł autorstwa ponad 1400 artystów w ponad 100 niemieckich muzeach. Prowadzone badania dotyczące pochodzenia i losów niegdyś szcześcińskich dzieł są nie tylko staraniem o przywrócenie zatartej historii tychże prac i ich właścicieli, ale stanowią również przyczynek do trudnego rozdziału historii awangardy w Niemczech, również historii szcześcińskiego muzealnictwa<sup>52</sup> i pomorskich zasobów sztuki. Obok artystów współtworzyli ją kreujący oblicze ówczesnej sceny artystycznej marszandzi<sup>53</sup>: Alfred Flechtheim<sup>54</sup>, Hans Goltz, Fritz Gurlitt, Hugo Moses, Israel Ber Neumann, Karl Nierendorf, Heinrich Thannhauser czy Paul Cassirer<sup>55</sup>, a także muzealnicy, tacy jak Otto Holtze i przede wszystkim Walter Riezler<sup>56</sup>.

**Streszczenie:** Zgodnie z poleceniem prezesa Izby Sztuk Pięknych Rzeszy (Reichskammer der bildenden Künste), 5 sierpnia 1937 r. w Muzeum Miejskim w Szczecinie zjawia się komisja konfiskacyjna, która poleciła dyrektorowi instytucji przedstawić sobie zbiory muzealne do sprawdzenia pod kątem dzieł „sztuki zwyrodniałej”. Podczas „polowania” na awangardę i akcji „oczyszczania muzeów” łupem nazistów padły dzieła obejmujące m.in. ekspresjonizm, kubizm, bauhausowski konstruktywizm, reprezentujące estetykę Nowej Rzeczowości oraz inne społecznie i politycznie „podejrzone” dzieła ze schyłku *belle époque*, okresu Wielkiej Wojny, rewolucji listopadowej czy moderny Republiki

Weimarskiej lat 20. i 30. Słynna monachijska wystawa „Entartete Kunst” przekształciła się w propagandową, wędrowną ekspozycję, prezentowaną w rozmaitych wariantach w różnych miejscach. Trzytygodniowy pokaz (11.01–5.02.1939) odbył się także w Stettinie, w gmachu Landeshausu (obecnie Urzędu Miasta Szczecina).

Studia proveniencyjne – biografie dzieł istniejących, często przemieszczonych, zniszczonych lub uznanych za zaginione – stanowią interesujący przyczynek do trudnego rozdziału historii niemieckiej i europejskiej awangardy, szcześcińskiego muzealnictwa oraz pomorskich zbiorów sztuki. Obok artystów tę pomorską historię współtworzyli

muzealnicy i marszandzi. W Archiwum Państwowym w Szczecinie zachował się zespół akt dotyczący „sztuki zwyrodniałej”, ujawniający mechanizmy działania oraz przebieg akcji „oczyszczania muzeów” w odniesieniu do dzieł ze zbiorów szczecińskiego Stadtmuseum. W zasobach archiwalnych Muzeum Narodowego w Szczecinie fragmentarycznie zachowały się dawne księgi inwentarzowe oraz księgi wpływów, które stanowią szczególnie

cenne źródło wiedzy. Opublikowany katalog dzieł „sztuki zwyrodniałej” ze zbiorów tego muzeum, obejmujący 1081 pozycji katalogowych, powstał na podstawie – po raz pierwszy zestawionych ze sobą i „krzyżowo” zweryfikowanych – archiwaliów wspomnianych już polskich i niemieckich zasobów. Wzajemnie dopełniające się ślady informacji z polskich i niemieckich archiwów stanowią punkt wyjścia do dalszych szczegółowych studiów.

**Słowa kluczowe:** „Entartete Kunst”, „sztuka zwyrodniała”, Museum der Stadt Stettin, Muzeum Miejskie w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, badania proveniencyjne muzealiów, Konferencja Waszyngtońska.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *Zasady Konferencji Waszyngtońskiej na temat dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów, sformułowane przy okazji Konferencji Waszyngtońskiej ds. mienia z czasów Zagłady* (03.12.1998), [https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Zasady\\_Konferencji\\_Waszyngtońskiej.pdf](https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Zasady_Konferencji_Waszyngtońskiej.pdf) [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>2</sup> *Rekomendacje Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) dotyczące zwrotu dzieł należących do właścicieli narodowości żydowskiej* (01.1999), [https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Rekomendacje\\_ICOM%2C\\_1999%2C\\_pk.pdf](https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Rekomendacje_ICOM%2C_1999%2C_pk.pdf) [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>3</sup> *Rezolucja 1205: Zagrabione żydowskie dobra kultury*, Rada Europy, Zgromadzenie Parlamentarne (04.11.1999), [https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Rezolucja\\_nr\\_1205\\_\\_Rady\\_Europy%2C1999.pdf](https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Rezolucja_nr_1205__Rady_Europy%2C1999.pdf) [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>4</sup> *Deklaracja Wileńska* (10.2000), [https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Deklaracja\\_Wilenska%2C\\_2000.pdf](https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Deklaracja_Wilenska%2C_2000.pdf) [dostęp: 01.05.2019]; *Deklaracja Terezińska w sprawie mienia okresu Holokaustu i związanych z tym zagadnień* (30.06.2009), <https://www.nimoz.pl/files//articles/88/Deklaracja%20Terezi%C5%84ska.pdf> [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>5</sup> Zob. <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/> [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>6</sup> *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2004; *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2005; *Własność a dobra kultury*, G. Czubek, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2006; *Własność prywatna a dobro publiczne. Problemy własnościowe i dobra kultury*, P. Kosiewski (red.), Warszawa 2006; *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy / Jagd auf die Moderne. Verbotene Künste im Dritten Reich / Hunting down modernism. The prohibited arts in the Third Reich*, B. Górka, J. Schönwiesner (red.), kat. wyst., Kraków 2011; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne czyli habent sua fata artis opera*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 12–13, online: <https://muzealnictworocznik.com/api/files/view/20606.pdf> [dostęp: 01.05.2019]; Z. Bandurska, D. Kacprzak, P. Kosiewski, M. Romanowska-Zadrożna, B. Steinborn, M. Tarnowska, *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 14–26, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43626> [dostęp: 01.05.2019]; R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27–36, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43629> [dostęp: 01.05.2019]; M. Palica, *Problem badania proveniencji dzieł sztuki – przypadek Dolnego Śląska*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 38–43, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43631> [dostęp: 01.05.2019]; M. Hoffmann, *Na tropie „sztuki zwyrodniałej”. Konfiskata dzieł sztuki modernistycznej dokonana przez narodowych socjalistów w 1937 r., ze szczególnym uwzględnieniem Szczecina, Wrocławia i Bytomia*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 58–64, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43696> [dostęp: 01.09.2019]; S.P. Kubiak, *O badaniu i muzealnych prezentacjach twórczości czasów zwyrodniałych na marginesie krakowskiej wystawy „Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy”*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 65–76, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43713> [dostęp: 01.05.2019]; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Europie i Stanach Zjednoczonych*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 134–147, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=139622> [dostęp: 01.05.2019]; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Polsce (część 1.)*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 136–148, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=139656> [dostęp: 01.05.2019]; M. Romanowska-Zadrożna, *Badania proveniencyjne w Polsce (część 2.)*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58, s. 172–184, online: <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=145337> [dostęp: 01.05.2019]; N. Cieślińska-Lobkowicz, *O badaniu proveniencji muzealiów prawdopodobnie pochodzących z hitlerowskich konfiskat. Uwagi ogólne i casus RFN*, w: *Adlojada. Prawo i kultura*, J. Brejda, D. Kacprzak, J. Madejski, B.M. Wolska (red.), Szczecin 2016, s. 177–191, online: <https://adlojada.muzeum.szczecin.pl/images/pliki/Adlojada-Prawo-i-Kultura-2015.pdf> [dostęp: 01.05.2019]; D. Kacprzak, *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Szczecinie w świetle źródeł archiwalnych / Klassische Moderne – Entartete Kunst au dem Bestand des Stettiner Stadtmuseums im Licht der archivischen Quellen*, w: *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, S.P. Kubiak (red. / rsg.), Szczecin 2017, s. 165–346; D. Kacprzak, *Nicht nur Kruzifuxus von Ludwig Gies... Zur „entarteten Kunst aus dem Bestand des Museums der Stadt Stettin*, w: *„Entartete Kunst in Breslau, Stettin und Königsberg*, A. Hüneke, M. Hoffmann (Hrsg.), Paderborn 2019, seria Schriften der Berliner Forschungsstelle „Entartete Kunst” (w druku); N. Cieślińska-Lobkowicz, *Die Ausstellung „Entartete Kunst” in Litzmannstadt*, w: *„Entartete Kunst in Breslau...”, ibidem*.
- <sup>7</sup> Zob. <http://www.taskforce-kunstfund.de> [dostęp: 01.05.2019]. Raport podsumowujący badania Taskforce i oficjalnie zamykający działalność zespołu, [http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/\\_downloads/Bericht\\_TFK\\_9-2-2016\\_Druckfassung.pdf](http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Bericht_TFK_9-2-2016_Druckfassung.pdf) [dostęp: 01.05.2019].
- <sup>8</sup> *Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst” – beschlagnahmt und verkauft. Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und die Folgen. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn*, A. Baresel-Brand, M. Hopp, A. Lulińska (Hrsg.), Ausst.-Kat., München 2017.
- <sup>9</sup> Spośród bogatej literatury dotyczącej kolekcji Hildebranda Gurlitta, namiętnego marszanda dzieł sztuki i nazistowskiego handlarza, na uwagę bez wątpienia zasługują: A. Hüneke, *Fund Gurlitt – Fall Kunstkritik. Der Nazi-Schatz – Analyse einer Berichterstattung*, Deiningen 2015, seria: Schriften zur Kunstkritik, W. Vitt (Hrsg.), Bd. 25; S. Koldehoff, *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt*, Berlin 2014; M. Hoffmann, N. Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895–1956, Die Biographie*, München 2016; O. Meier, M. Feller, S. Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die*

- Raubkunst, Zürich 2017; M.Ph. Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstskandal*, München 2017.
- <sup>10</sup> *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, I. Bertz, M. Dorrman (Hrsg.), Ausst.-Kat., Göttingen 2008.
- <sup>11</sup> *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, Ch. Fischer-Defoy, K. Nürnberg (Hrsg.), Ausst.-Kat., Berlin 2011.
- <sup>12</sup> *Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, B. Fulda, Ch. Ring, A. Soika (Hrsg.), Ausst.-Kat., München 2019, Bd. 1: B. Fulda, Essay- und Bildband, Bd. 2: A. Soika, B. Fulda, *Chronik und Dokumente*.
- <sup>13</sup> P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy, Kraków 1992; Sztuki piękne w III Rzeszy. W przeddzień 70. rocznicy palenia księzek: 10.05.1933–10.05.2003*, H. Orlowski (red.), kat. wyst., Poznań 2004; *Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, W. Ruppert (Hrsg.), Köln – Weimar – Wien 2015; *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, D. Wimmer (Hrsg.), Köln – Weimar – Wien 2016; A. Soika, M. Hoffmann, *Flucht in die Bilder. Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat., München 2019.
- <sup>14</sup> *Deutsche Kunst und „Entartete“ Kunst. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung*, A. Dresler (Hrsg.), München 1938; F. Roh, *„Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962; *Kunst im 3. Reich. Dokumenten der Unterwerfung*, G. Bussmann (Hrsg.), Frankfurt am Main 1974 (2 wyd.: Leipzig 1980); *Wege zur Diktatur*, D. Ruckhaberle, G. Horn, E. Hartmann, M. Hoffmann (Hrsg.), Ausst.-Kat., Berlin 1983; P.O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, U.M. Schneede (Hrsg.), Berlin 1987; *„Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, S. Barron (Hrsg.), Ausst.-Kat., München 1992; *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, H.-J. Czech, N. Doll (Hrsg.), Ausst.-Kat., Dresden 2007; *Perfektion und Zerstörung*, T. Kellein (Hrsg.), Ausst.-Kat., Tübingen–Berlin 2007.
- <sup>15</sup> *Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst“*, F. Kaiser (Hrsg.), Berlin 1937; *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937*, P.-K. Schuster (Hrsg.), Ausst.-Kat., München 1987; Ch. Zuschlag, *„Es handel sich um eine Schulungsausstellung“. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung „Entartete Kunst“*, w: *Entartete Kunst. Das Schicksal...*, s. 83–105; Ch. Zuschlag, *„Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, seria: Heidelberg kunstgeschichtliche Abhandlungen, NF, Bd. 21; B. Althuler, *Entartete Kunst. Degenerate Art, Munich 1937*, w: *idem, Salon to Biennial – exhibitions that made art history*, vol. 1: 1863–1959, London 2008, s. 257–278.
- <sup>16</sup> C. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin – New York 2000.
- <sup>17</sup> Ch. Zuschlag, *Es handel sich um...*, s. 99–103.
- <sup>18</sup> N. Cieślińska-Lobkowicz, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt i wystawa „sztuki zwyrodniałej“ w okupowanej Łodzi*, w: Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015, t. 1, s. 202–231; *Lista. Sztuka zwyrodniała i sztuka żydowska / Verzeichnis. Entartete und jüdische Kunst*, N. Cieślińska-Lobkowicz (oprac.), w: *Muzeum Sztuki w Łodzi...*, *ibidem*, t. 1, s. 232–249; N. Cieślińska-Lobkowicz, *Die Ausstellung „Entartete Kunst“...*
- <sup>19</sup> *Deutscher Künstlerbund, 34. Jahresausstellung. 1936 verbotene Bilder, 1986 Vielfalt der Bilder*, Ausst.-Kat., Bonn 1986, s. 14, cyt. za: G. Uelsberg, *O sztukach pięknych potępionych w Trzeciej Rzeszy / Über die Bildenden Künste und deren Verfemung im Dritten Reich*, w: *Polowanie na awangardę...*, s. 52, 53: *Sie sehen um uns herum diese Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und der Entartung [...] uns allen verursacht das, was diese Schau bietet, Erschütterung und Eckel. Es hätten Eisenbahnzüge nicht gereicht, um die deutschen Museen von diesem Schund auszuräumen. Das wird noch zugeschehen haben, und zwar in aller Kürze. – Es muss einem das Grauen kommen, wenn man als alter Frontsoldat sieht, wie der deutsche Frontsoldat beschmutzt und besudelt wird, oder wenn in anderen Werken die deutsche Mutter als geile Dirne oder als Urweib und im Gesicht mit dem Ausdruck einer stupiden Blödeheit durch solche Schweine verhöhnt wird. – Es fehlt mir hier die Zeit, um alles das ihnen, meine Volksgenossen, vorführen zu können, diese Burschen im Auftrag und als Schrittmacher des internationalen Judentums an Verbrechen an der deutschen Kunst sich erlaubten. Niedrigstes und Gemeinstes waren hohe Begriffe. Die ausgesuchteste Hässlichkeit wurde zum Schönheitsideal.*
- <sup>20</sup> W następnych latach, do 1944 r., odbywały się w Monachium kolejne wystawy kanonicznych zespołów dzieł sztuki, wyznaczających obowiązującą ikonografię oraz formę estetyczną.
- <sup>21</sup> *Führer durch die Ausstellung...*, s. 24: *„Kunstwerke“, die an sich nicht verstanden werden können, sondern als Daseinsberechtigung erst eine schwulstige Gebrauchsanweisung benötigen, um endlich jenen Verschüchternen zu finden, der einen zu dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt, werden von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden.*
- <sup>22</sup> Ch. Zuschlag, *„Es handel sich um...“*, s. 104–105.
- <sup>23</sup> C.G. Heise, *Der Kreuzifix von Gies, „Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst“ 1921, nr 3*, s. 198–202; J.E. Howoldt, *Der Kreuzifix von Ludwig Gies. Ein Beispiel „entarteter Kunst“ in Lübeck, „Der Wagen“ 1988*, s. 164–174; B. Ernsting, *Scandalum Crucis – Der Lübecker Kreuzifix und sein Schicksal*, w: *Ludwig Gies 1887–1966*, B. Ernsting (Hrsg.), Ausst.-Kat., Leverkusen 1990, s. 57–71, *Deutsche Kunst und Entartete Kunst...*, s. 42; K. Engelhardt, *Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des Kreuzifixus von Ludwig Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, w: *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich*, U. Fleckner (Hrsg.), Berlin 2009, s. 29–47, seria: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 4; V. Probst, *Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal*, w: *Figura. Kunst der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Sztuka 1. połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, S.P. Kubiak, V. Probst (red.), kat.-wyst., Szczecin 2012, s. 39–72; S.P. Kubiak, *Walter Riezler – Karl Hofer – Ludwig Gies. Der Erste Weltkrieg im Stadtmuseum Stettin*, w: *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Ch. Kott, B. Savoy (Hrsg.), Köln 2016, s. 117–129; D. Kacprzak, *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów Muzeum Miejskiego...*, s. 224–225, kat. 259; D. Kacprzak, *Nicht nur Kreuzifixus...*
- <sup>24</sup> G. Jeuthe, *Die Moderne unter dem Hammer – zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939*, w: *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, U. Fleckner (Hrsg.), Berlin 2007, s. 189–305, seria: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 1.
- <sup>25</sup> T. Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Zürich 1998; E.T. Francini, A. Heuss, G. Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001; *Moderne Meister. „Entartete“ Kunst im Kunstmuseum Bern*, M. Frehner, D. Spanke (Hrsg.), Ausst.-Kat., München–London–New York 2016.
- <sup>26</sup> *Gute Geschäfte. Kunsthandel...*; A. Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006; M. Hopp, *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln–Weimar–Wien 2012.
- <sup>27</sup> Zob. przyp. 9.
- <sup>28</sup> *Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass*, M. Hoffmann (Hrsg.), Berlin 2010, seria: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 3; *Verfemte Moderne. Zum Schicksal eines Teils des Nachlasses Bernhard A. Böhmers, Kunsthändler im Dritten Reich. Kunstwerke aus der*

Aktion „Entartete Kunst“ der Nationalsozialisten im Kulturhistorischen Museum Rostock, H. Lorenzen, S. Stuth (Hrsg.), Rostock 2011, seria: Schriften des Kulturhistorischen Museums Rostock, NF, Bd. 5.

<sup>29</sup> A. Tiedemann, *Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*, Berlin 2013, seria: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8.

<sup>30</sup> P. Golenia, K. Kratz-Kessemeier, I. Le Masne de Chermont, *Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischem Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Wien-Köln-Weimar 2016.

<sup>31</sup> Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie (AMNS), zespół: Spuścizna po Walterze Riezlerze (1878–1965), sygn. 6: *Auf Ihr Schreiben vom 10. April 1933 erwidere ich, dass Ihre Beurlaubung aus grundsätzlichen Erwägungen erfolgt ist. Die von Ihnen vertretene Kunstauffassung steht m. E. im Widerspruch mit der vom nationalen Staat auf jedem Gebiet geforderten völkischen Erziehung*. Archiwalia dotyczące późnego okresu życia Waltera Riezlera zostały w 2012 r. przekazane do szczecińskiego muzeum w formie depozytu przez Hasso Bräuera z Hamburga.

<sup>32</sup> AMNS, sygn. 883: *Erwerbungs-Inventar der Sammlung von Originalen neuerer Kunst (Werke der Plastik Gemälde und Handzeichnungen)*, B, 1910–1944, Museum der Stadt Stettin, Kunst- u. Kunstgewerbemuseum, s. 4, poz. 64.

<sup>33</sup> Archiwum Państwowe w Szczecinie (APS), zespół: Muzeum Miasta Szczecina / Stadtmuseum Stettin, akta: Säuberung der Museen, sygn. 97.

<sup>34</sup> B. Lichtnau, *Akta „Oczyszczanie muzeów” – Akcja „Zwyrodniała sztuka” i Szczecińskie Muzeum Miejskie / Eine Akte „Säuberung der Museen” und das Stettiner Stadtmuseum*, S. Horschko (tłum.) „Materiały Zachodniopomorskie” 1994, R. 40, s. 293–319.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 295, 308.

<sup>36</sup> Obraz do kolekcji muzealnej zakupił Walter Riezler w 1910 r. u Heinricha Thannhausera za 10 800 M ze środków deputacji miejskiej oraz Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego i kilku prywatnych darczyńców. Pochodzący z paryskiej kolekcji Amédée Schuffeneckera obraz zakupiony dla Szczecina w Monachium był jednym z pierwszych obrazów tego artysty w publicznych zbiorach w ówczesnych Niemczech. Wcześniej dzieło postimpresjonisty do swych zbiorów nabyły jedynie Städelsches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem – w 1908 r. oraz Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii – w 1910 r.; S. Koldenhoff, *„Eben doch nur ein Künstler kleineren Stils” Vincent van Gogh und der Kampf um die Moderne in Deutschland, w: 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertchau des Sonderbundes*, B. Schaefer (Hrsg.), Ausst.-Kat., Köln 2012, s. 70–87. Dziś w zbiorach Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie.

<sup>37</sup> S.P. Kubiak, *Walter Riezler – Karl Hofer...*

<sup>38</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97 – *Die Beseitigung ist nach Rücksprache und mit Zustimmung des Herrn Oberbürgermeisters erfolgt. Holtze 1.4.38.*

<sup>39</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97: *Wie mir bekannt wurde, ist eine Reihe von beschlagnahmten Werken der entarteten Kunst bereits verkauft worden. Es besteht nun die Möglichkeit, daß denjenigen Museen, bei denen Werke der entarteten Kunst beschlagnahmt wurden, aus dem Erlös dieser Verkäufe Mittel zum Ankauf besonders wichtiger und wertvoller Kunstwerke zur Verfügung gestellt werden können. Ich bemerke ausdrücklich dazu, daß ein entsprechendes Gesuch nur dann Aussicht auf Erfolg hat, wenn andere ausreichende Mittel nicht zur Verfügung stehen. Ich ersuche daher, mir gegebenenfalls einen solchen Antrag mit eingehender Begründung einzureichen, aus dem auch der Stand der Ankaufverhandlungen ersichtlich ist. In Vertretung gez. Zschintzch.*

<sup>40</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97: *Aus dem Museum der Stadt Stettin sind Werke im Werte von 51.324,- Goldmark und 215.630,- Papiermark beschlagnahmt worden. Da das 1911 gegründete Stettiner Museum eine der jüngsten deutschen Kunstsammlungen ist und nur über sehr bescheidene Bestände älterer deutscher Kunst verfügt, ist eine Ergänzung der Sammlung durch Ankauf bedeutender Werke deutscher Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts dringend erwünscht. Wir bitten daher, dass von den aus den Verkäufen von Werken entarteter Kunst eingehenden Mitteln ein Teil für Ankäufe bedeutender Kunstwerke dem Museum der Stadt Stettin zur Verfügung gestellt wird, sobald sich eine entsprechende Gelegenheit bietet. i. A. gez. Dr. Holtze.*

<sup>41</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97: *die Eingabe für das Stettiner Museum könne nicht unterstützt werden, weil die Begründung nicht ausreichend sei.*

<sup>42</sup> Albert Weisgerber, *Bitwa amazonek* (szkic), EK-Nr 7621, D. Kacprzak, *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów...*, s. 344, kat. 1060; *Dziewczyna w pracowni*, EK-Nr 7620, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344, kat. 1061; *Kobieta leżąca w słońcu*, EK-Nr 7569, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344, kat. 1062; *Krajobraz górski*, EK-Nr 7620, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344, kat. 1063; *Leśna droga*, EK-Nr 7575, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344, kat. 1064; *Nad jeziorem (Towarzystwo nad jeziorem)*, EK-Nr 7582, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344, kat. 1065; *Paryska naga tancerka*, EK-Nr 7619, D. Kacprzak, *ibidem*, s. 344–345, kat. 1066.

<sup>43</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97: *Wohin die wertvollen Gemälde verbracht worden sind, wer sie verkauft hat und in wessen Händen der Erlös verblieben ist, ist bis heute der Stadt Stettin noch nicht mitgeteilt worden. Ich wäre daher dankbar, wenn der Herr Gauleiter und Oberpräsident sich dieser Angelegenheit persönlich bei dem Herrn Präsidenten der Reichskammer der bildenden Kunst annehmen würde, damit die Verantwortlichen zur Rechenschaft gezogen würden. Heil Hitler. Handschriftlich Faber.*

<sup>44</sup> APS, Säuberung der Museen, sygn. 97: *Als Grundlage wird die Stellungnahme des reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 12.6.1940 wiedergegeben, daß die positive Einschätzung des Gesamtwerkes Albert Weisgerbers durch das Reichspropagandaamt Neustadt keine Bestätigung finden kann. Eine erhebliche Anzahl neuerer Werke besitzt Merkmale der Verfallkunst. Außer den genannten 7 Stettiner Bildern seien weitere Gemälde Weisgerbers in Magdeburg, Mannheim und anderen Orten als entartete Kunst beschlagnahmt und durch Reichsgesetz vom 31. Mai 1938 eingezogen worden.*

<sup>45</sup> B. Lichtnau, *Akta „Oczyszczanie muzeów”...*, s. 312.

<sup>46</sup> Ch. Zuschlag, *„Entartete Kunst”. Ausstellungsstrategien...*, s. 365.

<sup>47</sup> AMNS, sygn. 883: *Museum der Stadt Stettin, Kunst- u. Kunstgewerbemuseum, Erwerbungs-Inventar der Sammlung von Originalen neuerer Kunst (Werke der Plastik, Gemälde und Handzeichnungen)*, Inv. B 1910–1944 [Muzeum Miejskie w Szczecinie, Muzeum sztuki i rzemiosła artystycznego, Inwentarz nabytków obejmujący zbiory sztuki nowszej (rzeźba, obrazy i rysunki), księga B, 1910–1944]; *Museum der Stadt Stettin, Kunst- u. Kunstgewerbemuseum; Zugangsbuch der Druckgraphik [Księga wpływów grafiki (fragmenty z lat 1912–1938, bez lat 1922–1923)]*.

<sup>48</sup> [www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst/datenbank/index.html](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html) [dostęp: 01.05.2019].

<sup>49</sup> [www.vam.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0020/240167/Entartete\\_Kunst\\_Vol1.pdf](http://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0020/240167/Entartete_Kunst_Vol1.pdf) [dostęp: 01.05.2019]; [www.vam.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0003/240168/Entartete\\_Kunst\\_Vol2.pdf](http://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0003/240168/Entartete_Kunst_Vol2.pdf) [dostęp: 01.05.2019].

<sup>50</sup> D. Kacprzak, *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów...*; D. Kacprzak, *Nicht nur Kruzifuxus...*

<sup>51</sup> Ostatnio został zidentyfikowany i odnaleziony w zbiorach Sønderjyllands Kunstmuseum – Kunstmuseet i Tønder w Danii, tuż przy granicy z Fryzją, obraz Emila Noldego *Figurka, bożek i kwiaty*, niegdyś zakupiony do szczecińskich zbiorów ze środków Fundacji Keddiga za 2700 RM, a po konfiskacie przeznaczony do sprzedaży. Dzieło zostało kupione przez Aagego Vilstrup a z Hellerup (szwagra artysty) za 300 USD, D. Kacprzak *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów...*, *ibidem*, s. 301, kat. 775.



- <sup>52</sup> B. Kosińska, *Szczecińskie muzeum wczoraj / Das Stettiner Museum gestern*, w: *100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin*. Publikation zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseums Stettin, S.P. Kubiak, D. Kacprzak (red.), Szczecin 2013, s. 14–181; D. Kacprzak, *Stadtmuseum Stettin*, w: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, online: [http://www.pomeranica.pl/wiki/Stadtmuseum\\_Stettin](http://www.pomeranica.pl/wiki/Stadtmuseum_Stettin) [dostęp: 01.05.2019], D. Kacprzak, *Muzeum Narodowe w Szczecinie*, w: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, online: [http://www.pomeranica.pl/wiki/Muzeum\\_Narodowe\\_w\\_Szczecinie](http://www.pomeranica.pl/wiki/Muzeum_Narodowe_w_Szczecinie) [dostęp: 01.5.2019].
- <sup>53</sup> S. Pucks, *Die Kunststadt Berlin 1871–1945. 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst, insbesondere der Expressionisten, im Überblick*, Berlin 2007; *Gute Geschäfte. Kunsthandel...*
- <sup>54</sup> O. Dascher, „*Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst*“. Alfred Flechtheim. *Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Waldenwil am Zürichsee 2013, seria: Quellenstudien zur Kunst. Eine Schriftenreihe der International Music and Art Foundation, W. Feilchenfeldt (Hrsg.), Bd. 6; *Sprung in der Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, O. Dascher (Hrsg.), Ausst.-Kat., Wädenswil am Zürichsee 2013, seria: Quellenstudien zur Kunst... *ibidem*, Bd. 11.
- <sup>55</sup> *Das beste aus aller Welt zeigen. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898–1901*, B. Echte, W. Feilchenfeldt (Hrsg.), Wädenswil 2011, seria: Quellenstudien zur Kunst... *ibidem*, Bd. 4; *Man steht da und staunt. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901–1905*, B. Echte, W. Feilchenfeldt (Hrsg.), Wädenswil 2011, seria: Quellenstudien zur Kunst... *ibidem*, Bd. 5; *Den Sinnen ein magischer Rausch. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, B. Echte, W. Feilchenfeldt (Hrsg.), Wädenswil 2013, seria: Quellenstudien zur Kunst... *ibidem*, Bd. 7; *Ganz eigenartige neue Werte. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1908–1910*, B. Echte, W. Feilchenfeldt (Hrsg.), Wädenswil 2013, seria: Quellenstudien zur Kunst... *ibidem*, Bd. 8; *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, R.E. Feilchenfeldt, T. Raff (Hrsg.), München 2016.
- <sup>56</sup> B. Lichtnau, *Dr. Walter Riezler und Dr. Otto Holtze – zwei Stettiner Museumsdirektoren zwischen 1910 und 1945 / Dr. Walter Riezler i dr. Otto Holtze – dwaj szczecińscy dyrektorzy Muzeum Miejskiego w latach 1910–1945*, w: *Muzealnicy, archiwiści i bibliotekarze szczecińscy w XX wieku / Stettiner Museumsangestellte, Archivare und Bibliothekare im 20. Jahrhundert*, K. Kozłowski (red. / Hrsg.), Szczecin 2002, s. 39–58; B. Kosińska, *Walter Riezler i Muzeum Miejskie / Walter Riezler und das Stadtmuseum Stettin*, w: *1913. Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweihe. Katalog der Ausstellung zum hundertjährigen Jubiläum der Eröffnung des Hauptgebäudes des Nationalmuseums*, S.P. Kubiak, D. Kacprzak (red.), kat. wyst., Szczecin 2013, s. 62–89; B. Kosińska, *Szczecińskie muzeum... ibidem*; D. Kacprzak, „*Szczecińskie walki o sztukę*”, czyli o pomorskim spotkaniu Polikleta z Vincentem van Goghem u schyłku belle époque, w: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków / Fin de siècle rediscovered. A mosaic of the turn of the century*, E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko (red.), „Pamiętnik Sztuk Pięknych” / „Fine Arts Diary” 2015, Nowa Seria, Nr / No 10, s. 147–156; S.P. Kubiak, *Walter Riezler*, w: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, online: [http://www.pomeranica.pl/wiki/Walter\\_Riezler](http://www.pomeranica.pl/wiki/Walter_Riezler) [dostęp: 01.05.2019].

### dr Dariusz Kacprzak

Historyk sztuki, muzealnik i muzeolog, wykładowca akademicki; absolwent Instytutu Historii Sztuki UW oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa UW; doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki (*Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, UW 2012, w wersji książkowej: *Kolekcje Ziemi Obiecanej*, seria: „Biblioteka NIMOZ” 2015 – nagroda im. Feliksa Jasieńskiego 2016); wieloletni kustosz zbiorów dawnej sztuki europejskiej w Muzeum Sztuki w Łodzi, (od 2008) zastępca dyrektora ds. naukowych Muzeum Narodowego w Szczecinie; (1995–2008) członek Komitetu Redakcyjnego i redakcji „Biuletynu Informacyjnego Konserwatorów Dzieł Sztuki – Journal of Conservation-Restoration”; (2009–2011) członek Kolegium Redakcyjnego i (2011–2019) zastępca redaktora naczelnego rocznika „Muzalnictwo”; kurator/współkurator wielu wystaw oraz autor/współautor towarzyszących im publikacji; autor/współautor i redaktor/współredaktor prac naukowych i popularnonaukowych wydanych w Polsce, Niemczech, Austrii, Holandii i Czechach; zainteresowania badawcze ogniskują się wokół nowożytnej i dziewiętnastowiecznej sztuki europejskiej, zagadnień technologii i konserwacji-restauracji dzieł sztuki, badań proveniencyjnych, historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa oraz współczesnej muzeologii; e-mail: [darek.kacprzak@interia.pl](mailto:darek.kacprzak@interia.pl)

**Word count:** 5 201; **Tables:** –; **Figures:** 18; **References:** 56

**Received:** 05.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 06.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2857

**Copyright:** © 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kacprzak D.; ZE STUDIÓW NAD „SZUKĄ ZWYRODNIĄŁĄ” DWADZIEŚCIA LAT PO KONFERENCJI WASZYNGTOŃSKIEJ. PRZYPADEK SZCZECINA (MUSEUM DER STADT STETTIN). *Muz.*, 2019(60): 126-142

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 192-201  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2019  
data recenzji – 06.2019  
data akceptacji – 07.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.3341

# WILANOWSKIE DZIEŁA SZTUKI W NIEMIECKIM KATALOGU *SICHERGESTELLTE KUNSTWERKE IM GENERALGOUVERNEMENT*

WILANÓW WORKS OF ART IN THE GERMAN  
CATALOGUE *SICHERGESTELLTE KUNSTWERKE  
IM GENERALGOUVERNEMENT*

**Jarosław Robert Kudelski**

Warszawa

---

**Abstract:** Before the outbreak of WW II, the works of world art collected at the Wilanów Palace were considered to be the largest private collection in the Polish territories. Just the very collection of painting featured 1.200 exhibits. Apart from them the Wilanów collection contained historic furniture, old coins, textiles, artistic craftsmanship items, drawings, and prints, pottery, glassware, silverware, bronzes, sculptures, as well as mementoes of Polish rulers. Already in the first weeks of the German occupation, assigned officials selected the most precious art works from the Wilanów collections, and included them in the *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* Catalogue. The publication presented the most precious cultural goods secured by the Germans in the territory of occupied Poland. It included 76 items:

29 paintings and 47 artistic craftsmanship objects. In 1943, the majority of the works included in the quoted Catalogue were transferred to Cracow. A year later, the most valuable exhibits from Wilanów were evacuated to Lower Silesia. What remained in Cracow was only a part of the collection relocated from Wilanów. The chaos of the last weeks preceding the fall of the Third Reich caused that many art works from the Wilanów collection are considered war losses. Among many objects, included in the above Catalogue, there are several Wilanów paintings: *Portrait of a Man* by Bartholomeus van der Helst, *Portrait of a Married Couple* by Pieter Nason, *Allegory of Architecture, Painting, and Sculpture* by Pompeo Batoni, *Allegorical Scene in Landscape* by Paris Bordone, and *The Assumption of Mary* by Charles Le Brun.

**Keywords:** Wilanów Palace, art works, war losses, object relocation, requisition.

---

Pałac wilanowski kojarzony jest głównie jako letnia rezydencja króla Jana III Sobieskiego. Jednak podziwiany dziś kształt architektoniczny i zgromadzone w jego wnętrzach zbiory sztuki są efektem starań kolejnych właścicieli – Sieniawskich, Lubomirskich, Potockich i wreszcie Branickich. Każdy z wymienionych rodów wzbogacił Wilanów o elementy stanowiące o dzisiejszym pięknie rezydencji. W pierwszej połowie XVIII w. Elżbieta Sieniawska poleciła dobudować boczne skrzydła pałacu. Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej zawdzięczamy Kordegardę, Kuchnię i Łazienkę. Potoccy założyli ogród w stylu angielskim i utworzyli muzeum, które już na początku XIX w. udostępnił zwiedzającym.

Kolekcja zapoczątkowana już przez Jana III i powiększona przez kolejnych właścicieli, została wzbogacona zakupami Potockich. W pałacu wilanowskim prezentowano zarówno apartamenty królewskie Jana III i Marii Kazimiery wraz z pamiątkami po rodzinie Sobieskich, jak i znakomitą kolekcję sztuki europejskiej, polskiej i orientalnej. Znalazły się w niej wybitne przykłady malarstwa (dzieła m.in. Lucasa Cranacha, Jana Lievensa, Petera Paula Rubensa, Pompeo Battoniego, Angeliki Kaufmann, Antona Graffa), waz antycznych, biskwitów oraz orientalnego rzemiosła artystycznego<sup>1</sup>. Stanisław Kostka Potocki włączył do zbiorów wilanowskich zabytki rzemiosła chińskiego, a jego brat Jan Nepomucen ekspozycje egipskie, etruskie, greckie i rzymskie znalezione podczas prac wykopaliskowych<sup>2</sup>. Franciszek Potocki dodał do tych zasobów swoje zbiory numizmatyczne.

Kiedy w 1892 r. właścicielami Wilanowa została rodzina Branickich w ich rękach znalazła się nie tylko królewska rezydencja, ale również największa na ziemiach polskich prywatna kolekcja sztuki – tylko zbiory malarstwa obejmowały 1200 obrazów, w tym około 480 portretów osobistości polskich<sup>3</sup>. Wśród tych zasobów była m.in. galeria portretów rodziny Jana III Sobieskiego, obejmująca trzy pokolenia (portrety indywidualnych członków rodziny i portrety grupowe), portrety królów, poprzedników Jana III, portrety hetmanów i dygnitarzy z XVI i XVII wieku, obrazy, w tym 90 portretów, namalowanych przez Bacciarellego, Canaletta, J.B. Greuze'a, Davida, Lampiego i innych<sup>4</sup>. W wilanowskiej kolekcji znajdowały się również zabytkowe meble, numizmaty, tkaniny, przedmioty rzemiosła artystycznego, rysunki i ryciny, ceramika i szkło, srebro i brązy, rzeźby oraz pamiątki po polskich władcach.

Latem 1939 r., w obawie przed skutkami zbliżającej się wojny, Branicy postanowili zabezpieczyć najcenniejszą część swoich zbiorów. Na kilka tygodni przed niemiecką agresją wybrane przedmioty zostały zapakowane do skrzyń i zamurowane w piwnicy. Nie uchroniło to jednak wilanowskiej kolekcji przed skutkami nawałnicy. Mimo że pałac nie znalazł się w strefie działań wojennych, to groziło mu realne niebezpieczeństwo. Już w pierwszych dniach wojny Niemcy podjęli działania by ogołocić polskie zbiory sztuki z najcenniejszych eksponatów. 4 września 1939 r. sekretarz generalny Ahnenerbe – nazistowskiej organizacji odpowiedzialnej za badania nad niemieckim dziedzictwem i jego wpływami na inne kultury – poinformował Reichsführera SS Heinricha Himmlera, że na terenach polskich należących niegdyś do Niemiec znajduje się pewna liczba muzeów, które dostarczają niezastąpionych znalezisk, zabytków i dokumentów dla badań i przeprowadzenia dowodu istnienia niemieckiej kultury i historii na Wschodzie... Dlatego też od samego początku należy zadbać nie tylko o zabezpieczenie budynków, które może być wykonane przez każdego żołnierza, lecz także o zabezpieczenie przez fachowca [specjalistę, urzędnika lub historyka sztuki] materiałów wykopaliskowych, a przede wszystkim dokumentacji<sup>5</sup>. Dwa tygodnie później na biurko Heinricha Himmlera trafiła lista ponad sześćdziesięciu placówek (archiwów, bibliotek i muzeów), których zbiory planowano przejąć na potrzeby badań prowadzonych przez organizację Ahnenerbe<sup>6</sup>. Pod koniec września 1939 r. – mimo że w dalszym ciągu polskie oddziały broniły kraju – na terenach zajętych przez wojska niemieckie działalność rozpoczęła grupa ekspertów mająca na celu „zabezpieczenie” dóbr kultury. Jej kierownikiem był prof. Peter Paulsen – historyk z Uniwersytetu w Kilonii – a w jej skład weszła liczna rzesza specjalistów: etnograf SS-Sturmbannführer prof. Heinrich Harmjan, dr Alfred Herrmann z Berlińskich Muzeów Państwowych (Staatlichen Museen zu Berlin), sekretarz generalny Ahnenerbe SS-Sturmbannführer Wolfram Sievers, architekt i archeolog SS-Hauptsturmbannführer prof. Hans Schleif, archeolog SS-Untersturmbannführer dr Günther Thaerigen, historyk SS-Obersturmführer dr Paul Dittel, muzeolog SS-Untersturmführer dr Heinrich Appel, archeolog i mediewista SS-Oberscharführer dr Gilbert Trathnigg, historyk SS-Obersturmführer Hermann



1. Pałac w Wilanowie na stalorycie z połowy XIX w.

1. Wilanów Palace in a steel engraving from the mid-19<sup>th</sup> century



2. Fasada główna pałacu w Wilanowie z końca XIX w.

2. The main façade of the Wilanów Palace from the late 19<sup>th</sup> century



3. Gabinet Holenderski w pałacu w Wilanowie na zdjęciu z 1933 r.

3. Dutch Study in the Wilanów Palace in a 1933 photo

Löffler i dwóch archeologów – prof. Martin Jahn i prof. Ernst Petersen<sup>7</sup>. Dzięki wsparciu ze strony funkcjonariuszy niemieckiej policji i służby bezpieczeństwa, członkom Kommando Paulsena udało się bardzo szybko „zabezpieczyć” wiele cennych dóbr kultury – już w październiku 1939 r. odnaleźli wywiezione z Krakowa do Sandomierza elementy *Ołtarza Mariackiego*, zinwentaryzowali zbiory archeologiczne przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie, wywieźli część kolekcji militariów z Muzeum Wojska oraz spenetrowali zasoby warszawskich bibliotek – Sejmowej, Uniwersytetu Warszawskiego, Krasieńskich, Zamojskich, Instytutu Polonistycznego, Żydowskiej. Mimo dużego zaangażowania Kommando Paulsena nie zrealizowało wszystkich swoich zamierzeń.

Po pierwszych „sukcesach” grupa Paulsena napotkała na przeszkodę w postaci urzędu Specjalnego Komisarza ds. Zabezpieczania Dzieł Sztuki na Wschodnich Terenach Okupowanych (Sonderbeauftragten für den Schutz und die Sicherung von Kunstwerken in den besetzten Ostgebieten). Kierownikiem tej struktury – utworzonej przez Hermanna Göringa w dniu 6 października 1939 r. – został austriacki historyk sztuki dr Kajetan Mühlmann. Dzięki wsparciu rządu Generalnego Gubernatorstwa on również powołał grupę ekspertów, których zadaniem była inwentaryzacja i „zabezpieczenie” zbiorów sztuki na terenie okupowanej Polski. Zadanie to miały wykonać dwa zespoły terenowe – Grupa Południowa (z siedzibą w Krakowie) i Grupa Północna (z biurem w Warszawie). Działalnością Grupy Północnej kierował

przyrodni brat Kajetana Mühlmanna, dr Josef Mühlmann. W sprawozdaniu z *całokształtu działalności Specjalnego Pełnomocnika dla Zabezpieczenia Skarbów Sztuki i Kultury w Generalnym Gubernatorstwie* czytamy, że praca tego zespołu była prowadzona w niezwykle trudnych warunkach. *Skutkiem ostrzeliwania Warszawy, budynki w których mieściły się zbiory, zostały częściowo lub zupełnie zniszczone, na przykład Zamek Królewski, państwowa mennica i pałac Zamojskich. Skutkiem tego, znajdujące się w tych budynkach przedmioty sztuki, mogły być tylko częściowo zabezpieczone i usunięte. Wielką część skutkiem oporu polskiej załogi i skutkiem tego potrzeby ostrzeliwania wojskowego, została zniszczoną*<sup>8</sup>. W pierwszej kolejności Grupa Północna zajęła się „zabezpieczeniem” kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, zbiorów Zamku Królewskiego, Biblioteki Uniwersyteckiej, Biblioteki Ordynacji Zamojskich, Łazienek Królewskich i Mennicy Państwowej. Dokonano również inwentaryzacji prywatnych zasobów przechowywanych w Warszawie – m.in. rodziny Radziwiłłów, Potockich, Tarnowskich, Hutten-Czapskich i Krasieńskich. Zespół Josefa Mühlmanna przeprowadził też „zabezpieczenie” kolekcji sztuki przechowywanych w prowincjonalnych majątkach polskiej arystokracji – Tarnowskich z Dukli i Sucheja, Potockich z Jabłonny, Czartoryskich z Pełkiń, Lubomirskich z Rzeszowa, Radziwiłłów z Nieborowa i wreszcie Branickich z Wilanowa. W sprawozdaniu z prac Grupy Północnej znajdujemy informację wskazującą, że *najcenniejsze przedmioty właściciel [pałacu w Wilanowie] zamurował w rozmaitych piwnicach.*



4. Pałac w Wilanowie na zdjęciu z 1939 r.

4. Wilanów Palace in a 1939 photo



5. Specjalny Komisarz ds. Zabezpieczenia Dzieł Sztuki na Wschodnich Terenach Okupowanych dr Kajetan Mühlmann (z prawej) z Generalnym Gubernatorem dr. Hansem Frankiem

5. Special Delegate for Securing of Artistic Treasures in the Eastern Occupied Territories Dr Kajetan Mühlmann (on the right) with General Governor Dr Hans Frank

Jednak kierownik Grupy Północnej dr Joseph Mühlmann wraz ze swoim sztabem je odnalazł<sup>9</sup>. Oprócz depozytu ukrytego w piwnicy niemieccy historycy dokonali inwentaryzacji i „zabezpieczenia” wielu innych obiektów stanowiących część wilanowskiego muzeum. Wybrane zabytki zakwalifikowano jako „wartościowe dla Rzeszy” i włączono do katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*. Publikacja ta miała zaprezentować efekty prac wykonanych przez urząd Specjalnego Komisarza ds. Zabezpieczenia Dzieł Sztuki na Wschodnich Terenach Okupowanych. Josef Mühlmann i jego współpracownicy zdecydowali, że do katalogu należy włączyć 76 obiektów z kolekcji wilanowskiej – 29 obrazów (w katalogu nadano im numery 12, 13, 16, 18, 28, 31, 34, 39, 44, 48, 52, 55–57, 61, 63, 66, 70, 74, 76, 86, 89, 91, 101, 129, 137, 144 i 152) oraz 47 przedmiotów reprezentujących rzemiosło artystyczne (złotnictwo, tkaniny, kość słoniową, metale nieszlachetne, meble i porcelanę) – oznaczonych numerami 267, 288, 289, 293, 301, 307, 329, 333–335, 338, 339, 342–345, 349, 350, 353, 356–359, 372, 378–386, 400–404, 408–413, 416, 417 i 462.

Po zinwentaryzowaniu, opisanii i sfotografowaniu wybranych eksponatów niemieckie władze zastanawiały się nad dalszym losem kolekcji wilanowskiej. Dr Kajetan Mühlmann napisał w swoim sprawozdaniu, że planowano *pozostawienie tych zbiorów na miejscu w całości, jednak z lepszym przeprowadzeniem Wyboru I* [kategorii, do której zaliczono najcenniejsze zbiory sztuki] *z nowego punktu widzenia, aby je utrzymać*



6. Afisz z 1942 r. zapraszający na przedstawienie baletowe odbywające się w pałacu w Wilanowie

6. A poster from 1942 inviting to a ballet show held at the Wilanów Palace

w całości i uczynić je dostępnymi niemieckim zwiedzającym jak również dla studiów<sup>10</sup>. Zrobiono tylko jeden wyjątek od tej propozycji – *Portret damy* autorstwa Lucasa Cranacha starszego (nr 13) wywieziono do Berlina. Najprawdopodobniej w 1942 r. zbiory wilanowskie – zakwalifikowane do kategorii Wyboru I i zaprezentowane w katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* – przeniesiono do Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1943 r. większość z nich wysłano do Krakowa. W tym samym czasie z Berlina przywieziono również *Portret damy* Cranacha.

W lipcu 1944 r. – ze względu na postępy wojsk radzieckich na wschodzie – Hans Frank podjął decyzję o ewakuacji najcenniejszych zbiorów sztuki z terenu Generalnego Gubernatorstwa na Dolny Śląsk. Miały one trafić do pałacu Manfreda von Richthofena w Sichowie (Seichau) koło Jawora (Jauer). Koordynatorem operacji został doradca Hansa Franka do spraw architektury i sztuki dr Wilhelm Ernst von Palézieux. Liczba dóbr kultury zgromadzonych w Krakowie była jednak tak duża, że część z nich zdecydowano się pozostawić na miejscu. Wśród nich znalazły się również dzieła sztuki ze zbiorów wilanowskich. W Krakowie została więc najprawdopodobniej większość przedmiotów rzemiosła artystycznego – w tym wyroby złotnicze (wpisane do *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* pod numerami: 267, 288, 289 i 293), róg myśliwski z kości słoniowej (nr 301), zegar ze złoczonego brązu (nr 307) oraz meble (nr 329, 333–335, 338, 339, 342–345, 349, 350, 353,

356–359), porcelana i fajans (nr 372, 400–404, 408–413, 416 i 417). Spis dzieł sztuki wywiezionych na Dolny Śląsk sporządzony przez dr. Wilhelma Ernsta von Palézieux wskazuje, że do Sichowa przewieziono wszystkie obrazy z kolekcji wilanowskiej oznaczone numerami: 12, 13, 16, 18, 28, 31, 34, 39, 44, 48, 52, 55–57, 61, 63, 66, 70, 74, 76, 86, 89, 91, 101, 129, 137, 144 i 152, oraz miśnieńską porcelanę (nr 378–386). Zachowane dokumenty nie pozwalają jednak odpowiedzieć na pytanie dotyczące powojennego losu kilku zabytkowych mebli – XVII-wiecznej skrzyni ozdobnej (nr 333) i kabinetu z tego samego okresu (nr 338), dwóch foteli francuskich z XVIII w. (nr 358) i trzech foteli z garnituru liczącego sześć sztuk (nr 359). Niejasny jest również los XVIII-wiecznego gobelinu z warsztatu w Aubusson (nr 462). Zarówno wspomniane meble, jak również zabytkowa tkalina, są dziś uważane za stratę wojenną.

O tym jaki los spotkał zbiory pozostawione w pałacu w Wilanowie wiemy m.in. z pamiętników Stanisława Lorentza. 11 września 1944 r. w Muzeum Narodowym zjawił się niemiecki komisarz warszawskich placówek muzealnych, dr Alfred Schellenberg. Jego obecność wynikała z polecenia gubernatora [dystryktu warszawskiego] [Ludwiga] Fischera, by wywieźć skrzynie z najcenniejszymi zbiorami dla uchronienia ich od zniszczenia. Na pytanie dyrektora [Lorentza], dokąd byliby przewiezione, oświadczył [Schellenberg], że do Niemiec, na dalsze zapytanie sprecyzował – że do Gór Olbrzymich (Riesengebirge) [Karkonosze], podobnie jak zbiory z Krakowa, które już wszystkie zostały wywiezione, i jak część zbiorów z Wilanowa, które osobiście przewiózł poprzedniego dnia i załadował do pociągu w Pruszkowie<sup>11</sup>. Dzieła sztuki wywiezione przez Alfreda Schellenberga trafiły do składnic utworzonych w Świdnicy, a także zamku Kinau [powinno być pałac Kynau – Zagórze Śląskie] i w zamku Michelsdorf [dziś Michałkowa], (w odległości 2–3 km od Kinau), oraz w okolicy Strigau [Strzegom]<sup>12</sup>. Wspomnienia Stanisława Lorentza i zachowane materiały archiwalne dowodzą, że główna część zbiorów wilanowskich trafiła na Dolny Śląsk. Poszukiwania wywiezionych tam dzieł sztuki mogły się jednak rozpocząć dopiero po zakończeniu wojny. Historycy sztuki i muzealnicy, którzy starali się ratować polskie dobra kultury, mogli podjąć próbę zabezpieczenia zbiorów pozostawionych jeszcze w majątku Branickich.

Pod koniec listopada 1944 r. do pałacu w Wilanowie przyjechali Adam Stebelski, Stanisław Lorentz i Jan Morawiński. Rozmowa ze służbą pałacową pozwoliła im zrekonstruować wydarzenia, w wyniku których doszło do częściowego ograbienia pałacowych zbiorów sztuki. Pod koniec sierpnia 1944 r. w rezydencji Branickich zostały zakwaterowane wojska węgierskie – sztab pod dowództwem generała László Szabó. Hrabina Beata Branicka wraz z córkami została odesłana do Nieborowa, a pokoje zajęli żołnierze. Jan Morawiński – opiekujący się w czasie wojny wilanowskimi zbiorami – był świadkiem jak podjeżdżały pod pałac wozy węgierskie, ładowały jakieś rzeczy i odjeżdżały z nimi<sup>13</sup>. Kiedy wojska generała Szabó pod koniec października 1944 r. opuściły majątek Branickich okazało się, że w kolekcji brakuje 150 obrazów, części gobelinów i licznych starodruków. Wiele muzealnych pomieszczeń było zdewastowanych. Pokoje królewskie zupełnie ogołoczone, na podłodze leżała słoma – postanie żołnierskie. Z rozwłóczonych po kątach mebli zdarte były pokrycia, w szczególności uderzał fakt wycięcia



7. Portret damy autorstwa Lucasa Cranacha starszego na zdjęciu wykonanym w 1945 r.

7. Portrait of a Woman by Lucas Cranach the Elder in a 1945 photo

pokrycia gobelinowego z jednej z kanap muzealnych – z jednej mahoniowej Sobieskiego wylupione były srebrne plakietki. W piwnicy, gdzie złożono przedtem skrzynię ze zbiorami muzeum (porcelana, szkło, brązy, broń, itp.) widoczny był pospieszny rabunek – skrzynie rozbite i w części opróżnione a wiele eksponatów muzealnych rozrzuconych i poniszczonych. Wiele skrzyń z obrazami rozbito, a obrazy z nich zabrano<sup>14</sup>. Nie był to ostatni rabunek jaki spotkał zbiory wilanowskie. Kiedy na początku stycznia 1945 r. do majątku Branickich przyjechała kolejna grupa archiwistów i muzealników (Adam Stebelski, Bohdan Marconi i Ilza Glinicka) okazało się, że część dzieł sztuki została wywieziona przez grupę oficerów niemieckiego wojska. Wedle słów służby miał tego dokonać w grudniu 1944 roku major wojsk niemieckich Weizenstein, zastępca dyrektora Muzeum Wojska [Armeemuseum] w Monachium. Działo się to miało za wiedzą dowódcy dywizji gen. [Eberharda] Kinzla, kwaterującego w Zalesiu. Świadkiem grabieży był m.in. p. Zbigniew Karolkiewicz, plenipotent hr. Branickich<sup>15</sup>. Stebelski, Marconi i Glinicka starali się nie tylko zdobyć informacje na temat losu wilanowskich zbiorów, ale również zabezpieczyć zabytki, które pozostały w pałacu. Pracowaliśmy po 8-10 godzin na dobę w nieopalonych, rzecz prosta salach. Żeby racjonalnie zabezpieczyć dzieła sztuki, obrazy, książki, rękopisy, pergaminy i mapy, trzeba było je naprzód ocenić i rozsegregować, a później pakować i schować, albo zawieźć w bezpieczne miejsce. Niestety wiele wartościowych muzealiów



8. Generał Eberhard Kinzl na zdjęciu z 1943 r.

8. General Eberhard Kinzl in a 1943 photo

zdążyli Niemcy już dawniej wywieźć bądź na Wawel w celu „zabezpieczenia”, bądź nie wiadomo gdzie w ostatnich tygodniach. Pomimo to zostało jeszcze dużo cennych rzeczy. Pałac w chwili naszego przybycia wygląda jak obora, tylko żłobów brakowało<sup>16</sup>. W czasie zabezpieczania zbiorów służba pałacowa poinformowała Stebelskiego, że wspomniany już major Weizenstein wywiózł z Wilanowa m.in. portret Stanisława Kostki Potockiego pędzla Davida (ponieważ nie mieścił się do wagonu kazał go – według relacji świadków – pociąć na cztery części); meble zabytkowe ze skrzydła mieszkalnego pałacu; szereg obrazów i brązów. Zabierał niestarannie bez opakowania<sup>17</sup>. Po wojnie amerykańskie służby śledcze przesłuchały Richarda Otte, który w czasie wojny był członkiem Grupy Frontu Wschodniego działającej przy Muzeum Wojska w Monachium. Zeznał on, że pod koniec grudnia 1944 r. jego oddział brał udział w przejmowaniu zabytków znajdujących się w pałacu w Wilanowie. Wywiezionych zostało około 80 obrazów, pewna ilość zabytkowej broni około 8 statuetek wykonanych z brązu prawdopodobnie z Wenecji i duża liczba mebli antycznych. Jedynym obrazem, który przesłuchiwany był w stanie zidentyfikować, był portret Davida przedstawiający jednego z przodków właścicieli Wilanowa<sup>18</sup>. Otte był przekonany, że już wcześniej jakaś inna grupa Niemieckiego Muzeum Wojska – dowodzona przez dr. Hansa Wehraucha – dokonała przejęcia zabytków w pałacu w Wilanowie.

W ślad za informacjami pozyskanymi od służby pałacowej Stebelski starał się spotkać z generałem Eberhardem Kinzlem, który miał wydać zgodę na „ewakuację” zbiorów przez przedstawicieli Muzeum Wojska z Monachium. Stebelski miał nadzieję, że dzięki rozmowie z dowódcą uda mu się ustalić losy dzieł sztuki wywiezionych z Wilanowa. Do spotkania doszło



9. Zamek Fischhorn – jedna z głównych niemieckich składnic dzieł sztuki wywiezionych m.in. z Wilanowa

9. Fischhorn Castle, one of the main German repositories of art works relocated from e.g. Wilanów



10 stycznia 1945 r. – ze strony polskiej uczestnikami wizyty, która miała miejsce w Zalesiu, byli Stebelski i Glinicka. W trakcie rozmowy Kinzl przyznał, że *około 20 grudnia 1944 roku zgłosił się do niego major Weizenstein z rozkazem od wyższego dowództwa (zdaje się od dowództwa frontu) zabrania z Wilanowa eksponatów muzealnych*<sup>19</sup>. Generał wyraził zgodę na wywóz zabytków. Stwierdził jednak, że nie otrzymał żadnego dokumentu świadczącego o tym, jakie zabytki pałacowe wywieziono. Dowiedział się jedynie, że *mjr Weizenstein zabrał namiot turecki oraz z piwnicy skrzynię z bronią*. Kinzl przyznał, że w jego kwaterze w Zalesiu znalazło się również kilka zabytkowych przedmiotów wywiezionych z Wilanowa – *około 15 obrazów i nieco mebli (w tym garnitur kryty gobelinem)*<sup>20</sup>. Po zajęciu Warszawy przez Rosjan Adam Stebelski po raz kolejny pojechał do Zalesia i przy pomocy członków Milicji Obywatelskiej zabezpieczył przedmioty przywiezione tu z rezydencji Branickich.

W czasie gdy Adam Stebelski poszukiwał zbiorów wywiezionych z Wilanowa, Hans Frank zdecydował się opuścić Kraków i wyjechać na Dolny Śląsk. Wraz ze swoimi najbliższymi

współpracownikami udał się do wspomnianego już pałacu w Sichowie. Przyjazd urzędników spowodował, że należało opróżnić pomieszczenia rezydencji Manfrieda von Richthofena – dzieła sztuki postanowiono wysłać do majątku Hansa Christoph'a i Herty von Wietersheim-Kramsta w Morawie (Muhrau) koło Strzegomia (Striegau). Właśnie tam – oprócz setek innych bezcennych dzieł sztuki – wywieziono 29 obrazów (oznaczone numerami: 12, 13, 16, 18, 28, 31, 34, 39, 44, 48, 52, 55–57, 61, 63, 66, 70, 74, 76, 86, 89, 91, 101, 129, 137, 144 i 152) i skrzynię z miśnieńską porcelaną (nr 378–386) z kolekcji wilanowskiej. 25 stycznia 1945 r. Hans Frank opuścił Dolny Śląsk – postępy Armii Czerwonej były tak duże, że także ten region przestał być bezpieczny. Generalny Gubernator udał się do miejscowości Neuhaus w Bawarii – tam miało powstać kolejne biuro jego rządu. Zbiory sztuki przywiezione do Morawy zostały przekazane pod opiekę miejscowych władz i oczekiwały na zmianę sytuacji na froncie wschodnim. Spośród setek cennych przedmiotów adiutant Hansa Franka, Helmut Pfaffenroth, wywiózł do Bawarii trzy skrzynie dzieł sztuki wybranych wcześniej przez gubernatora. Wśród nich był m.in. *Portret damy* Lucasa Cranacha starszego (nr 13) ze zbiorów wilanowskich. W maju 1945 r. obraz został odnaleziony przez Amerykanów w biurze Hansa Franka w Neuhaus. Zwrócono go Polsce rok później<sup>21</sup>.

Po tym jak Generalny Gubernator i jego współpracownicy opuścili Dolny Śląsk, dzieła sztuki zgromadzone w pałacu w Morawie czekała niepewna przyszłość – nikt nie zadbał należycie o ich bezpieczeństwo. Na szczęście ich losem zainteresował się konserwator zabytków prowincji Dolnego Śląska prof. Günther Grundmann. Dzięki pomocy wojska załadował odnalezione zbiory do trzech samochodów ciężarowych i przewiózł do Biblioteki Schaffgotschów w Cieplicach (Bad Warmbrunn). Na początku lutego również on musiał opuścić Dolny Śląsk – wojska radzieckie posuwały się w dalszym ciągu na zachód. Ze względu na ograniczone środki transportowe – oddano mu do dyspozycji jeden samochód ciężarowy z przyczepą – prof. Grundmann ewakuował do Coburga tylko część zabytków zgromadzonych w Cieplicach. Wśród nich było kilkanaście obrazów wilanowskich (oznaczonych numerami: 12, 18, 28, 34, 44, 52, 56, 61, 66, 74, 76, 86, 89, 91, 101, 137). W maju 1945 r. – po zajęciu Coburga przez wojska amerykańskie – dolnośląski konserwator przekazał je lokalnym władzom okupacyjnym. W 1946 r. wszystkie wymienione obrazy wróciły do Polski. W sierpniu 1945 r. Witold Kieszkowski – z Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków – odnalazł w Bibliotece Schaffgotschów w Cieplicach wiele dzieł sztuki pozostawionych przez prof. Grundmanna. Wśród nich były zabytki z kolekcji wilanowskiej – obrazy (o numerach: 16, 31, 39, 48, 55, 63, 144) i skrzynia z miśnieńską porcelaną (numery 378–386)<sup>22</sup>. Nie wiadomo co się stało z pięcioma obrazami wywiezionymi z Krakowa do Sichowa – *Portretem mężczyzny* Bartholomeusa van der Helsta (obecnie przypisywany Dirckowi Dirckszowi van Santvoortowi – nr 57), *Parą małżonków* Pietera Nasona (nr 70), *Alegorią architektury, malarstwa i rzeźby* Pompeo Batonego (nr 101), *Przedstawieniem alegorycznym w pejzażu* Parisa Bordone (nr 129)



10. Zaginiony obraz Pompeo Batonego *Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby*

10. The lost painting *Allegory of Architecture, Painting, and Sculpture* by Pompeo Batoni

(Fot. 2-4, 6 – ze zb. Biblioteki Narodowej; 5 – ze zb. Narodowego Archiwum Cyfrowego; 7 – ze zb. National Archives and Records Administration; 8 – E. Bieber, ze zb. Bundesarchiv Bild 146-1985-048-28)

i *Wniebowzięciem Najświętszej Marii Panny* Charlesa Le Bruna (152). Najprawdopodobniej zostały skradzione z jednej z dolnośląskich składnic (w Morawie lub w Cieplicach).

Zaginionych zbiorów wilanowskich poszukiwano przez długie lata. Sygnały o tym, gdzie mogą znajdować się kolejne zabytki pochodziły z różnych miejsc. Już w lipcu 1945 r. polskie władze otrzymały informację wskazującą, że część dzieł sztuki oraz zbiorów biblioteki z Wilanowa znajduje się w miejscowości Brück (Austria Zachodnia) w majątku byłego generała SS *Vogelein* [Fegelein]. *Uporządkowanie i sporządzenie spisu polecono ppłk. inż. Wejtko, poczem miał oddać w opiekę zarządu wojskowego*<sup>23</sup>. Doniesienie wskazywało, że zbiory znajdowały się w zamku Fischhorn koło miejscowości Brück (niedaleko Zell am See). Dzięki szybkiej reakcji polskich władz zorganizowano zespół, pod kierownictwem Bohdana Urbanowicza, który podjął się trudnego zadania inwentaryzacji i rewindykacji odnalezionych dzieł sztuki. W czasie wykonywania tych prac Urbanowiczowi udało się zdobyć informacje na temat ich wojennych losów. Okazało się, że po upadku Powstania [Warszawskiego] *esemani opróżniali sale Muzeum Narodowego ze zdeponowanych tam zbiorów, oczyszczali resztki Biblioteki Krasińskich, Pałacu Błękitnego Zamoyskich, Czartoryskich na Kredytowej i Radziwiłłów na Bielańskiej, jak również Wilanowa, ładując w pośpiechu dzieła kultury i sztuki. Przewozili je samochodami, a potem pociągami przez Śląsk* [podkreślenie autora], *zrucając nieopakowane przedmioty w Fischhornie*<sup>24</sup>. Dzięki zaangażowaniu grupy Urbanowicza, 24 kwietnia 1946 roku do Warszawy wyjechało 12 wagonów zawierających 477 skrzyń, 167 sztuk mebli, 31 rzeźb, 24 gobeliny, 17 dywanów i 6 ram do obrazów oraz wiele innych cennych przedmiotów<sup>25</sup>.

W 1947 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki otrzymało informację wskazującą, że w *Solicach* [nazwę tej miejscowości zmieniono później na Szczawno-Zdrój] koło Wałbrzycha (bez bliższego adresu) ma się znajdować kolekcja obrazów pochodzących z muzeum wilanowskiego<sup>26</sup>. Poszukiwania tych zbiorów prowadzili pracownicy z Muzeum Państwowego we Wrocławiu we współpracy z przedstawicielami lokalnego (powiatowego i miejskiego) referatu Kultury i Sztuki.

Sprawą zainteresował się również Urząd Bezpieczeństwa Publicznego i urzędnicy Rady Narodowej w Wałbrzychu. Mimo że wytypowano kilka mieszkań, których właściciele już wcześniej podejrzewano o handel dziełami sztuki – wyszabrowanymi z dolnośląskich zamków i pałaców – to przeprowadzone w nich rewizje nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Kolejna informacja na temat zbiorów sztuki wywiezionych z pałacu w Wilanowie pojawiła się w grudniu 1947 r. – *W miejscowości Dahlen/Saksonia koło Lipska odnalezionych zostało kilka obrazów pochodzących z galerii w Wilanowie, a mianowicie obrazy nr. 51, 58, 200, 207, 314* [nie były to oznaczenia odnoszące się do wspomnianego już katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*], *obraz owalny oznaczony jako portret księżniczki Joanny, a ponadto części jakiegos nienadającego się określić obrazu. Obrazy te przekazują również Misji Rewindykacyjnej, celem odstawienia ich do Warszawy*<sup>27</sup>. W kolejnych latach Ministerstwo Kultury i Sztuki (a później Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) otrzymywało dalsze doniesienia dotyczące losów muzealiów wywiezionych przez Niemców z Wilanowa. Niektóre z tych informacji zaowocowały odzyskaniem pojedynczych zabytków – warto wspomnieć, że jeszcze w 2016 r. Premier Wolnego Kraju Saksonii Stanisław Tillich przekazał Polsce dwa XVIII-wieczne meble – damskie biurko i kabinet w stylu chińskim.

\*\*\*

Mimo zwrotu cennych eksponatów muzeum w Wilanowie w dalszym ciągu czeka na informacje dotyczące losu m.in. pięciu obrazów zaginionych pod koniec wojny na Dolnym Śląsku, wpisanych do katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement* pod numerami: 57 – *Portret męczynny Bartholomeusa van der Helsta*, 70 – *Para małżonków Pietera Nasona*, 101 – *Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby Pompeo Batoniego*, 129 – *Przedstawienie alegoryczne w pejzażu Parisa Bordone* i 152 – *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* Charlesa Le Bruna.

**Streszczenie:** Przed wybuchem II wojny światowej dzieła sztuki zgromadzone w pałacu w Wilanowie uznawane były za największą na ziemiach polskich prywatną kolekcję. Tylko zbiory malarstwa obejmowały 1200 obrazów. Oprócz nich w kolekcji wilanowskiej znajdowały się zabytkowe meble, numizmaty, tkaniny, przedmioty rzemiosła artystycznego, rysunki i ryciny, ceramika i szkło, srebra i brązy, rzeźby oraz pamiątki po polskich władcach. Już w pierwszych tygodniach okupacji niemieccy urzędnicy dokonali wyboru najcenniejszych dzieł sztuki ze zbiorów wilanowskich i włączyli je do katalogu *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*. Publikacja prezentowała najcenniejsze dobra kultury zabezpieczone przez Niemców na terenie okupowanej Polski. Znalazło się w niej 76 obiektów – 29 obrazów oraz 47 przedmiotów

reprezentujących rzemiosło artystyczne. W 1943 r. większość dzieł sztuki włączonych do cytowanego katalogu przewieziono do Krakowa. Rok później najcenniejsze zabytki pochodzące z kolekcji wilanowskiej ewakuowano na Dolny Śląsk. W Krakowie pozostała tylko część kolekcji wywiezionej z Wilanowa. Chaos ostatnich tygodni poprzedzających upadek III Rzeszy spowodował, że wiele dzieł sztuki z kolekcji wilanowskiej uważa się za stratę wojenną. Wśród obiektów, które zostały wpisane do wspomnianego katalogu znajduje się kilka wilanowskich obrazów – *Portret męczynny Bartholomeusa van der Helsta*, *Para małżonków Pietera Nasona*, *Alegoria architektury, malarstwa i rzeźby Pompeo Batoniego*, *Przedstawienie alegoryczne w pejzażu Parisa Bordone* i *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* Charlesa Le Bruna.

**Słowa kluczowe:** pałac w Wilanowie, dzieła sztuki, straty wojenne, przemieszczanie obiektów, rewindykacja.

## Przypisy

- <sup>1</sup> [http://www.wilanow-palac.pl/historia\\_3.html](http://www.wilanow-palac.pl/historia_3.html) [dostęp: luty 2019].
- <sup>2</sup> K. Estreicher jr., *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1945 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003, s. 534.
- <sup>3</sup> I. Voisé, *Straty wojenne w zbiorach malarstwa w Wilanowie*, w: „Studia Wilanowskie” 1984, tom X, s. 58.
- <sup>4</sup> K. Estreicher jr., *Straty kultury polskiej ...*, s. 534.
- <sup>5</sup> Pismo Wolframa Sievers do Heinricha Himmlera z dn. 4 września 1939 r., Bundesarchiv, zespół *Berlin Document Center*, syg. 902.
- <sup>6</sup> Pismo prof. Ernsta Petersena do Wolframa Sievers z dn. 18 września 1939 r., Bundesarchiv, zespół *Berlin Document Center*, syg. 927.
- <sup>7</sup> Informacja na temat działalności Kommando Paulsena, Bundesarchiv, zespół *Berlin Document Center*, syg. 1018.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, k. 49.
- <sup>9</sup> *Sprawozdanie o zbadaniu całokształtu działalności Specjalnego Pełnomocnika dla Zabezpieczenia Skarbów Sztuki i Kultury w Generalnym Gubernatorstwie*, Instytut Pamięci Narodowej, Najwyższy Trybunał Narodowy, sygn. 295, k. 160.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, k. 164.
- <sup>11</sup> S. Lorentz, *W Muzeum i gdzie indziej*, w: *Walka o dobra kultury*, t. 1, Warszawa 1970, s. 70.
- <sup>12</sup> J.R. Kudelski, *Zaginiony konwój SS*, Kraków 2007, s. 116.
- <sup>13</sup> J. Morawiński, *Notatki kustosa Muzeum Narodowego*, w: *Walka o dobra kultury*, t. 2, Warszawa 1970, s. 170.
- <sup>14</sup> Pismo Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z dn. 27 sierpnia 1946 r., Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Z18/W65 teczka 934, k. 2-3.
- <sup>15</sup> *Ibidem*.
- <sup>16</sup> I. Glinicka, *Pamiętnik warszawiaka – fragmenty z czasów okupacji*, w: *Ad Villam Novam*, t. I, Warszawa 2008, s. 179.
- <sup>17</sup> Pismo Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków do Ministerstwa Spraw Zagranicznych z dn. 27 sierpnia 1946 r., Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Z18/W65, teczka 934, k. 3-4.
- <sup>18</sup> Zeznanie Richarda Otte z dn. 30 lipca 1946 r., NARA, Records Concerning the Central Collecting Points (Ardelia Hall Collection), Munich Central Collecting Point, 1945-1951.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> J.R. Kudelski, *Zaginiony Rafael. Kulisy największej kradzieży nazistów*, Kraków 2014.
- <sup>22</sup> W. Kieszowski, *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, w: „Pamiętnik Związku Historyków Sztuki i Kultury” 1948, t. 1.
- <sup>23</sup> Pismo naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dn. 22 sierpnia 1946 r., Archiwum Akt Nowych, MKiS, sygn. 387/51, k. 25.
- <sup>24</sup> B. Urbanowicz, *Dziennik Fischhornu*, w: *Walka o dobra kultury*, t. 2 ..., s. 345.
- <sup>25</sup> J.R. Kudelski, *Tajemnice nazistowskiej grabieży polskich zbiorów sztuki*, Warszawa 2004, s. 92.
- <sup>26</sup> Pismo Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków Witolda Kieszowskiego do delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki na Dolny Śląsk Stefana Styczyńskiego z dn. 19 listopada 1947 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Zbiory Specjalne, Korespondencja delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki do zabezpieczenia zabytków ruchomych w województwie wrocławskim, 1947-1952, teczka VIII/4.
- <sup>27</sup> Pismo Tadeusza Kułakowskiego, delegata do spraw rewindykacji działającego przy Polskiej Misji Wojskowej w Berlinie do Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków z dn. 2 grudnia 1947 r., Archiwum Akt Nowych, MKiS, sygn. 387/54, k. 158.

## dr Jarosław Robert Kudelski

Badacz tematyki strat wojennych polskiego dziedzictwa kulturalnego; autor i współautor książek, m.in. *Tajemnice nazistowskiej grabieży polskich zbiorów sztuki* (2004), *Zrabowane skarby* (2012), *Zaginiony Rafael. Kulisy największej kradzieży nazistów* (2014), *Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska* (2015); e-mail: [kudi@gazeta.pl](mailto:kudi@gazeta.pl)

**Word count:** 33 397; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 27

**Received:** 04.2019; **Reviewed:** 06.2019; **Accepted:** 07.2019; **Published:** 08.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.3341

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kudelski J.R.; WILANOWSKIE DZIEŁA SZTUKI W NIEMIECKIM KATALOGU SICHERGESTELLTE KUNSTWERKE IM GENERALGOUVERNEMENT. *Muz.*, 2019(60): 189-198

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 202-212  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2019  
data recenzji – 07.2019  
data akceptacji – 08.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.4673

# POLSKA CENTRALNA ZBIORNICA MUZEALNA NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 2. W SOPOCIE I W OLIWIE

POLISH CENTRAL MUSEUM REPOSITORY FOR  
GDANSK VOIVODESHIP. PART 2: IN SOPOT AND  
IN OLIWA

**Lidia Małgorzata Kamińska**

Niezależny menadżer kultury, Warszawa

**Abstract:** The second part of the paper on the repositories located in Sopot and Gdańsk-Oliwa refers to the articles on Polish conservation and museum repositories published in the previous issues of the 'Muzealnictwo' Annual, particularly in the 2018 issue No. 59. The paper covers the period 1945–1949, in which the first stage of the transport of the artistic collections to the Polish Central Museum Repository in the Gdańsk Voivodeship (PCZM) took place. Established in 1945 by the Ministry of Culture and Art (MKiS) and the Central Directorate of Museums and Collection Protection (NDMiOZ), the institution was meant to collect moveable heritage that on the grounds of the decrees issued at the time was becoming property of the Treasury of State. The main PCZM's seat was located in Sopot, the second in Gdańsk-Oliwa. The activity of the Repository is described,

and so are the responsibilities of its staff and management, number of monuments collected at a given period, operation principles, administrative reporting, financing, outlays on the edifices of the Repository buildings. Furthermore, legal and political conditioning for PCZM's operations are given. The issued decrees and ordinances changing the political regime in the country are given; they had a direct impact on the property collected at the Repository: *abandoned, former German, and former manorial* and on its ownership transfer. Moreover, extracts from instructions, orders, and circulars issued by the then administration, and affecting PCZM's goals and operating are quoted; additionally, localities from which objects were transferred to PCZM are given, and sources to further investigate the topic are pointed to.

**Keywords:** Polish Central Museum Repository (PCZM), Gdańsk Voivodeship, Ministry of Culture and Art (MKiS) and Central Directorate of Museums and Collection Protection (NDMiOZ), transport campaign, Sopot Repository, Oliwa Repository, former manorial property, former German property, protection of movable monuments.

Niniejszy artykuł stanowi drugą część szkicu o polskiej składnicy muzealnej i konserwatorskiej powstałej po II wojnie światowej, której działalność obejmowała teren Pomorza Gdańskiego<sup>1</sup>. Nawiązuję w nim do moich wcześniejszych opracowań, zamieszczonych w poprzednich numerach „Muzealnictwa”<sup>2</sup>. Dotyczy lat 1945–1948, w których miał miejsce pierwszy etap zwózki zabytków, nie wyczerpuje jednak tematu. Wskazuję w nim wątki i źródła do dalszego szczegółowego opracowania.

Polska Centralna Zbiornica Muzealna zbiorów artystycznych na Województwo Gdańskie (PCZM), jak ją nazywano, będąca instytucją administracji państwowej, utworzona została w 1945 r. przez Urząd Wojewódzki w Gdańsku (UWG), na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS) Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków (NDMiOZ). Celem jej powołania było gromadzenie zabytkowych ruchomości z terenów województwa gdańskiego.

Na potrzeby PCZM przeznaczono trzy budynki. Główna siedziba znajdowała się w Sopocie, w willi usytuowanej przy ulicy Abrahama 24. Pod tym adresem<sup>3</sup> gromadzono *obrazy, meble i drobne dzieła sztuki*<sup>4</sup>. Lokowano w niej *cenniejszy materiał wymagający bezpośredniej opieki i schludnego suchego pomieszczenia*<sup>5</sup>. Zajęta przez MKiS willa była również siedzibą Instytutu Bałtyckiego, co stwarzało perturbacje wśród mieszkańców i pracowników obu instytucji, zwłaszcza z powodu powiększającej się liczby zabytkowych ruchomości przywożonych przez grupy operacyjne. Od roku 1948 budynek znajdował się już tylko w rękach Ministerstwa Kultury. Część domu przydzielono na mieszkania służbowe dla *Delegatów MKiS*, zorganizowano podręczną bibliotekę historii sztuki oraz pracownię konserwatorską<sup>6</sup>.

Drugą siedzibą PCZM, do 1980 r., był dawny Spichlerz Opacki<sup>7</sup> znajdujący się w Gdańsku – Oliwie, w Parku Oliwskim, przy dawnym klasztorze cysterskim, którego ówczesny adres to ulica Opacka 12c. Do dyspozycji tej składnicy pozostawało pięć kondygnacji spichlerza. Zbiory gromadzone w PCZM lokowano również w sąsiadującym ze

Spichlerzem – po południowej stronie Potoku Oliwskiego – dwukondygnacyjnym, dwuskrzydłowym budynku dawnej stajni i wozowni opackiej z XVIII wieku.

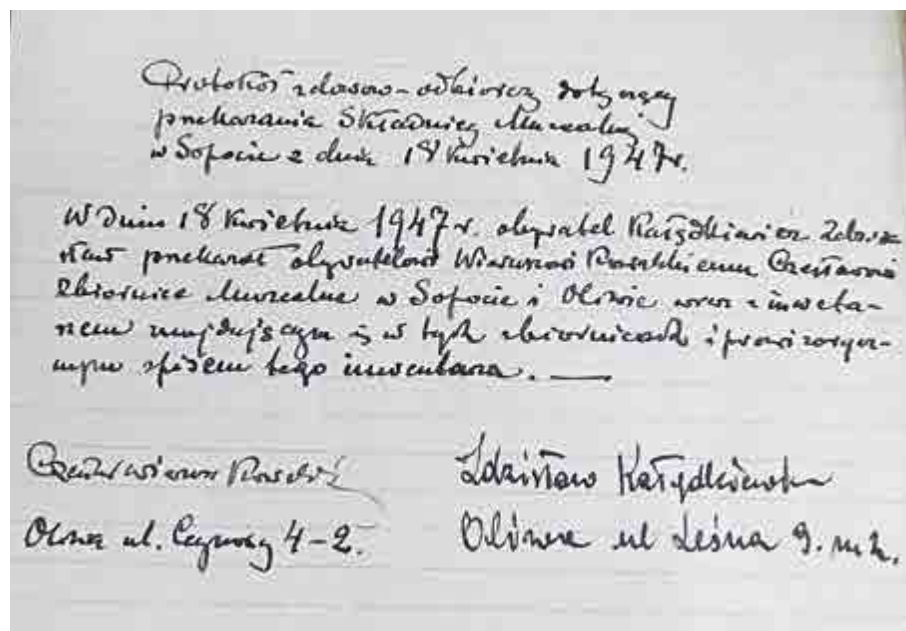
W klasztorze od 1928 r. mieściło się „muzeum oliwskie” – Państwowe Muzeum Regionalne Historii Gdańska (Staatliches Landesmuseum für Danziger Geschichte<sup>8</sup>). We wspomnianych obiektach w czasie wojny niemiecki Urząd Konserwatora zgromadził zabytki ewakuowane z Gdańska.

Zbiornicę Muzealną w Oliwie przeznaczono *dla drewna kościelnego oraz większych dzieł sztuki i cenniejszych przedmiotów z terenu Muzeum Gdańskiego, które nie mają dostatecznych warunków (...) oraz na odlewy gipsowe, artystyczne kraty żelazne, kafle, zabytkowe przedmioty z zakresu ludowego gospodarstwa domowego, łodzie, czołna z wczesnohistorycznej doby*<sup>9</sup>. Gromadzono tu również *zwożone z powiatów części inwentarza kościołów i oficjalnych zabytków gdańskich, z gdańskich domów zabytkowych*. Jak pisał naczelnik wydziału Janusz Urbański w sprawozdaniu z października 1945 r. z Akcji Zabezpieczenia Zabytków Ruchomych<sup>10</sup> – *lokowano tu zabytki dawniej wywiezione przez Niemców, przez nas już w części ocalone i zabezpieczone*<sup>11</sup>. W lipcu 1946 r. powstał zamysł kolejnej lokalizacji składnicy, tym razem w refektarzu klasztoru oliwskiego<sup>12</sup>. Zbierane części *budowli zabytkowych, ułamków z czyszczonych ulic i gmachów w tym prócz rzeźby kamiennej, elementy żelazne*, a także pozostałe po kościołach lichtarze, poza dwiema głównymi siedzibami PCZM, były sukcesywnie lokowane w dziesięciu lapi-dariach na terenie Gdańska i Sopotu<sup>13</sup>.

Pierwszym kierownikiem PCZM był profesor Jan Kilarski, który piastował tę funkcję do 29 lipca 1946 roku<sup>14</sup>. Następny, do kwietnia 1947 r., był Zdzisław Kałędkiwicz<sup>15</sup>, który przejął komisyjnie eksponaty muzealne PCZM od prof. Jana Kilarskiego. Od 18 kwietnia 1947 r. do 25 października 1948 r. PCZM zarządzał Czesław Wierusz-Kowalski<sup>16</sup>. Edward Falkowski<sup>17</sup> oraz Jan Olesiuk<sup>18</sup> pełnili funkcję dozorców PCZM, mieszkając w oliwskim budynku Składnicy. Bezpośrednim przełożonym kierownictwa PCZM była osoba piastująca Urząd Konserwatora

1. Protokół zdawczo-odbiorczy dotyczący przekazania Składnicy Muzealnej w Sopocie – Archiwum Konserwatora Zabytków w Gdańsku

1. Hand-over protocol of transferring the Museum Repository in Sopot; Archives of the Monument Conservator in Gdańsk





2. Delegacja służbowa prof. Michała Walickiego wystawiona w dniu 13.04.1945 r. – Archiwum Państwowej Akademii Nauk w Warszawie

2. Business trip document of Prof. Michał Walicki issued on 13 April 1945; Archives of the Polish Academy of Sciences in Warsaw

Wojewódzkiego Gdańska. Jako pierwszy funkcję tę pełnił inż. arch. prof. Jan Borowski<sup>19</sup>. Obecnie, składnica mieszcząca się w dalszym ciągu w dawnej powozowni w Oliwie oraz od 2014 r. również w Bastionie św. Gertrudy, nadal znajduje się w strukturze Urzędu Konserwatora Wojewódzkiego Gdańska.

Administracyjnie PCZM funkcjonowała analogicznie jak inne instytucje powstające w organizującej się nowej tkance miejskiej Gdańska. Zaopatrzenia składnicy w niezbędne materiały dokonywano przez składanie wniosków do odpowiednich urzędów, np. o przydział węgla kamiennego na opał, motocykla, telefonu, samochodów do zwożenia zabytków<sup>20</sup>. W roku 1946 w oliwskich budynkach PCZM przeprowadzono prace remontowe. Dokonano renowacji okien, ustawiono gaśnice, załączono telefon alarmowy<sup>21</sup>. W planach na rok 1947 przewidywano zakończenie remontów budynków składnicy i podłączenie miejskiego numeru telefonu<sup>22</sup>.

Finansowaniem zwózek – odbywających się wówczas w całym kraju – zarządzała NDMiOZ, której dyrektor, po zatwierdzeniu każdego wniosku, wydawał pisemne dyspozycje o wypłaceniu środków na pokrycie kosztów określonej zwózki kierownikowi Ogólnokrajowej Akcji Zabezpieczenia Zabytków Ruchomych przy Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego we Wrocławiu. Ten, w przypadku zwózek prowadzonych przez pracowników PCZM, kierował korespondencją do Urzędu Konserwatora Wojewódzkiego Gdańska (UKWG), rekomendując wypłacenie wnioskowanej kwoty ze środków będących w dyspozycji Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku (UWG)<sup>23</sup>. Z budżetu Wydziału Kultury i Sztuki (WKiS) opłacano pakowanie, załadunek, rozładunek i transportowanie obiektów. Z wykorzystanych środków rozliczano się po zwiezieniu przedmiotów do PCZM<sup>24</sup>. Ze środków WKiS przeprowadzono również remonty, zakupy wyposażenia oraz pokrywano koszty wynagrodzenia dla pracowników etatowych i zatrudnianych okazjonalnie, również takie, jak opłata przedszkola dla dzieci pracowników. Wydział Kultury i Sztuki UWG – od początku swego istnienia do 31 grudnia 1946 r. – z dotacji MKiS przeznaczył na muzea 410 000 zł, na

PCZM 950 000 zł, a na Miejskie Muzeum Gdańskie 900 000 zł<sup>25</sup>. Z tego zestawienia wynika, że koszty Centralnej Składnicy w budżecie wydziału stanowiły znaczącą sumę. Jednak nie były to kwoty wystarczające na pokrycie podstawowych potrzeb, zwłaszcza zapewnienie bezpieczeństwa gromadzonego zbioru. Warunkiem otrzymywania comiesięcznych subwencji na działalność WKiS, również Składnicy, było składanie sprawozdań finansowych z realizacji planów pracy wraz z merytorycznym uzasadnieniem.

O powstaniu, celach, sposobach funkcjonowania składnic, poza dekrétami i ustawami, przesyłały wytyczne, instrukcje, zarządzenia, okólniki władz rządowych i samorządowych. Nadawały one rzeczywisty bieg ich działalności. Pierwszym, znaczącym dla omawianego tematu tego rodzaju dokumentem, była podpisana przez wiceministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego, szczegółowa instrukcja dla grupy operacyjnej kierowanej przez profesora Walickiego. Instrukcja powstała już przed 13 kwietnia 1945 r., bowiem zachowana delegacja służbowa dla profesora Walickiego nosi właśnie tę datę<sup>26</sup>.

W Instrukcji sformułowano cele i sposoby realizacji misji tej grupy operacyjnej. Z powodu profesjonalnego uszczegółowienia Instrukcji jej treść cytuję w całości.

**Instrukcja dla Ob.Prof.dr. Michała Walickiego, Zbigniewa Turskiego<sup>27</sup> i Feliksa Smosarskiego<sup>28</sup>, delegowanych przez Ministra Kultury i Sztuki na teren województwa gdańskiego na żądanie Ob. Wojewody.**

1. Kierownikiem grupy jest Ob.Dr.Walicki.
2. Po przyjeździe Kierownik Grupy zgłosi się do Ob. Wojewody po szczegółowe instrukcje i wskazówki co do sposobu wykonania zadań Grupy w zakresie zleconym przez Ministra.
3. Członkowie grupy pomagają sobie wzajemnie w wykonywaniu zadań nie wchodzących ściśle w zakres ich specjalności. Gdyby zaistniała potrzeba dosłania specjalistów z dziedziny teatru i literatury, zawiadomią o tym jak najprędzej Ministra.
4. Członkowie grupy nawiążą bliski kontakt z delegatami Ministra Oświaty<sup>29</sup> w zakresie zabezpieczania bibliotek i archiwów.

5. W zakresie ochrony zabytków do najpilniejszych zadań należy:

- a) poczynić w miarę możliwości doraźne zabezpieczenie zabytków nieruchomych oraz ich wyposażenia;
- b) zbadać stan zbiorów publicznych i prywatnych;
- c) zabezpieczyć wstępnie te zbiory: a/ na miejscu, b/ przez przewiezienie do muzeów lub punktów zbiorczych;
- d) opracować wnioski w sprawie dalszej akcji zabezpieczającej i konserwacyjnej zabytków nieruchomych, z ustaleniem kolejności robót w zależności od wartości zabytków i stanu ich zagrożenia, oraz muzeów i zbiorów;

6. W zakresie spraw z dziedziny muzyki:

- a) zabezpieczyć instrumenty, biblioteki muzyczne i lokale dla: a/ szkoły muzycznej w Gdańsku i ew. innych miejscowościach woj. gdańskiego, b/ ruchu koncertowego (sali koncertowej), c/ Związku Muzyków;
- b) zebrać ogólne dane orientacyjne, dotyczące sieci szkół muzycznych i ruchu muzycznego;
- c) zaopiekować się miejscowymi muzykami;
- d) założyć Komitet Organizacyjny Związku Muzyków.

7. W zakresie spraw z dziedziny teatru:

- a) należy zbadać, czy gmachy teatralne na terenie Gdańska, Gdyni i inne ocalały, a jeżeli nadają się do użytku należy je zabezpieczyć, aby nie dopuścić do zniszczenia i rozgrabienia pozostałego mienia i urządzeń teatralnych;
- b) ocalałe mienie teatralne (...) specjalnie zabezpieczyć;
- c) w następnym etapie prac należy majątek teatralny inwentaryzować i przesłać odpowiednie sprawozdanie Ministerstwu kultury i Sztuki.

8. W zakresie plastyki należy:

- a) zbadać czy ocalały jakieś dzieła i zbiory sztuki, dokąd je wywieziono; odnalezione zabezpieczyć;
- b) zbadać jakie szkoły artystyczne były czynne i co się stało z ich urządzeniem i zbiorami – odnaleziony sprzęt ruchomy i pomieszczenia zabezpieczyć;
- c) odszukać żyjących artystów polskich i zaopiekować się nimi;
- d) zorientować się czy można by znaleźć warunki dla osiedlenia się stałego czy czasowego grupy artystów, interesujących się Pomorzem, Gdańskiem i morzem.
- e) zabezpieczyć składy przyborów malarskich, farby itd.
- f) zbadać możliwości uzyskania domu dla przyszłego Związku Zawodowego Muzyków, Literatów i Plastyków i domu wypoczynkowego nad morzem; w domu pracy artystów, literatów i muzyków i w domu wypoczynkowym winna znaleźć pomieszczenie stołówka i pokoje gościnne dla przyjeżdżających artystów i literatów.

9. W zakresie spraw związanych z działalnością Departamentu Literatury należy:

- a) zorientować się, czy i jak rychło by można było uruchomić i wydać w Gdańsku polskie pismo literackie, jako organ propagandy polskości (sprawa drukarni, papieru itp.). Posłałoby się tam odpowiednią grupę literatów do prowadzenia tej sprawy.

- b) zorientować się i zawiadomić Ministerstwo, kiedy i czy wysłać można literatów na teren województwa gdańskiego, którzy znaleźliby tam pomieszczenie i wyżywienie, aby zebrać wrażenia i materiały do sprawozdań i utworów literackich na temat Gdańska – do druku w pismach polskich literackich i ogólnych, ewentualnie do ujęcia książkowego.

10. Członkowie grupy powinni prowadzić dziennik

czynności i po powrocie złożyć szczegółowe sprawozdanie. Przy okazji przysłać krótkie notatki informacyjne.

Podpisano Minister<sup>30</sup>.

Kolejne – znaczące dla dalszego przebiegu zdarzeń i budowania zasobów PCZM – jest pismo wojewody gdańskiego z października 1945 r.<sup>31</sup> skierowane do podległych urzędów, traktujące o konieczności przeprowadzenia rejestracji zabytków znajdujących się na terenie województwa gdańskiego. Zalecano, by przy kwalifikowaniu przedmiotów jako zabytek, wspomóc się zapisami przedwojennej ustawy o ochronie zabytków, w szczególności treścią artykułów, które definiowały pojęcie „ruchome zabytki”<sup>32</sup>. W listopadzie tego roku, wojewoda gdański inż. Mieczysław Szczepny Okęcki<sup>33</sup> sformułował treść afiszu *Do Obywateli Polaków powracających do Kraju z terenów niemieckich i innych krajów europejskich*. (...) *Do Was Obywatele, którzy wracacie z tych terenów, gdzie nasz majątek narodowy został wywieziony, którzy niejednokrotnie zmuszeni byliście do transportowania, lub w czasie swej wędrówki po krajach mieliście sposobność zetknięcia się z przedmiotami, które Waszym zdaniem są pochodzenia polskiego, do Was to Obywatele zwraca się cały Naród Polski z wezwaniem o niezwłoczne ujawnienie tych miejsc, gdyż są jeszcze możliwości odebrania wywiezionego z Kraju mienia. Za wskazanie takich miejsc będą przyznawane wynagrodzenia w wysokości 5% wartości przedmiotu (...)*<sup>34</sup>.

Na początku marca 1946 r. naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki UWG Janusz Urbański wydał okólnik odnoszący się do występującego wówczas procederu niszczenia drzew i parków. Okólnik zawierał również akapit dotyczący „Depozytów z Gdańska” – *nie wszystko jeszcze, co władze niemieckie z Gdańska ewakuowały zostało odnalezione. Proszę zlecić urzędowi gminnym ażeby przeprowadzili w tym kierunku wywiad i poszukiwania*<sup>35</sup>.

W maju 1946 r. Ministerstwo Ziem Odzyskanych poleciło wojewodom działającym na obszarze Ziem Postulowanych<sup>36</sup>, aby instytucje państwowe złożyły do wydziałów kultury właściwych urzędów wojewódzkich *spisy przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, znajdujące się na ich terenie*<sup>37</sup> – *Wszystkie organy władzy państwowej, które posiadają informacje o składach lub poszczególnych dziełach sztuki, pochodzące z mienia poniemieckiego, opuszczonego lub z ośrodków, które podlegały reformie rolnej (...) a nie zostały objęte w zarząd przez organa państwowe, winny niezwłocznie przesłać o nich pismem zawiadomienia do WKiS UWG, na których terenie składy te lub poszczególne dzieła się znajdują*. Jako podstawę prawną opisanego działania przywołano zarządzenie Prezesa Rady Ministrów (PRM) Edwarda Osóbki-Morawskiego<sup>38</sup>. W następnych miesiącach ministerstwa Ziem Odzyskanych, Kultury i Sztuki, Administracji Publicznej prześcigały się w rozsyłaniu treści zarządzenia PRM, przypominając o obowiązku jego realizacji.

Także w maju 1946 r. NDMIÖZ zarekomendowała urzędowi wojewódzkim, również WKiS UWG, opracowanie sprawozdań ze stanu zabezpieczenia zabytków podworskich<sup>39</sup> na terenie województwa wraz z dokładnym planem akcji zabezpieczającej i zwózkowej, którą należałoby przeprowadzić w miesiącach letnich i jesiennych. *Należy podać i uwidocznic na załączonych mapce: miejscowości z których mienie podworskie ma być zwieziona i określenie jakości i ciężaru partii zabytków, które mają być zabrane z tych miejscowości. Muzea i większe składnice przewidziane na punkty zbiorcze z przybliżonym*

określeniem wielkości pomieszczeń. Trasy, które należy przebyć z wykazem ogólnej ilości kilometrów oraz przewidziane czynności zwózkowe w danym miesiącu; Zespół pracowników biorących udział w akcji; Środki komunikacyjne będące w dyspozycji Urzędu Wojewódzkiego, które mogą być użyte do przeprowadzenia zwózki. Środki pieniężne któreimi Urząd Wojewódzki i współdziałające z nim muzea dysponują na ten cel; Należy określić jakie ponadto byłyby potrzeby w zakresie ośrodków komunikacyjnych i pieniężnych dla przeprowadzenia przedstawionego programu. Wnioski subwencyjne w sprawie winny być oparte na szczegółowym preliminarzu kosztów. Należy określić również wszelkie przeszkody i trudności na jakie akcja zabezpieczenia i zwózki zabytków podworskich napotyka w terenie. Program zwózki tegorocznej winien zmierzać do całkowitego zabezpieczenia zabytków podworskich rozproszonych na terenie województwa. Sprawę powyższą MKiS poleca traktować jako szczególnie ważną i pilną<sup>40</sup>.

Miesiąc później również MKiS wydało okólnik w sprawie przekazywania przedmiotów tym razem zabytkowych i artystycznych o następującej treści – *wszelkie dzieła sztuki plastycznej, albo przedmioty o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, pochodzące z mienia opuszczonego, poniemieckiego albo podworskiego, a znajdujące się w posiadaniu bądź we władaniu Wojewódzkich Wydziałów Kultury i Sztuki lub władz urzędów im podległych, jak również w muzeach, składnicach i punktach zbiorczych, mogą być przekazywane lub wydawane wyłącznie na pisemne polecenie NDMiOZ przy MKiS. Dotyczy to również przypadków, gdy odbiorcą takich dzieł sztuki lub przedmiotów mają być władze i urzędy i instytucje*<sup>41</sup>.

Treść cytowanego okólnika spotkała się z krytyką referatu Muzeów i Ochrony Zabytków UWG, który uważał, iż realizacja wskazań w nim zawartych spowoduje, że *trudności przy zwózce obiektów muzealnych, niepomierne wzrosną, gdyż urzędy takie jak referaty powiatowe i gminne oraz Urzędy Ziemskie i Likwidacyjne, pod których opieką przeważnie pozostają dzieła sztuki i ich Zbiornice, opierając się na przytoczonym okólniku, będą żądały okazania im, jak opiewa okólnik, pisemnego polecenia NDMiOZ. Okólnik ten może być przydatny w dwóch wypadkach, a mianowicie: a/ ograniczenia działalności Zarządu Miejskiego w akcji zwózki obiektów muzealnych i b/ zwracania się parafii do WKiS o zwrot uposażenia wewnątrz kościołów*. Krytyka zyskała uznanie. Naczelnik WKiS Janusz Urbański zdecydował o nierozsyłaniu chwilowo tegoż okólnika<sup>42</sup>.

Z przywołanych aktów prawnych wynika jednoznacznie, że realizacja ustanowionej przez NDMiOZ MKiS Akcji Zabezpieczenia Zabytków Ruchomych, zarezerwowana była tylko dla tej rządowej agendy. Jednak zachowana dokumentacja z tamtego okresu ilustruje wadliwą jej organizację – nakładanie się kompetencji, rywalizację o rozproszone zbiory pomiędzy władzami samorządowymi i centralnymi, jak również w wielu przypadkach brak chęci współdziałania przedstawicieli obydwu administracji.

Oto jeden z przykładów – pismo wojewody gdańskiego Janusza Urbańskiego do Prezydenta Miasta Gdańska z dnia 19.08.1946 r. informuje, że *miejski WKiS bez porozumienia się z wojewódzkim WKiS przeprowadza zwózkę sprzętu liturgicznego i muzealnego i lokuje go w gmachu Muzeum Miejskiego. Rozumiejąc intencję wzbogacenia w ten sposób zbiorów muzealnych, zmuszony jestem jednak zwrócić uwagę na niewłaściwość takiego załatwiania sprawy, gdyż według rozporządzenia NDMiOZ wyłączne prawo rozporządzenia*

*zachowanymi zabytkami posiada wojewódzki WKiS względnie Konserwator Wojewódzki. Akcja prowadzona przez miejski WKiS wprowadza dezorientację w referatach powiatowych i gminnych, dlatego też nie mając nic przeciwko pomocy ze strony miejskiego WKiS, rozporządzającego, jak widzę, odpowiednimi środkami na przeprowadzenie rzeczowej akcji, zmuszony jestem zwrócić uwagę na konieczność przestrzegania w tym względzie wydanych zarządzeń, zwłaszcza że zdarzyły się wypadki niewłaściwego umieszczenia obiektów kościelnych w gmachu Muzeum Miejskiego zamiast w Zbiornicach, do tego celu specjalnie przeznaczonych*<sup>43</sup>.

Pracownicy PCZM, realizując przytoczone przepisy i dyrektywy, gromadzili zabytki, dzieła sztuki, przedmioty o charakterze artystycznym, przejmując je nie tylko z miejsc ukrycia przez administrację niemiecką, ale również z majątków ziemskich użytkowanych przez tworzące się instytucje. Zabierali obiekty zastane w zajmowanych przez nie lokalach oraz przejmowali je z opuszczonych prywatnych mieszkań i domów zasiedlonych przez nowych lokatorów<sup>44</sup>. Odbiór ruchomości odbywał się po okazaniu odpowiedniego upoważnienia imiennego lub niekiedy wystawianego na okaziciela<sup>45</sup>. Upoważnienia te wystawiali: dyrektor NDMiOZ, konserwator wojewódzki, wojewoda lub naczelnik WKiS. Przy wydawaniu przedmiotów sporządzany był protokół zdawczo-odbiorczy. Przewóz zbiorów z terenu województwa do PCZM mógł odbywać się po uzyskaniu zezwolenia z Ministerstwa Ziem Odzyskanych.

Na terenie województwa gdańskiego w 1945 r. znajdowało się nadal 40 składnic, depozytoriów pozostających pod opieką starostw powiatowych województwa, które zostały urządzone przez administrację niemiecką<sup>46</sup>. W maju 1946 r. było ich jeszcze 34. Składnice te zawierały między innymi wyposażenie kościołów gdańskich, Domu Artusa, Domu Uphagena, Ratusza i zbiory Muzeum Oliwskiego.

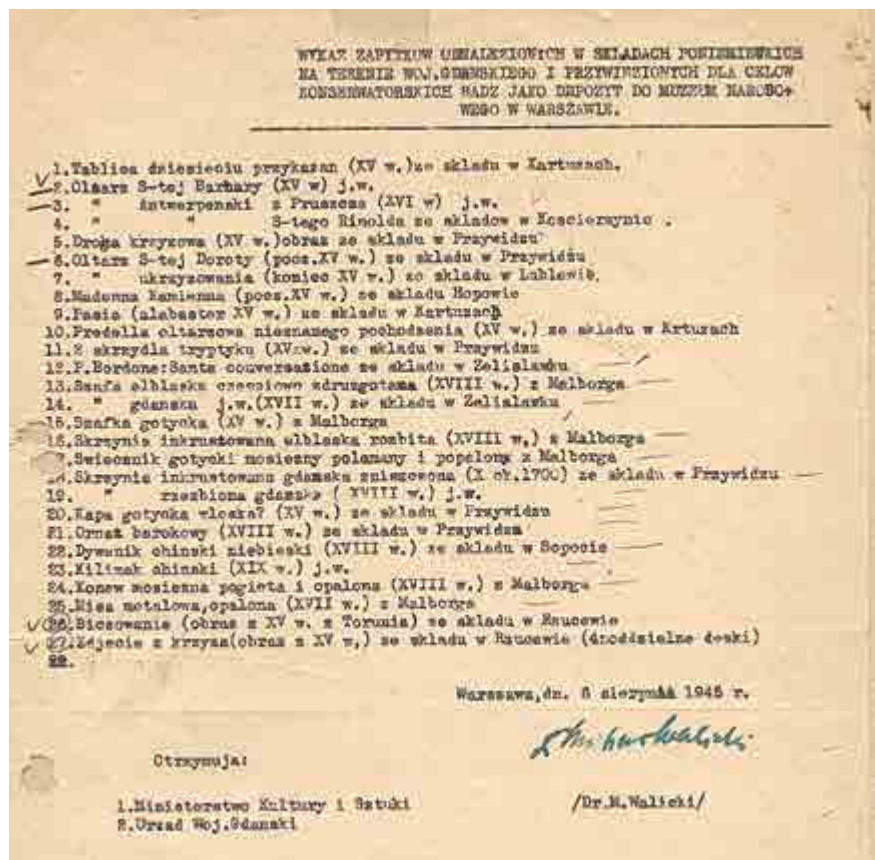
Poza składnicami ponemieckimi, depozytoriami, z powodu trudności w przetransportowaniu zbiorów do PCZM z terenu całego województwa gdańskiego, organizowano mniejsze składnice, wybierając miejsca w miarę bezpieczne<sup>47</sup>. Do składnic tych zwożono przedmioty z tzw. punktów zbiorczych, np. z dworów, mieszkań, instytucji. Działo się tak, ponieważ transport do Centralnej Zbiornicy był utrudniony, a czasami niemożliwy, z powodu stanu dróg, mostów, braku środków transportu i finansowych. Średnia trasa od punktu zbiorczego do danej miejscowości, w której znajdowały się pomniejsze składnice, i z powrotem, wynosiła 200 km. Jednak, jak pisał naczelnik WKiS w maju 1946 r., nie do wszystkich jeszcze punktów zbiorczych udało się dotrzeć urzędnikom z UWG<sup>48</sup>. Przykładem może być tu składnica w Elblągu – *Przedmioty zabytkowe z pod gruzów z terenu dawnego muzeum zabytkowego i ogrodu przy ul. Wigilijnej nr 4 siłami lokalnymi przewieziono do magazynu Zakładów Oczyszczania Miasta przy ul. Wolności w Elblągu następnie do Zbiornicy Muzealnej przy Zarządzie Miejskim na ul. Łączności w Elblągu*<sup>49</sup>. W 1946 r. zwieziono 50% ruchomości z depozytoriów do PCZM<sup>50</sup>.

Przez pierwsze miesiące, a w niektórych przypadkach nawet lat, muzea: regionalne w Darłowie<sup>51</sup>, Słupsku, Kwidzynie, również Muzeum Miejskie w Gdańsku spełniały funkcje składnic, zbiornic. Muzea te równocześnie prowadziły zwózkę przedmiotów, nie zawsze w porozumieniu z UWG<sup>52</sup>. Z powodu braku wykwalifikowanego personelu oraz dostatecznych środków finansowych, trudno było zapewnić zebranym w muzeach i zbiornicach obiektom właściwą opiekę i ustrzec je przed kradzieżami.



3. Wykaz zabytków odnalezionych w składach poniemieckich na terenie województwa gdańskiego przywiezionych do MNW – Archiwum Państwowe w Gdańsku

3. List of monuments found in former German repositories within the Gdańsk Voivodeship transferred to the National Museum in Warsaw; State Archives in Gdańsk



Nadzorowanie lokalnych zbiorów, dbałość o bezpieczeństwo zgromadzonych w nich zabytkowych przedmiotów, w tym również w kościołach – tych użytkowanych, jak i niezagospodarowanych – należało do obowiązków Wydziału Kultury i Sztuki UWG, teoretycznie również do pracowników PCZM. W dokumentacji z tamtych zdarzeń nie brakuje upomnień i wskazówek kierowanych do przedstawicieli władz lokalnych o zachowanie minimum staranności w opiece nad zgromadzonymi zbiorami<sup>53</sup>. Już w czerwcu 1945 r. WKiS UWG wydał okólnik adresowany do starostw powiatowych i zarządów miast wydzielonych – *celem zabezpieczenia cennych zabytków sztuki kościelnej znajdujących się w kościołach /zarówno katolickich jak i ewangelickich / na terenie województwa gdańskiego, a także ażeby zapobiec grabieży częstokroć przechowanych w tych kościołach wartościowych depozytów pochodzących z gdańskich muzeów i kościołów, poleca się wydać zarządzenie, ażeby kościoły poza czasem nabożeństwa były zamknięte, a tym samym ażeby nieczynne kościoły były stale zamknięte (...)*<sup>54</sup>.

Składnice i muzea sprawowały takie same funkcje: gromadzenia, przechowywania, ewidencjonowania, konserwowania<sup>55</sup>. Z tego zapewne powodu administracja państwowa i samorządowa traktowały te jednostki organizacyjne na równi. Przykładem tego może być korespondencja NDMiOZ skierowana na adres PCZM, zawierająca – podobnie jak do muzeów – pytania o plany finansowe na lata 1947–1949 dotyczące: budowy, odbudowy, przebudowy, adaptacji, remontów budynków, wyposażenia, zakupu muzealiów, wydawnictw, oraz kosztów zwózki mienia podworskiego

i poniemieckiego, tudzież związanych z wymianą zbiorów, a także wydatków organizacyjnych, administracyjnych i personalnych<sup>56</sup>. Po latach intensywnych zwózek, po względnym uporządkowaniu zasobu, organizowano w PCZM wystawy, nadzorowano również przedmioty przekazane innym instytucjom do użytkowania.

W sprawozdaniach przesyłanych do NDMiOZ często wymieniano inwentaryzację zasobu, jako czynność zajmującą większą część czasu. Z miesięcznych sprawozdań z 1947 r. wynika, że cały ten rok zajmowano się w PCZM *inwentaryzowaniem zbiorów, porządkowaniem inwentarza muzealnego zwiezionego z poszczególnych miejscowości*<sup>57</sup>.

Zgromadzone zabytki poddawano również zabiegom konserwatorskim, które odbywały się pierwotnie w Centralnej Pracowni Konserwacji w Warszawie<sup>58</sup>, od 1946 r. w jej filii w siedzibie Składnicy w Sopocie<sup>59</sup>, a od 1947 r. w Gdańsku – Wrzeszczu<sup>60</sup>. Profesor Jan Borowski zwracał się już w 1945 r. do NDMiOZ z wnioskiem o powołanie pracowni konserwatorskiej *wobec złego stanu polichromii i rzeźb polichromowanych w budynkach zabytkowych w Gdańsku oraz katastrofalnego stanu rzeźb, które są zwożone do składnic muzealnych, niezbędne jest ich natychmiastowe zabezpieczenie*. Proponował, aby pracownia konserwacji w Gdańsku była filią Centralnej Pracowni w Warszawie, zwracając uwagę na konieczność przeprowadzenia prac na miejscu ze względu na stan dzieł i ich wielkość. Tak było w 1945 i 1946 r., natomiast w sprawozdaniu z 1947 r. czytamy – *z inicjatywy NDMiOZ przy MKiS, w osobach Naczelnego Dyrektora MiOZ prof. dr. St. Lorentza i Generalnego Konserwatora prof. dr. J. Zachwatowicza, została zorganizowana*

Państwowa Pracownia Konserwacji Zabytków Architektury Malarstwa i Rzeźby, jako filia Pracowni Warszawskiej z siedzibą we Wrzeszczu.

Ziściły się plany profesora Borowskiego. Powołana Pracownia Konserwatorska obejmowała całe województwo gdańskie, a zadaniem jej było zabezpieczenie rozrzuconych w terenie dzieł sztuki, które po zakończeniu działań wojennych pozostawały bez opieki w warunkach niejednokrotnie niedopuszczalnych, narażonych na kompletne zniszczenie<sup>61</sup>.

Obiekty z zasobu gromadzonego w PCZM przekazywano w depozyt różnorodnym instytucjom, w tym do dekoracji gabinetów nowopowstałych urzędów<sup>62</sup>. Również w depozyt wydawano zarządcom tych budynków dzieła sztuki oraz elementy architektoniczne pochodzące z zabytkowych budowli, w tym także z kościołów. Procedury te są nadal aktualne (sic!).

Zdarzało się, że depozytoria, składnice przekształcano w muzea, a ze zgromadzonego w nich zasobu lokalnym muzeom powierzano zabytki zebrane w PCZM. Również Muzeum Miejskie w Gdańsku nie tylko odbierało z PCZM muzealia pochodzące z własnych zbiorów, ale także otrzymywało przedmioty innej proveniencji<sup>63</sup>.

Przy wydawaniu przedmiotów z PCZM sporządzany był protokół zdawczo-odbiorczy, podpisywany przez kierownika składnicy i przedstawiciela odbierającej je instytucji<sup>64</sup>. Protokoły zawierały klauzulę o przestrzeganiu zasad bezpieczeństwa i dbałości o stan zachowania użyczanych dzieł. Czasami dodany był *passus* o konieczności przeprowadzenia konserwatorskich działań zabezpieczających. Wszelkie prace przy zabytkach miały być wykonywane wyłącznie w porozumieniu z konserwatorem wojewódzkim. Treści zachowanych protokołów zdawczo-odbiorczych, sporządzonych przy przejmowaniu ruchomości, podobnie jak zachowane spisy przedmiotów, które znajdowały się w lapidariach i Składnicy, choć niepełne, to jednak są bezcennym źródłem do prowadzenia badań proveniencyjnych.

W latach 1945–1948 zwieziono do PCZM zabytki ruchome z następujących miejscowości i majątków ziemskich:

Krokowej, Charbrowej, Jodłowna, Kończewic, Rzucewa, Mierzeszyna, Kadyn, Hopowa, Kłodawy, Radziejewa, Bietowa, Bytowa, Wielbrandowa, Szpęgawska, Sobowidza, Lichnowych, Lisowic, Nowego Kościoła, Wejherowa, Sierakowic, Jurandowa, Bolszewa, Wandzina, Kręgu, Kopytkowa, Zajączkowa, Rokocina oraz Kartuz, Elbląga, Malborka, Kwidzyna i Słupska<sup>65</sup>.

Nie sposób w tym szkicu wymienić ruchomości, które zgromadzono, a następnie wydawano z PCZM<sup>66</sup>. Odtworzenie przemieszczeń zbiorów wykracza znacznie poza to opracowanie. Rozproszony i niepełny materiał źródłowy zachował się częściowo w zasobach archiwalnych Urzędu Konserwatora Wojewódzkiego w Gdańsku, częściowo w Archiwum Państwowym w Gdańsku w zespołach: Urząd Wojewódzki Gdański, Miejska Rada Narodowa i Zarząd Miejski w Gdańsku, oraz zapewne wśród archiwaliów zgromadzonych w poszczególnych muzeach. Zarysowany temat wymaga dalszej szczegółowej analizy wymienionych zespołów archiwaliów oraz kolejnych kwerend i badań. Tym bardziej, że współcześnie rolę składnic rozumie się zazwyczaj jako miejsca tymczasowego przechowywania. Jednakże składnice pod zarządem NDMiOZ pomyślane były jako agendy pełniące funkcje właścicielskie i zarządcze nad zbiorami ruchomości, które na mocy powstających wówczas ustaw i dekretów<sup>67</sup>, przechodziły na własność Skarbu Państwa. Taki był projekt, jego realizacja wymaga dalszych badań.

Niemniej nasuwa się konstatacja, że gdyby nie podjęcie wysiłku zorganizowania składnic muzealnych i konserwatorskich dla przedmiotów dawnej kultury na Pomorzu Gdańskim i w pozostałych województwach – o krok za linią frontu, w zmieniającej się sytuacji ustrojowej, w obliczu specyficznej działalności komendantur wojennych Armii Czerwonej<sup>68</sup> oraz procesów wymiany mieszkańców – jeszcze więcej z tych dóbr padłoby ofiarą różnorodnej grabieży. Jak bardzo ułomna byłaby ta Akcja, jej zawdzięczają muzea w swoich kolekcjach dzieła o proveniencji niemieckiej, polskiej, ze zbiorów kościelnych, związków wyznaniowych i innych.

**Streszczenie:** Druga część szkicu o składnicach ulokowanych w Sopocie i w Gdańsku–Oliwie nawiązuje do treści artykułów o polskich składnicach konserwatorskich i muzealnych, publikowanych w poprzednich numerach „Muzealnictwa”, w szczególności w numerze 59. z 2018 roku. Opracowanie obejmuje lata 1945–1949, w których miał miejsce pierwszy etap zwózki zbiorów artystycznych do Polskiej Centralnej Zbiornicy Muzealnej na Województwo Gdańskie (PCZM). Instytucja ta utworzona została w 1945 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków (MKiS NDMiOZ). Celem jej powołania było gromadzenie ruchomości, które na mocy powstających wówczas dekretów stawały się własnością Skarbu Państwa. Główna siedziba PCZM znajdowała się w Sopocie, druga

w Gdańsku–Oliwie. Artykuł opisuje działalność Składnicy, obowiązki jej pracowników, osoby zarządzające, liczby zabytków zgromadzonych w danym czasie, zasady funkcjonowania, podległość administracyjną, finansowanie, poniesione nakłady na budynki siedzib Składnicy. Podaje warunki prawno-polityczne, w których funkcjonowała PCZM. Wymienia dekryty i ustawy zmieniające ustrój kraju, wpływające bezpośrednio na zagadnienia własności mienia gromadzonego w Składnicy: *opuszczonego, poniemieckiego, podworskiego*. W tekście cytowane są również wyimki z instrukcji, zarządzeń, okólników wydawanych przez ówczesną administrację mające wpływ na cele i sposoby funkcjonowania PCZM, wymieniane miejscowości, z których zwieziono przedmioty do PCZM, wskazane źródła do pogłębiania tematu.

**Słowa kluczowe:** Polska Centralna Zbiornica Muzealna, województwo gdańskie, Ministerstwo Kultury i Sztuki Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków, akcja zwózkowa, składnica sopocka, składnica oliwska, mienie podworskie, mienie poniemieckie, zabezpieczanie zabytków ruchomych.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Por. L.M. Kamińska, *Polska Centralna Zbiornica Muzealna na Województwo Gdańskie. Część 1. Geneza powstania*, w: „Muzealnictwo” 2018, nr 59, s. 175-184; artykuł powstał m.in. na bazie materiału, zgromadzonego przy realizacji stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzącego ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku (AP-G), Archiwum Konserwatora Wojewódzkiego w Gdańsku (AKW-G), Archiwum Akt Nowych (AAN), Archiwum Państwowej Akademii Nauk w Warszawie (APAN) oraz Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW).
- <sup>2</sup> Por.: L.M. Kamińska, *ibidem*.
- <sup>3</sup> AKW-G, Teczka: Składnica – Korespondencja, brak paginacji – willa rozmiarów sięgających 138 m<sup>2</sup>, ogrodzona, mieszcząca się na posesji o powierzchni 17 arów; intabulowana właścicielka Dorothea Lukowski, z domu Clericus.
- <sup>4</sup> AP-G, Zespół Urzędu Wojewódzkiego Gdańskiego (UWG), sygn. 1164/1229, s. 19.
- <sup>5</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/58.2, s. 3 – sprawozdanie Naczelnika Wydziału Kultury z października 1946 r.
- <sup>6</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/58.2, s. 2.
- <sup>7</sup> Obecnie mieści się tu Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku.
- <sup>8</sup> <https://www.gdansk.pl/historia/muzeum-w-oliwskim-palacu,a,102802> [dostęp: 13.07.2019].
- <sup>9</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/58.1, s. 21 i AP-G, UWG, sygn. 1164/1229, s. 19 – sprawozdanie z osiągnięć WKiS od 14.04.1945 r. do 8.05.1946 r. podpisane przez naczelnika wydziału Janusza Urbańskiego.
- <sup>10</sup> Ogólnokrajowa Akcja Zabezpieczenia Zabytków Ruchomych była częścią tzw. Akcji rewindykacyjnej prowadzonej przez powojenną administrację polską.
- <sup>11</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/58.2, s. 3.
- <sup>12</sup> Konserwator Wojewódzki Gdański, inż. arch. prof. Jan Borowski, powołując się na rozmowę z ks. biskupem dr. Wronką, zwrócił się do Kurii Biskupiej w Oliwie proponując urządzenie składnicy w refektarzu klasztoru oliwskiego, z przeznaczeniem na zabytki kościelne – w dalszej perspektywie zbiory tu zgromadzone stworzą muzeum diecezjalne sztuki kościelnej i uwidoczniać całe piękno dorobku artystycznego wieków ubiegłych sztuki kościelnej na Wybrzeżu. Plan ten został zaakceptowany przez MKiS, AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 149 i 193. Muzeum Diecezjalne powstało dopiero w 1975 r., z inicjatywy biskupa Diecezji Gdańskiej – Lecha Kaczmarka. Otwarcia dokonał biskup Krakowa, ksiądz kardynał Karol Wojtyła. Muzeum prezentowało zbiory sztuki sakralnej: malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystyczne w dawnym refektarzu i Sali Pokoju Oliwskiego, za: [https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=MUZEUUM\\_ARCHIDIECEZJI\\_W\\_OLIWIE](https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=MUZEUUM_ARCHIDIECEZJI_W_OLIWIE) [dostęp: 13.07.2019].
- <sup>13</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/58.1, s. 22.
- <sup>14</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 195 – akt zdawczo-odbiorczy Zbiornicy Muzealnej w Sopocie.
- <sup>15</sup> Zdzisław Kałedkiewicz (ur. 1913 w Częstochowie, zm. 2005 w Bojanie) – polski malarz i poeta; w 1937 r. rozpoczął studia na ASP w Krakowie, kontynuował naukę w pracowni Władysława Lama we Lwowie. Jego obrazy były prezentowane na pierwszej powojennej wystawie – Salonie Wiosennym 1945. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Został asystentem w Katedrze Rysunku i Malarstwa Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej. Po uzyskaniu dyplomu ukończenia studiów w 1955 r. został wykładowcą w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni, od 1964 r. przez dwa lata był dyrektorem tej szkoły. Wykładał malarstwo i kompozycję na gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Pochowany na cmentarzu w Oliwie, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Zdzis%C5%82aw\\_Ka%C5%82C4%99dkiewicz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Zdzis%C5%82aw_Ka%C5%82C4%99dkiewicz) [dostęp: 13.07.2019]; AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 425.
- <sup>16</sup> Czesław Wierusz-Kowalski (ur. 1882 w Monachium, zm. 1984 w Warszawie) – polski malarz, malował głównie portrety i pejzaże. W 1932 r. odbyła się jego indywidualna wystawa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. W 1945 r. przeprowadził się do Gdańska, był kierownikiem PCZM, odpowiedzialnym również za organizację muzeum w Kartuzach, od 1957 r. do śmierci mieszkał w Warszawie, por.: E. Ptaszyńska, *Trzy pokolenia Wieruszków-Kowalskich. Style, epoki, kraje*, w: „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 95-109 i AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 813; AKZ-G, Teczka: Składnica – Korespondencja – protokół zdawczo-odbiorczy dotyczący przekazania Składnicy Muzealnej w Sopocie z dnia 18.04.1947 r. i pismo z 25.10.1948 r.
- <sup>17</sup> AKZ-G, Teczka: Składnica – Korespondencja – pismo konserwatora wojewódzkiego Gdańska z dnia 1.12.1948 r.
- <sup>18</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 299.
- <sup>19</sup> Jan Borowski (ur. 25.02.1890 w Petersburgu, zm. 25.10.1966 w Gdańsku), architekt, konserwator zabytków. W 1917 r. ukończył studia w Dziale Architektury Instytutu Inżynierów Cywilnych w Petersburgu. Od roku 1924 r. pracował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Wilnie, w 1939 r. uzyskał habilitację. Od roku 1929 równolegle wykładał na Wydziale Budowlanym Państwowej Szkoły Technicznej w Wilnie, gdzie pracował do 1.06.1945 roku. Zaprojektował wiele kościołów na Wileńszczyźnie (m.in. w Nowej Wilejce i Sołecznikach), szkół, pomników, prowadził prace konserwatorskie m.in. w kościele św. Kazimierza i w Ostrej Bramie w Wilnie, w zamkach w Wilnie, Trokach i Krewie. Od 1934 r. powierzono mu adaptację i rekonstrukcję obiektów w Zułowie, majątku Józefa Piłsudskiego, z przeznaczeniem na Muzeum Pamięci Narodowej. 16.08.1945 r. podjął pracę w Warszawie jako konserwator w Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Architektury. Od sierpnia do września 1945 r. brał udział w pracach komisji oceniającej zniszczenia zabytków Wrocławia. Następnie 5.10.1945 r. wraz z żoną Haliną Szumską-Szuman *de doma*, zamieszkał w Gdańsku. Od 15.10.1945 podjął pracę jako kierownik Katedry Historii Architektury Powszechnej Politechniki Gdańskiej. Prowadził wykłady z historii architektury, od 1953 r. z konserwacji zabytków. Od 1950 r. wykładał równolegle historię architektury w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Od marca 1946 r. do rezygnacji z tej funkcji 30.04.1951 r. był pierwszym powojennym Wojewódzkim Konserwatorem Gdańska. Opracował rejestr zabytków Gdańska i województwa przewidzianych do ochrony; utworzył pracownię konserwatorskie. Opracował autorskie projekty architektoniczne i prowadził nadzór nad odbudową i pracami konserwatorskimi w Gdańsku, w tym m.in. kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (odbudowa sklepień i dachów), Ratusza Głównego Miasta (odbudowa bryły i projekt helmu), Kaplicy Królewskiej (odbudowa po zniszczeniach), kościoła św. Elżbiety (projekt konserwacji i odbudowy), Bramy Zielonej (projekt odbudowy), Wielkiej Zbrojowni (projekt odbudowy na potrzeby muzeum miejskiego). Do jego zasług należy zabezpieczenie ruin zamku w Malborku. Z Leopoldem Taraszkiewiczem był autorem projektu budowy (ukończony w 1961 r.) nowego kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Gdyni. Odznaczony m.in. Złotym Krzyżem Zasługi, Medalem 10-lecia PRL, odznaką „Za zasługi dla Gdańska”, laureat Nagrody Państwowej. Pochowany na cmentarzu w Oliwie, za: [http://pawet.net/zl/zl/2006\\_71/4.html](http://pawet.net/zl/zl/2006_71/4.html) [dostęp: 13.07.2019]; [https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=BOROWSKI\\_JAN](https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=BOROWSKI_JAN) [dostęp: 13.07.2019].
- <sup>20</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 53, 761; AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 289, 491, 497, 505, 589, 741.
- <sup>21</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 685 – sprawozdanie UWG WKiS za listopad 1946 r.
- <sup>22</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1229, s. 223 – plan pracy WKiS UWG na 1. kwartał 1947 r.
- <sup>23</sup> AKZ-G, Teczka: Składnica – Korespondencja – w 1949 r. kierownikiem Ogólnokrajowej Akcji Zabezpieczenia Zabytków Ruchomych był Andrzej Domaszewski.

- <sup>24</sup> AKZ-G, Teczka: Składnica – Korespondencja.
- <sup>25</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1229, s. 75-77 – sprawozdanie WKiS UWG.
- <sup>26</sup> APAN, sygn. 292 (dawna APAN III-178/73, s. 2) – delegacja służbowa l.dz.1460/4.; por. il. 2 w tym artykule.
- <sup>27</sup> Zbigniew Turski (ur. 21.07.1908 r. w Konstancinie, zm. 6.01.1979 r. w Warszawie) – polski kompozytor i dyrygent, był dyrektorem Filharmonii Bałtyckiej do grudnia 1946 roku. Biorąc udział w grupie operacyjnej miał za zadanie zajmowanie się sprawami muzyki.
- <sup>28</sup> Feliks Smosarski (ur. 1902 r., zm. 1967 r.) – malarz, jeden z organizatorów gdańskiego środowiska plastycznego w 1945 r., był Naczelnikiem Wydziału Kultury w Radzie Wojewódzkiej, biorąc udział w grupie operacyjnej był odpowiedzialny za przedmioty zwane wówczas sztukami plastycznymi.
- <sup>29</sup> AAN, MKiS, sygn. 387/23 – w tym poszycie znajdują się *Materiały o Gdańsku*, opracowane przez grupę operacyjną Ministerstwa Oświaty na m. Gdańsk, mówiące o pamiątkach polskich w Gdańsku, które zostały usunięte w czasie zaborów w XIX w. lub przez hitlerowców, a także o polskich instytucjach działających w Gdańsku w okresie międzywojennym oraz obiektach zabytkowych podlegających zabezpieczeniu.
- <sup>30</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1225, s. 109-110.
- <sup>31</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1222, s. 83-85.
- <sup>32</sup> Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej o opiece nad zabytkami, D.U. nr 29. z 6.03.1928 r. poz. 265.: art. 1., art. 2., art. 5., art. 13.-17., art. 24.
- <sup>33</sup> Mieczysław Szczepny Okęcki, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIII, Wrocław 1978, s. 657-659.
- <sup>34</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/264, s. 29 – jest to brulion treści afiszu. Nie mam potwierdzenia czy został rozpowszechniony.
- <sup>35</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164 /1249, s. 225.
- <sup>36</sup> Ziemie nad Odrą i Bałtykiem, które znalazły się w granicach Polski po II wojnie światowej, nazywane były różnorodnie: Ziemie Postulowane (w dokumentach Delegatury Rządu na Kraj), Ziemie Powracające (od 1943 r.), Ziemie Nowe (termin używany w konspiracji wojskowej np. w nazwie Wojskowej Administracji Ziem Nowych – WAZN), od 1944 r. Ziemie Odzyskane – termin używany przez Delegaturę Rządu, później również przez władze Polski Ludowej oraz po 1956 r. Ziemie Zachodnie, za: S. Zwoliński, *Stanowisko Rządu Polskiego na obczyźnie i działalność Delegatury Krajowej w zakresie przejęcia i zagospodarowania Ziem Postulowanych w czasie wojny*, w: *Ziemie Odzyskane pod wojskową administracją radziecką po II wojnie światowej*, S. Łach (red.), Słupsk 2000, s. 9. W Instrukcji dla formacji wojsk polskich wkraczających na tereny przywrócone Polsce, załączonej przy piśmie NDMiOZ z dnia 23.03.1945 r. do Biura Ziem Zachodnich, występuje określenie „tereny przywrócone Polsce” – AAN, Zespół MKiS, sygn. 387/23, s. 19-23. Nie istnieje jednostka, czy zespół jednostek administracyjnych, które pokrywałyby się z obszarem ziem zachodnich *sensu stricto*, lub które w obrębie państwa polskiego stanowiły pod jakimkolwiek względem odrębnym organizm, za: W. Markiewicz, *Zasiedlenie i zagospodarowanie ziem zachodnich (1945–1964)*, „Przegląd Zachodni” 1964, t. 20, nr 4, s. 232-233.
- <sup>37</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 169-173.
- <sup>38</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 125; AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 109-110.
- <sup>39</sup> Por. L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: „Muzealnictwo” 2012, nr 52, s. 44-57.
- <sup>40</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164 /1249, s. 419-421.
- <sup>41</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 287 – okólnik z dnia 10.07.1946 r., nr 20 – został podpisany przez Ministra Władysława Kowalskiego i Naczelnego Dyrektora MiOZ dr. Stanisława Lorentza. Skierowany był do wszystkich Wojewódzkich Wydziałów Kultury w kraju.
- <sup>42</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164 /1248, s. 285 – pismo Referatu MiOZ UWG z dnia 20.08.1946 r.
- <sup>43</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164 /1249, s. 559.
- <sup>44</sup> W myśl istniejącego prawa mienie niemieckie nie mogło pozostawać w rękach prywatnych – por. przypis 68 w tym artykule.
- <sup>45</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 593, 595 – upoważnienie do przewozu na okaziciela; AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 543 – upoważnienie wystawione na Urbańskiego od Kieszkowskiego; AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 1 – upoważnienie dla Frąckiewicza; AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 425 – upoważnienie dla Kałędkiewicza; AKW-G, Teczka: Składnica – Korespondencja – upoważnienie dla Bronisława Mora-Mieszzkowskiego.
- <sup>46</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164 /1229, s. 61 – sprawozdanie Konserwatora Wojewódzkiego za lata 1945–1946.
- <sup>47</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 299-320.
- <sup>48</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1249, s. 429 – pismo Naczelnika WKiS Janusza Urbańskiego do MKiS NDMiOZ z dnia 31.05.1946 r.
- <sup>49</sup> AKW-G, Teczka: Składnica – Korespondencja.
- <sup>50</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 499 – sprawozdanie Konserwatora Wojewódzkiego za wrzesień 1946 r.
- <sup>51</sup> Oryginalna pisownia Derłowo.
- <sup>52</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 89-95, 117, 121, 133, 197, 213, 215, 221, 243 – sprawozdania i opinie z 1946 r. dotyczące muzeów znajdujących się na terenie Województwa Gdańskiego, niepodpisane.
- <sup>53</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 275 – pismo Konserwatora Wojewódzkiego prof. Borowskiego zalecające, aby dzieła sztuki w kościołach były zamykane na kłódkę.
- <sup>54</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1222, s. 11; Ciekawy cytat – naczelnik WKiS w marcu 1946 r. wydaje obwieszczenie o następującej treści – (...) *zgrupowane w kościele ewangelickim w Kończewicach zbiory muzealne są własnością państwową, którą dysponuje MKiS, a pośrednio WKiS UWG. Odpowiedzialnym za zabezpieczenie zbiorów wskazuje miejscowego księdza katolickiego, wójta gminy i komendanta miejscowej milicji obywatelskiej* [podkreślenie – L.M. K.], AKW-G, Teczka: Składnica – Korespondencja.
- <sup>55</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1223, s. 157.
- <sup>56</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1248, s. 545 – pismo NDMiOZ z 29.10.1946 r.
- <sup>57</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1230, s. 21 – sprawozdanie Konserwatora Wojewódzkiego Gdańskiego Profesora Borowskiego z prac Urzędu Wojewódzkiego Wydziału KiS – Muzea i Ochrona Zabytków, w dziale Muzea i Zbiornice Muzealne.
- <sup>58</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 13 – *Wykaz zabytków odnalezionych w składach niemieckich na terenie województwa gdańskiego i przywiezionych do celów konserwatorskich bądź jako depozyt do MNW*, por. il. 3 w tym artykule; Robert Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981, s. 343 – *W przypadku zbiorów, które odnalazł i zabezpieczył Michał Walicki, to ja musiałem od razu przyjmować je do Warszawy. Mimo ogromnych trudności udało się nam jakoś urządzić dla tych zbiorów magazyny w podziemiach MNW i tam je zgromadziliśmy. Komunikacyjnie bliżej było z Gdańska do Warszawy niż do Krakowa*.
- <sup>59</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1229, s. 63 – sprawozdanie z prac konserwatorskich w Gdańsku i na terenie województwa gdańskiego w latach 1945-1946.
- <sup>60</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1230, s. 109 – sprawozdanie z Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa i Rzeźby we Wrzeszczu za listopad 1947 r.
- <sup>61</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1229, s. 275-281 – sprawozdanie z działalności Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Architektury Malarstwa i Rzeźby – Filia

w Gdańsku; kierownikiem pracowni była malarka, konserwatorka Maria Orthwein, zastępcą artysta Piotr Żyngiel.

<sup>62</sup> Również zamków Pieskowej Skali i Wiśnicz – por. 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, przypis 23.

<sup>63</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 113.

<sup>64</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 291 – pismo MKiS z dnia 20.11.1946 r.

<sup>65</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164/1250, s. 301-322, 337-345; AKZ-G, Teczka: Składnica – Korespondencja.

<sup>66</sup> AP-G, UWG, sygn. 1164-1229, s. 321 – *Gdańsk nie może stać się szeregiem Zbiornic czy li tylko martwych eksponatów muzealnych – wśród żywych ludzi ożyją stare mury* – napisał Janusz Urbański, naczelnik WKiS UWG w podsumowaniu opracowania *Zagadnienia Resortu Kultury i Sztuki na terenie województwa gdańskiego* w listopadzie 1947 r.

<sup>67</sup> Dotyczy następujących: Dekret z dnia 2.03.1945 r. o majątkach opuszczonych i porzuconych, Dz.U. nr 9. poz. 45., Ustawa z dnia 6.05.1945 r. o majątkach opuszczonych i porzuconych Dz.U. nr 17. poz. 97. ze zm. nr 30., poz. 179.; Dekret z dnia 13.11.1945 r. o zarządzie Ziem Odzyskanych, Dz.U. z 1945 r. nr 51. poz. 295.; Dekret z dnia 8.03.1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich, Dz.U. z 1946 r. nr 13. poz. 87. ze zm.; Rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1.03.1945 r. w sprawie wykonania dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6.09.1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz.U. z 1945 r. nr 10. poz. 51. Na mocy dekretu z dnia 2.03.1945 r. powołano Urząd Tymczasowego Zarządu Państwowego sprawujący wyłączną władzę do gospodarowania mieniem niemieckim i opuszczonym, na terenie Województwa Gdańskiego; Ustawa o majątkach opuszczonych i porzuconych z 6.05.1945 r. została zastąpiona Dekretem z dnia 8.03.1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich. Podobnie jak przywołana ustawa dekret ten zawierał regulacje prawne dotyczące mienia powojennego, uwzględniając specyfikę sytuacji majątku pozostającego na terenie Ziem Zachodnich, te definiują majątek opuszczony, podobnie jak wcześniejsza ustawa. Nie operuje on pojęciem majątku porzuconego, wymienia w zamian majątek, który z mocy samego prawa przechodzi na własność Skarbu Państwa. I tak za majątek, który z mocy prawa przechodzi na własność Skarbu Państwa uważa się majątek: a) Rzeszy Niemieckiej i byłego Wolnego Miasta Gdańska, b) obywateli Rzeszy Niemieckiej i byłego Wolnego Miasta Gdańska, z wyjątkiem osób narodowości polskiej lub innej przez Niemców prześladowanej, c) niemieckich i gdańskich osób prawnych z wyłączeniem osób prawnych prawa publicznego, d) spółek kontrolowanych przez obywateli niemieckich lub gdańskich albo przez administrację niemiecką lub gdańską, e) osób zbiegłych do nieprzyjaciela. Tym samym przedmiotem dekretu jest mienie opuszczone i to, które z mocy prawa przechodzi na własność Skarbu Państwa Polskiego albo osób prawnych prawa publicznego, czyli jak określono w tytule dekretu – majątki poniemieckie. Nie ma tu mowy o możliwości przejęcia tych przedmiotów przez osoby prywatne. Zatem zabytki pochodzenia niemieckiego z mocy samego prawa przeszły na własność Skarbu Państwa. Art. 2. ust. 4. lit. c omawianego dekretu wyłącza majątek osób prawnych prawa publicznego jako ten, który automatycznie przechodzi na własność Skarbu Państwa. Dla rozważań własności poniemieckich dóbr kultury przepis ten jest bardzo istotny. W szczególności bowiem sposób traktuje ustawodawca polski majątek niemieckich i gdańskich osób prawnych prawa publicznego. Mowa tu o majątku należącym między innymi do Kościoła Protestantckiego jako osoby prawnej kościelnej, mającej charakter osób prawnych prawa publicznego. W świetle bowiem ówczesnego ustawodawstwa niemieckiego, osoby prawne kościelne miały charakter osób prawnych prawa publicznego. Dekret przewiduje przejście na własność tych majątków, z mocy samego prawa, nie na rzecz Skarbu Państwa lecz na rzecz odpowiednich polskich osób prawnych. Regulacja objęta opisywanym dekretem miała charakter ostateczny, a zatem obowiązujący obecnie i w przyszłości. Dekret nie rozróżniał majątku poniemieckiego pochodzącego z terenów Ziem Zachodnich a tego, który w wyniku działań wojennych znalazł się na tych terenach.

<sup>68</sup> Por. Zgodnie z postanowieniami konferencji jałtańskiej obecne tereny zachodnie i północne Polski traktowane były jako część radzieckiej strefy okupacyjnej, mimo podjęcia już wtedy decyzji o przyłączeniu tych ziem do Polski. Dlatego zdaniem niektórych historyków podstawa prawna funkcjonowania wojennych komendantur radzieckich nie jest określona i nosi cechy okupacji z pewnymi modyfikacjami, takimi jak dopuszczenie administracji polskiej. Za potwierdzenie tej tezy niech posłuży uchwała Komitetu Obrony Państwa ZSRR (GOKO), regulująca uprawnienia do działania polskiej administracji na terenach ziem zachodnich i północnych, która jednak przyznawała nieograniczone prerogatywy dowództwu Armii Czerwonej. Istnieją również dokumenty opisujące sytuację zgoła odmienne, w których wojska sowieckie współdziałały z ludnością niemiecką, np. uniemożliwiając osadnictwo Polaków w majątkach im przydzielonych przez administrację polską lub dokonywały grabieży majątku czy płodów rolnych. Otóż rozwiązanie to dawało Związkowi Radzieckiemu możliwość zaspokojenia roszczeń odszkodowawczych z majątku niemieckiego pozostającego na terytorium przyznanym Polsce, poprzez wywiezienie odpowiednich przedmiotów ze strefy okupacyjnej radzieckiej oraz z majątku niemieckiego znajdującego się za granicą – za majątek taki uznano mienie położone na Śląsku i Pomorzu. W powiatach dawnych proceder wywożenia majątku formalnie zakończył się dnia 10.06.1945 r., natomiast w nowych 16.08.1945 tegoż roku. Praktycznie jednak wywóz mienia trwał przez następne miesiące, co jak zauważa Baziur, było rabunkiem. Komendantury wojenne pozostawały, mimo przesuwania się linii frontu na zajętych terenach, co pozwalało im nie tylko na realizację celów radzieckiej polityki wobec nowo utworzonych władz państwa polskiego, ale przede wszystkim na zaspokajanie własnych potrzeb ekonomicznych i utrzymanie pozycji mocarstwa światowego, sprawując niekontrolowaną władzę. Jedyną władzę na zajętych terenach sprawować miały organa PKWN, toteż komendantury służyły również do zwalczania struktur Polskiego Państwa Podziemnego, przeprowadzały deportację członków Polskiego Podziemia oraz polskiej, niemieckiej i kaszubskiej ludności rodzimej do ZSRR, za: G. Baziur, *Wpływ stacjonujących jednostek armii radzieckiej na sytuację społeczno-polityczną i ekonomiczną województwa gdańskiego w latach 1945–1947. Próba oceny historycznej*, „Rocznik Gdański” 2000, t. LX; por. AP-G, UWG, sygn. 1164/369, 1164/370 a także AAN Zespół Ministerstwo Ziem Odzyskanych 196/1007.

### Lidia Małgorzata Kamińska

Menedżer kultury, audytor procedur muzealnych; absolwentka Wydziału Teologicznego w zakresie archeologii chrześcijańskiej na ATK i Podyplomowego Studium Menedżera 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 proveniencji polskich dóbr kultury; e-mail: lidia.kaminska2@gmail.com

**Word count:** 7 224; **Tables:** –; **Figures:** 3; **References:** 67

**Received:** 07.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 08.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4673

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kamińska L.M.; POLSKA CENTRALNA ZBIORNICA MUZEALNA NA WOJEWÓDZTWO GDAŃSKIE. CZĘŚĆ 2. W SOPOCIE I W OLIWIE. Muz., 2019(60): 256-266

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>





Galeria Narodowa w Singapurze, instalacja artystyczna Yayoi Kusamy,  
fot. A. Jasiński

National Gallery Singapore, artistic installation by Yayoi Kusama,  
photo A. Jasiński



# Z ZAGRANICY

from abroad



# MUZEA ŻYDOWSKIE W EUROPIE – GENEZA I CHARAKTERYSTYKA

## JEWISH MUSEUMS IN EUROPE: GENESIS AND PROFILE

**Tamara Sztyrna**

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego

**Abstract:** In the last decades of the 20<sup>th</sup> c. and following 2000, a real 'boom' in founding Jewish museums throughout Europe could be observed. A lot of new institutions were established, and old ones were modernized. All this resulting from the growing urge to overcome silence over the Holocaust, to square up with the past, and to open the debate on the multiethnicity of the history of Europe. This, in turn, was favoured by the occurring phenomena: Europe's integration, the fall of the Iron Curtain, and the development of democratic civil societies.

New Jewish museums established in Europe, though inevitably making a reference to the Shoah, are not Holocaust museums as such, and they do not tell the story of the genocide. Their goal is mainly to restore the memory of the centuries of the Jewish presence in a given country, region, and town: they tell this story as part of the history of the given place, and aim at having it incorporated into the official national

history. Moreover, their mission is to show the presence and importance of the Jewish heritage in today's world, as well as to ask questions related to Jewish identity in contemporary Europe. The civilizational conflicts that arose after the relatively peaceful 1990s, outlined a new framework for the activity of Jewish museums which, interestingly, gradually go beyond the peculiar Jewish experience in order to reach a universal level. With such activities they try to promote pluralism and multicultural experience, shape inclusive attitudes, give voice to minorities, speak out against all the manifestations of discrimination and exclusion. Since these museums deal with such sensitive challenging issues, they have to well master the structure of their message on every level: that of architecture, script, exhibition layout, and accompanying programmes, thanks to which they unquestionably contribute to creating new standards and marking out new trends in today's museology as well as in museum learning.

**Keywords:** Jewish museums, new museology, narrative exhibition, Holocaust, commemoration, multiculturalism, pluralism.

Najstarsze muzea żydowskie w Europie zaczęły powstawać pod koniec XIX wieku. Pierwsze zostało otwarte w 1896 r. w Wiedniu, dwa lata później powstały muzea we Frankfurcie i Hamburgu, w 1906 r. – w Pradze, w 1910 r. – w Warszawie, (Muzeum Starożytności Żydowskich im. Mathiasa Bersohna), w 1916 r. – muzeum w Budapeszcie. W okresie międzywojennym utworzono kolejne: w Berlinie (1932), we Lwowie (1935), w Wilnie (1935). Te przedwojenne muzea zakładane

były przez społeczność żydowską i w pierwszej kolejności skierowane do jej członków. Choć konteksty powstania i działania poszczególnych instytucji były różne, generalnie miały na celu zachowanie i dokumentowanie odchodzącego częściowo w przeszłość świata żydowskiej tradycji oraz umacnianie tożsamości żydowskiej w zmieniającym się świecie; w pewnym zakresie miały też prezentować żydowską kulturę i tradycję nieżydowskiemu otoczeniu<sup>1</sup>. Muzea gromadziły

i prezentowały przede wszystkim obiekty związane z tradycją żydowską, ale też – prace artystów żydowskich. Kres istnieniu tych instytucji położyła inwazja nazistowskich Niemiec w Europie i ich polityka eksterminacji ludności żydowskiej, pociągająca za sobą również likwidację wszelkich przejawów żydowskiego życia kulturalnego. Placówki te zostały zamknięte, ich kolekcje przejęte lub rozproszone; w niektórych przypadkach zbiory udało się ukryć, wywieźć lub przechować w inny sposób<sup>2</sup>. Tylko kilka z tych instytucji usiłowało kontynuować działalność po II wojnie światowej. Inicjowane i prowadzone przez nieliczne społeczności ocalałych z Zagłady, muzea te były depozytariuszami pamięci w powojennych dekadach milczenia – miały zachować resztki i oddać hołd tym, którzy zginęli<sup>3</sup>. W kolejnych powojennych dekadach tematyka żydowska pozostawała niewygodna i była otoczona milczeniem. W krajach, które znalazły się pod wpływem komunizmu, przeważała stalinowska heroiczna interpretacja wojny oraz akcentowanie martyrologii miejscowych narodów, marginalizowany był zaś problem Żydów jako ofiar Holokaustu. Nie podejmowano też tematu współpracy niektórych państw z hitlerowskimi Niemcami. Po drugiej stronie żelaznej kurtyny wiele krajów podawało się za ofiary faszyzmu, nie podejmując dyskusji na temat roli własnych kolaboracyjnych władz w jego rozprzestrzenieniu. Z tego też względu, nieliczne działające muzea żydowskie – np. w Budapeszcie, Pradze, Warszawie, Amsterdamie, Rzymie, Toledo, w Atenach – działały na marginesie i nie odgrywały roli społecznej.

Przerwanie milczenia wokół Zagłady – które w przypadku większości krajów polegało na dokonaniu rozliczeń z przeszłością i uznaniu współuczestnictwa, choćby biernego, własnych obywateli w procesie Zagłady – było powolnym procesem. Przełom nastąpił w latach 70. i 80. XX w., ostatecznie zaś po upadku żelaznej kurtyny w 1989 roku. W Polsce dyskusja o żydowskich ofiarach i o roli Polaków nie tylko jako pokrzywdzonych przez wojnę, ale też sprawców przemocy, rozwinęła się dopiero po upadku komunizmu w latach 90. Wraz z tymi zmianami pojawiły się działania mające na celu przywrócenie pamięci i stworzenie przestrzeni do debaty na tematy związane z żydowską kulturą i jej miejscem we współczesnej Europie. Inicjatywom, które dotyczyły grup mniejszościowych do tej pory funkcjonujących na marginesie, sprzyjał też dokonujący się proces integracji europejskiej, rozwój liberalnych demokracji na Zachodzie i demokratyczne przemiany w krajach byłego bloku komunistycznego. Tematyka żydowska stała się ważna, zaczęła być znakiem demokratycznych przemian i rozwoju otwartych społeczeństw obywatelskich. Na rynku wydawniczym pojawiły się liczne publikacje o tematyce żydowskiej, uniwersytety zaczęły prowadzić katedry i instytuty dedykowane studiom żydowskim.

Procesy te nie tylko otworzyły drogę, ale też stworzyły zapotrzebowanie na organizowanie muzeów żydowskich. W ostatnich dwóch dekadach ubiegłego stulecia oraz w latach dwutysięcznych w większości krajów europejskich powstały nowe muzea o tematyce żydowskiej. W latach 80. utworzono je m.in. we Frankfurcie (1987), Sztokholmie (1987), Wiedniu (1986). Szczególnie przełomowe i ważne były lata 90. – rozpoczęto wówczas prace, niejednokrotnie trwające wiele lat, nad ważnymi placówkami udostępnionymi publiczności jeszcze przed albo po roku 2000, były to: Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu (1998), Muzeum Żydowskie w Berlinie (pierwsza idea – 1989, otwarte – 2001), Muzeum Historii

Żydów Polskich w Warszawie (pierwsza idea – 1994, otwarte – 2013), Muzeum Włoskiego Judaizmu i Shoah w Ferrarze (2003), Muzeum Żydowskie w Kopenhadze (2004), Muzeum Żydowskie w Monachium (2007), Muzeum Żydowskie w Oslo (2008), Muzeum Żydowskie w Erfurcie (2009), Muzeum Żydowskie w Spirze (2010), Centrum Tolerancji w Moskwie (2015). Począwszy też od lat 90. wiele z działających dotychczas muzeów zostało przeprojektowanych i przeniesionych do nowych siedzib zyskując nową, ogólnokrajową i europejską rangę, np. Muzeum Żydowskie w Atenach (1993), Muzeum Żydowskie w Londynie (1995), Muzeum Żydowskie w Pradze (1994), Muzeum Żydowskie w Amsterdamie (pierwsza reorganizacja – 1989, kolejna renowacja zakończona – 2007), Muzeum i Archiwum Żydowskie w Budapeszcie (2018)<sup>4</sup>. Ten „boom” żydowskich muzeów zbiegł się z poszerzeniem funkcji i rozwojem nowoczesnego muzealnictwa kładącego nacisk na opowiadanie historii, strategię budowania przekazu oraz doświadczenie odbiorcy<sup>5</sup>. Nowe muzea stały się dla różnych grup społecznych narzędziami w komunikowaniu swojej wizji świata, społeczeństwa, historii<sup>6</sup>. Konteksty – społeczny i polityczny – okazały się szczególnie istotne w przypadku muzeów żydowskich, które podejmują trudne, kontrowersyjne tematy, co więcej wiążące się z nowymi problemami w Europie jakimi są migracje i wielokulturowość.

Celem tego tekstu jest przyjrzenie się nowoczesnym muzeom żydowskim działającym w Europie – przybliżenie ich misji i roli społecznej oraz pokazanie, w jaki sposób składają się one na ich charakter, siedziby, wystawy, kolekcje i całokształt działalności programowej.

\*\*\*

Muzea żydowskie w Europie powstają i funkcjonują w zupełnie innym kontekście niż poza Europą – przede wszystkim w USA, ale także w Australii i Afryce Południowej, czyli w miejscach, w których historia diaspory żydowskiej jest stosunkowo krótka i gdzie rozwinęły się główne centra żydowskiego życia po Zagładzie. Tamtejsze muzea są najczęściej tworzone przez żydowską społeczność i z myślą o niej – mają one wzmacniać tożsamość, zapewniać ciągłość tradycji; w dużej mierze są opowieścią o sukcesie imigrantów, ich kultury i wartości w nowym społeczeństwie<sup>7</sup>. Jeszcze inny jest przypadek muzeów żydowskich w Izraelu, gdzie mają one charakter narodowy. W odróżnieniu od muzeów izraelskich i amerykańskich, europejskie muzea żydowskie tworzone są w większości przez nie-Żydów. Wiele z nich powstaje w wyniku partnerstwa publiczno-prywatnego – inicjatywy lokalnej społeczności żydowskiej lub grupy badaczy bądź sympatyków żydowskiej kultury, wspartej przez władze państwa lub miasta. W te działania angażuje się zespół pracowników i ekspertów, którzy realizują i prowadzą projekt z myślą o bardzo szerokiej publiczności (mieszkańcy miasta, kraju, międzynarodowi turyści), spośród której jedynie część to przedstawiciele miejscowej społeczności żydowskiej oraz żydowscy turyści.

O ile w muzeach żydowskich poza Europą sukces imigrantów pokazywany jest niejako w kontrze do dziejów Żydów w Europie postrzeganych jako historia porażki zamkniętej raz na zawsze przez Zagładę, muzea żydowskie na Starym Kontynencie powstają w pewnym sensie w opozycji do takiej wizji historii. Ich tworzenie stało się odpowiedzią na rosnącą potrzebę przełamania milczenia wokół Zagłady,



1. Rekonstrukcja dachu synagogi w Gwoźdźcu na wystawie stałej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie

1. Reconstruction of the Gwoździec Synagogue in the core exhibition at the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw

otwarcia debaty społecznej i zastanowienia się nad miejscem żydowskiej historii i kultury w dzisiejszej Europie. Ich misją jest przede wszystkim przywrócenie pamięci o wiekach żydowskiego życia toczącego się w danym mieście, regionie czy kraju, oraz pokazanie, iż – pomimo Zagłady – ta historia nie zakończyła się, a wręcz przeciwnie stanowi „otwarte pytanie” na przyszłość<sup>8</sup>. Z tego też względu większość muzeów na swoich wystawach i w sformułowanych wokół nich komunikatach podkreśla ideę wielowiekowej ciągłości: np. Muzeum POLIN – *tysiąc lat historii Żydów na ziemiach polskich*, Muzeum Żydowskie w Berlinie – *dwa tysiące lat historii Żydów niemieckich*, Muzeum Żydowskie w Oslo – *400 lat historii Żydów w Norwegii*. Podkreślając tę długą obecność Żydów muzea pragną też wpisać historię żydowską w oficjalne narracje narodowe. Z tego też powodu wiele nowych żydowskich muzeów ma nazwy nadające im skalę narodową – np. Belgijskie Muzeum Żydowskie, Duńskie Muzeum Żydowskie, Muzeum Historii Żydów Polskich – ewentualnie wiążące je z historią miasta lub regionu – np. Muzeum Żydowskie w Berlinie czy Muzeum Żydowskie Westfalii. Historyczne ekspozycje w tych placówkach ukazują historię żydowską jako część dziejów danego miejsca, akcentując wieki koegzystencji obejmujące zarówno konflikty i kryzysy, jak i pokojowe współzycie i wzajemne wpływy. Reprezentatywnym przykładem może być tu narracja wystawy stałej Muzeum POLIN. Główna kuratorka wystawy, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, opisuje prezentowaną na niej historię jako *relacyjną i współdzieloną*, obejmującą całe spektrum relacji – od najlepszych, do najgorszych;

bohaterów wystawy nazywa ona nie *Żydami z Polski*, lecz *Żydami Polski*, zaś pokazaną kulturę żydowską jako w *kategorii żydowską, w szczególności – polską*<sup>9</sup>.

Zauważyć należy, że wszystkie muzea żydowskie tworzone są w Europie częściowo w kontekście Zagłady i muszą się do niej odnieść. Są one jednak czymś zupełnie innym niż muzea Holokaustu i martyrologiczne organizowane w miejscach po Zagładzie, które są muzeami ludobójstwa i na ogół nie mają charakteru muzeów żydowskich. Historia Zagłady nie jest jedynie historią żydowską, nazaczyła ona całe społeczeństwo i narody. Jak zauważa Barbara Kirshenblatt-Gimblett, muzea żydowskie w Europie upamiętniają Zagładę, ale robią to w zupełnie inny sposób – poprzez pokazanie, jak wyglądało życie i kultura żydowska przed Zagładą<sup>10</sup>. Jednocześnie jednak muzea te powstają w pewnym sensie w kontrze do traumy spowodowanej przez Zagładę – stanowią próbę otwarcia na przyszłość, mają wyrażać nadzieję na możliwość naprawy i odnowy. Dla wielu muzeów ważne jest, aby historia przed Zagładą nie była opowiadana jako ciąg wydarzeń bezpośrednio do niej zmierzających, ale by – unikając martyrologicznej, nostalgicznej nuty – została oddana w całym swym bogactwie, złożoności i wieloaspektowości, zaś czas współczesny – jako odrodzenie i nowe życie. Muzea komunikują to nie tylko poprzez swoje wystawy i program, ale też poprzez swoją lokalizację czy formę architektoniczną.

Ze względu na to dążenie do „otwierania historii”, w wielu europejskich muzeach żydowskich bardzo ważną rolę odgrywa okres powojenny i współczesny<sup>11</sup>. Ich wystawy i działalność programowa mają pokazywać trwanie pomimo Zagłady

oraz miejsce żydowskiej przeszłości dziś. Zdarza się, że tej strategii podporządkowana jest całość narracji wystawy, np. w Muzeum Żydowskim w Monachium wystawa stała „Głosy, miejsca, czasy” osadzona jest w topografii współczesnego miasta (interaktywne pionki po ustawieniu w konkretnym punkcie rozpościerającej się na podłodze mapy miasta, aktywują audiowizualną prezentację dedykowaną historii związanej z danym miejscem). Muzeum Żydowskie w Wiedniu swojej nowej stałej wystawie nadało tytuł „Nasze miasto! Żydowski Wiedeń – kiedyś i dziś”. Muzea stawiają pytania o lekcję wyniesioną z Zagłady i znaczenie żydowskiego dziedzictwa dla współczesnego społeczeństwa, a także – o bycie Żydem i żydowskość we współczesnym świecie (pytanie o współczesny sens „żydowskości” jest szczególnie ważne w Europie, gdzie społeczności żydowskie budowane są na nowo na gruzach przeszłości). Przykładowo, wystawę stałą Muzeum POLIN kończy prezentacja filmów z wypowiedziami kilku osób na temat tego, czym dla nich jest bycie Żydem we współczesnej Polsce. Wydaje się, że im nowsze muzeum, tym większy nacisk na stawianie takich pytań. Punktem wyjścia dla przebudowywanej właśnie wystawy stałej Muzeum Żydowskiego we Frankfurcie mają być współczesne zagadnienia nurtujące zarówno żydowskich, jak i nie-żydowskich mieszkańców miasta: *Jak można przeciwdziałać wykluczeniu? W jaki sposób można zachować rodzinne tradycje, które nie są podzielane przez otaczającą nas większość?*<sup>2</sup>

Skomplikowane, wieloaspektowe przesłanie europejskich muzeów żydowskich znajduje odbicie w ich budynkach i lokalizacjach. Siedziby tych muzeów wzniesione są najczęściej w miejscach, w których przez wieki toczyła się żydowska historia. Tam, gdzie to możliwe, umiejscowione są w dawnych synagogach (np. Erfurt, Praga, Budapeszt, Toledo, Rzym, Wenecja, Amsterdam), bądź w innych budynkach związanych ze społecznością żydowską – np. Muzeum we Frankfurcie mieści się w miejscu archeologicznych

pozostałości domów z dawnej Judengasse oraz w odrestaurowanym Pałacu Rotszylda, Muzeum w Hohenems – w willi z XIX w. należącej do zamożnej przemysłowej rodziny Heimann-Rosenthal. Szczególnie wiele takich muzeów znajduje się w Europie Zachodniej, gdzie zabytków najwcześniejszej architektury murywanej było więcej, zaś stopień ich dewastacji w trakcie II wojny światowej był mniejszy niż w Europie Środkowo-Wschodniej. Przykładem może być otwarte w 2009 r. Muzeum w Synagodze w Erfurcie, w najstarszym zachowanym żydowskim domu modlitwy w centralnej Europie, którego fragmenty pochodzą z XI w., czy też Muzeum w Spirze, która razem z Wormacją i Moguncją stanowiły kolebkę kultury Żydów aszkenazyjskich, a muzeum skonstruowano wokół 3 archeologicznych wystaw w miejscach dawnej synagogi, łaźni rytualnej i cmentarza. Zdarza się, że muzeum umieszczone jest w budowli częściowo zniszczonej, co nadaje mu jednocześnie charakter upamiętnienia i rozliczenia z przeszłością. Przykładem może być Muzeum Żydowskie Alzacji, znajdujące się w synagodze uszkodzonej w trakcie wojny przez nazistów, czy też Centrum Judaicum w Berlinie utworzone w ruinach zniszczonej podczas Nocy Kryształowej Nowej Synagogi przy Oranienstrasse. Częstą praktyką w konstruowaniu muzeów żydowskich jest też dodawanie nowych budynków do starej architektury, co pozwala zaakcentować ideę „kontynuacji”, „naprawy” oraz łączenia przeszłości ze współczesnością.

Są też oczywiście muzea wznoszone współcześnie. Niektóre stanowią dzieła architektoniczne najwyższej klasy wyróżniając się symboliczną architekturą, nawiązującą dialog z historią i topografią miejsc oraz z wieloma wyobrażeniami i obrazami związanymi z żydowską historią i kulturą. Ten „żydowski kontekst architektury” obecny jest w projektach Daniela Libeskinda, przede wszystkim w otwartym w 2001 r. Muzeum Żydowskim w Berlinie. W zamyśle architekta już samo przejście przez budynek ma skłaniać widza do osobistej



2. „Głosy, miejsca, czasy” – wystawa stała w Muzeum Żydowskim w Monachium

2. 'Voices, Places, Times' – permanent exhibition at the Jewish Museum Munich



3. Wejście do Muzeum Żydowskiego w Berlinie

3. Entrance to the Jewish Museum Berlin



4. Fragment fasady Muzeum Żydowskiego w Berlinie

4. Façade fragment of the Jewish Museum Berlin



5. Ogród Wypnania w Muzeum Żydowskim w Berlinie

5. Garden of Exile, Jewish Museum Berlin

konfrontacji z historią i przekazem muzeum. Wejście do niego oraz pozawystawiennicza część publiczna ułożone są w barokowym pałacyku dawnego sądu pruskiego z XVIII w., przypominając o zakorzenieniu historii żydowskiej w historii Niemiec oraz o przelomowej dla dziejów Żydów niemieckich epoce oświecenia – okresie narodzin idei emancypacyjnych i reformatorskich. Obok tego budynku Libeskind zaprojektował niezwykle ekspresjonistyczną strukturę architektoniczną mieszczącą wystawę stałą, opartą na zygawkowatym planie przypominającym potrząskaną gwiazdę Dawida lub błyskawicę, w rzeczywistości jednak zainspirowanym przez topografię miejsc Berlina związanych z żydowsko-niemiecką historią. Budowla zachwyca i intryguje metaliczną, antystrukturalną, pociętą ukośnymi podłużnymi świetlikami fasadą oraz znajdującymi się wewnątrz tzw. pustkami – niepokojącymi pustymi przestrzeniami. W zestawieniu z barokowym pałacykiem nowy budynek wyraża trudny, emocjonalny charakter niemiecko-żydowskiej historii. Jak dowodzą interpretatorzy budynku,

jego forma odnosi się do Zagłady oraz zniszczenia i jednocześnie wyraża nadzieję na odnowę i naprawę<sup>13</sup>. Wchodzący na wystawę muszą najpierw skierować się do podziemi, niejako zagłębiając się w przeszłość i konfrontując się z nią. Czekają tam na nich 3 korytarze symbolizujące różne losy niemieckich Żydów: korytarz Zagłady prowadzący do Wieży Holokaustu, korytarz Emigracji prowadzący do Ogrodu Zesłania oraz korytarz Ciągłości prowadzący do wystawy stałej, czyli paradoksalnie cofający zwiedzającego w głąb historii. Wejścia na nią dokonuje się poprzez „wstąpienie” schodami w górę, co może sugerować odkupienie i pojednanie<sup>14</sup>. Połączenie starej budowli z nową ekspresjonistyczną strukturą oraz oparcie architektury na wielu historycznych, kulturowych i literackich odniesieniach Libeskind zastosował też w projekcie Duńskiego Muzeum Żydowskiego w Kopenhadze, które zostało otwarte w 2004 roku. Muzeum mieści się w budynku wbudowanym w stary gmach Biblioteki Królewskiej w centrum Kopenhagi. Jako że najsilniejszym akcentem wystawy stałej „Przestrzeń

i przestrzenność” są dzieje ocalenia żydowskiej społeczności przez Duńczyków w 1943 r., Libeskind za punkt wyjścia dla swojej symbolicznej „gęstej” architektury wybrał pojęcie „micwy” – w tradycji żydowskiej „dobrego uczynku” będącego efektem podążania za boskimi prawami. Forma, struktura i światło w budynku mają symbolizować to ludzkie zaangażowanie<sup>15</sup>. Równie interesującym przykładem ekspresyjnej architektury – odnoszącej się do miejsca i komunikującej przesłanie wystawy stałej – jest Muzeum POLIN zaprojektowane przez Rainera Mahlamäkiego. Przeszlony i obłany światłem kubiczny budynek symbolizujący „życie”, nawiązuje dialog ze znajdującym się naprzeciwko Pomnikiem Bohaterów Getta opowiadającym o Zagładzie, oraz z blokowiskiem Muranowa będącym znakiem powojennego milczenia. Dynamiczna architektura wnętrza muzeum zaakcentowana rozpruwającym całe wnętrze monumentalnym krzywoliniowym holem, licznymi przejściami, mostkami i świetlikami, wyraża dramat historii, ale też ideę zmiany, przejścia i podróży z przeszłości – w przyszłość, z niewoli – do wolności; architekt jako metaforę przywołał tu wyjście Izraelitów z Egiptu i przejście przez Morze Czerwone<sup>16</sup>. Zamykające tylną fasadę wielkie szklane okno z widokiem na park symbolizuje nadzieję i zakorzenia budynek w życiu dzisiejszego miasta<sup>17</sup>.

Jest stosunkowo częstą praktyką, że muzea żydowskie mieszczą się w kilku lokalizacjach. Obejmują na przykład dawną synagogę, osobny budynek mieszczący wystawę historyczną, czasem też osobny oddział poświęcony Zagładzie, galerię sztuki, centrum edukacyjne itp. Największe takie muzeum w Europie to Muzeum Żydowskie w Pradze – obejmuje 4 historyczne synagogi, salę ceremonialną oraz olbrzymi stary cmentarz żydowski (plus archiwum, galerię, bibliotekę i centrum edukacyjno-kulturalne). Innym przykładem jest muzeum w Amsterdamie, którego właściwa nazwa brzmi Żydowska Dzielnica Kulturalna – składa się ono z Żydowskiego Muzeum Historycznego (mieszczące się w 4 budynkach dawnej synagogi), Muzeum dla Dzieci (z ekspozycją prezentującą tradycję religijną), imponującej Synagogi Portugalskiej (czynna) oraz oddziału Muzeum Holokaustu znajdującego się w budynku, gdzie gromadzono ludność przed deportacjami. Do muzeum przynależy biblioteka Ets Haim, działająca nieprzerwanie od XVII w., posiadająca olbrzymią kolekcję żydowskich manuskryptów i druków. Zauważyć należy, że choć nie wszystkie mają taką bogatą „infrastrukturę”, muzea żydowskie w Europie – ze względu na ich misję upamiętniania, oznaczania śladów, odzyskiwania zapomnianej przeszłości – mają tendencję do wychodzenia w przestrzeń miasta i otoczenia. Niezwykłą formą takiego „otwarcia” jest projekt stworzony przez Muzeum POLIN – Muzeum na Kółkach, czyli objazdowa ekspozycja, która wraz z jej animatorami i edukatorami podróżuje po miejscowościach w całej Polsce, w każdym miejscu dostosowując program towarzyszący ekspozycji do historii i specyfiki miejsca.

W większości muzeów tworzonych lub przeprojektowanych w ostatnich 2 dekadach osiłą jest narracyjna wystawa historyczna, opowiadająca wielowiekową historię Żydów w danym regionie, akcentująca ich przynależność do miejsca oraz wspólnotę losów żyjących obok siebie społeczności. Dla muzeów żydowskich bardzo użyteczna jest koncepcja popularnej w nowym muzealnictwie wystawy narracyjnej, w której najważniejszy jest scenariusz, czyli historia, którą muzeum chce opowiedzieć. Po pierwsze muzea te, z racji olbrzymiego stopnia

zniszczenia kultury materialnej europejskich Żydów, rzadko kiedy są w stanie zbudować ekspozycję wokół kolekcji, z wielką chęcią natomiast sięgają po wszelkie dodatkowe źródła i media – zapisy historii mówionej, cytaty źródłowe, rekonstrukcje, czy oparte na referencjach z epoki scenografie. Po drugie, muzea żydowskie pragną przede wszystkim opowiadać historię. Oczywiście czyniąc to, przedstawiają jakąś interpretację tej historii – czyli przyjmują jakąś metahistoryczną perspektywę<sup>18</sup>. Jak pisze Moshe Rossman, historyk współtworzący ekspozycję stałą Muzeum POLIN, wystawa w muzeum narracyjnym musi mieć nadbudowującą się nad faktami metahistorię, czyli większą narrację, która przypisuje im pewien sens i nadaje im znaczenie. Jednocześnie jednak dobrze zaaranżowane ekspozycje powinny dostarczać zwiedzającym możliwość krytykowania tej narracji i przyjęcia własnego stanowiska<sup>19</sup>. Choć w wielu elementach różnią się między sobą, w ekspozycjach historycznych muzeów żydowskich można zauważyć kilka takich wspólnych, metahistorycznych założeń: pokazywanie związków historii żydowskiej z danym krajem, regionem czy miastem; prezentowanie historii jako współdzielonej przez Żydów i inne zamieszkujące te miejsca społeczności, w której okresy współpracy i wzajemnych wpływów przenikają się z momentami kryzysu i upadku; akcentowanie specyfiki kultury żydowskiej rozwiniętej w danym kraju. Niezwykle ważne w narracjach tych muzeów jest też prezentowanie kulturowego pluralizmu i różnych



6. Wejście i główny hol Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

6. Entrance and main hall in the POLIN Museum of the History of Polish Jews



7. Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN – widok od strony parku

7. POLIN Museum of the History of Polish Jews: view of the park side

(Fot. 1 – M. Starowieyska, MHŻP POLIN; 2 – Jüdisches Museum München; 3-5 – Nobel-Nobielski; 6 – M. Jeżyk, MHŻP POLIN; 7 – W. Kryński, MHŻP POLIN)

punktów widzenia – pokazują one zarówno wewnętrzne zróżnicowanie judaizmu i sposobów auto-definiowania się społeczności żydowskich, zwłaszcza w XIX i XX w., jak również – różne formy współpracy i stosunków między Żydami a ich nieżydowskim otoczeniem. Takie zjawiska jak „zmiana”, „wpływy” czy też „międzykulturowe pogranicze” prezentowane są jako pozytywne, prowadzące do rozwoju i postępu. Dużą rolę na tych wystawach odgrywają też jednostkowe historie pokazujące złożone losy, złożone tożsamości, indywidualne wybory. Oprócz ekspozycji historycznych wiele muzeów posiada również wystawy poświęcone żydowskim tradycjom i religii – czasem przedstawione w narracyjnej formie, czasem oparte na imponującej kolekcji. Ekspozycje te są w dużej mierze opracowane z myślą o odbiorcach nie znających żydowskiej tradycji – mają duży walor edukacyjny, wprowadzają w arkana żydowskiego rytuału, a w przypadku cennych kolekcji – prezentują też materialne bogactwo i artystyczną tradycję żydowską. Ulokowane są czasem w dawnych synagogach lub w miejscu archeologicznych pozostałości po budynkach związanych z życiem dawnych gmin żydowskich (rytualne łaźnie, pozostałości domów itp.), czasem wzbogacone o rekonstrukcje i wirtualne prezentacje (np. Muzeum Żydowskie w Wiedniu posiada oddział Museum Judenplatz znajdujący się w miejscu odkrytych fundamentów średniowiecznej synagogi, gdzie oprócz archeologicznych pozostałości zaprezentowano komputerową rekonstrukcję tej synagogi oraz wirtualną podróż przez średniowieczną dzielnicę żydowską).

Ze względu na duży stopień zniszczenia zabytków żydowskiej kultury, jedynie część muzeów żydowskich stworzonych jest na bazie kolekcji. Wymienić należy tu zwłaszcza Muzeum Żydowskie w Pradze (olbrzymia kolekcja synagogaliów i sprzętów użytku domowego, tekstyliów i przedmiotów z metalu, jak również sztuki wizualnej), Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu (oprócz przedmiotów

religijnych, tekstyliów, manuskryptów i archiwaliów, posiada ważną kolekcję sztuki, m.in. prace Chagalla, Modiglianego, Soutine’a, pokazującą rolę Żydów w sztuce XX w.), Muzeum Żydowskie we Frankfurcie (manuskrypty oraz przedmioty życia codziennego), Muzeum Żydowskie w Rzymie (sztuka synagogalna), Muzeum Żydowskie w Atenach, Muzeum Żydowskie w Wiedniu (bazujące na kolekcji przedwojennego muzeum zamkniętego w 1938 r.), Muzeum Żydowskie w Erfurcie (prezentujące tzw. skarb z Erfurtu – prawdopodobnie zakopany podczas pogromu w 1349 r.), Muzeum Żydowskie w Wilnie, Muzeum Żydowskie w Londynie, Muzeum Żydowskie w Budapeszcie (wszystkie trzy oparte na kolekcjach przedwojennych placówek). Dla kontrastu jednak, część nowych muzeów żydowskich w chwili tworzenia nie posiadała kolekcji (jak np. Muzeum POLIN) – muzea te prowadzą publiczne programy zbierania pamiątek i rozwijają swoje kolekcje na drodze poszukiwań i zakupów; równoległe gromadzą również zbiory historii niematerialnej, zwłaszcza zapisy historii mówionej. Warto zaznaczyć, że choć muzea żydowskie z zasady nie są muzeami sztuki, kilka placówek – w Paryżu, Amsterdamie, Wilnie, Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz Galeria Ben Uri w Londynie – posiada imponujące kolekcje prac artystów żydowskich. Także jednak w tych o wiele bardziej sprofilowanych historycznie, sztuka odgrywa ważną rolę – jako przejaw materialnego bogactwa dawnej kultury żydowskiej (synagogalia, judaika), jako wyraz tożsamości (prace nowoczesnych artystów żydowskich), czy wreszcie – dostarczając współczesnego komentarza do prezentowanej przez muzeum tematyki (sztuka współczesna tworzona zarówno przez żydowskich, jak i nieżydowskich artystów).

Niezależnie od lokalizacji, charakteru budynku czy też rodzaju ekspozycji, wszystkie muzea żydowskie przykładają bardzo wiele wagi do bieżącej działalności programowej.



Wystawy czasowe i inne działania edukacyjno-kulturalne są ważne dla realizowania misji tych muzeów, które pragną być miejscami społecznego dialogu. Jest to szczególnie istotne w ostatnich latach, kiedy wraz z migracjami i związanymi z nimi przemianami populacji Europy, coraz istotniejsza staje się kwestia wielokulturowości i dialogu międzyreligijnego. Nowe konflikty cywilizacyjne jakie pojawiły się po relatywnie spokojniejszych – z punktu widzenia Europy – latach 90., wyznaczyły nowe ramy dla działalności muzeów żydowskich, które coraz częściej wychodzą poza doświadczenie specyficznie żydowskie, na poziom uniwersalny. Swoimi działaniami pragną promować pluralizm i wielokulturowość, kształtować postawy inkluzyjne, obywatelskie, dają głos mniejszościom, przemawiają przeciwko różnym przejawom dyskryminacji, wykluczenia, mowie nienawiści. Przykładowo, mieszczące się w Brukseli Belgijskie Muzeum Żydowskie urządziło niedawno wystawę „Bruksela – bezpieczny port?” (13.10.2017–18.03.2018) prezentującą rozmaite fale emigrantów przybywających do miasta. Wystawa zadawała pytanie o przyczyny opuszczenia przez nich swoich krajów i o to, jak zostali przyjęci i jak odnaleźli się w Brukseli. Zaprezentowano też na niej prace współczesnych artystów zajmujących się kwestią migracji i różnorodności kulturowej w dzisiejszej Brukseli<sup>20</sup>.

W tym kontekście symboliczne wręcz wydaje się zmienienie strategii kolekcji przez londyńskie Ben Uri Gallery & Museum, które od kilku lat oprócz prac artystów żydowskich zbiera także dzieła innych twórców, którzy przybyli do Anglii jako emigranci.

Jak zatem w kilku słowach można podsumować działalność i znaczenie muzeów żydowskich w Europie? Powstały one pod wpływem potrzeby czasów – były odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie rozliczenia się z przeszłością, przerwanie milczenia wokół Zagłady i przywrócenie zapomnianej historii. Jednocześnie miały pełnić ważną aktywną rolę w procesie „naprawy” i „odnowy”, wyciągając lekcję z przeszłości, zwalczając stereotypy, oswajając słowo „Żyd”. Z racji tego, że w swoim założeniu mają „otwierać historię” i sięgać w przeszłość, ich funkcja i misja są dynamiczne, zmieniają się pod wpływem nowych okoliczności społecznych i politycznych. W dzisiejszym, targanym przez kolejne kryzysy świecie muzea te promują ideę społeczeństwa obywatelskiego i budują postawy otwartości na dialog, różnice, wielokulturowość. Ze względu na fakt, że poruszają drażliwe i trudne kwestie, muszą dobrze panować nad konstrukcją przekazu na każdej płaszczyźnie – architektury, scenariuszy i aranżacji wystaw, programów towarzyszących, przez co przyczyniają się bardzo do tworzenia nowych standardów i wytyczania trendów w dzisiejszym muzealnictwie i muzealnej edukacji.

**Streszczenie:** W ostatnich dekadach ubiegłego wieku oraz po roku 2000 nastąpił prawdziwy „boom” w tworzeniu muzeów żydowskich w Europie. Założono wiele nowych placówek, bądź przebudowano i zmodernizowano stare. Wiązało się to z rosnącą potrzebą przerwania milczenia wokół Zagłady, dokonania rozliczeń z przeszłością i otwarcia debaty na temat wieloetnicznej historii Europy. Sprzyjały temu zachodzące w tym czasie zjawiska – proces integracji europejskiej, upadek żelaznej kurtyny i rozwój demokratycznych obywatelskich społeczeństw.

Nowe muzea żydowskie zakładane w Europie – choć muszą się odnosić do Zagłady – nie są muzeami Holokaustu, nie opowiadają historii ludobójstwa. Mają na celu przywrócenie pamięci o wiekach żydowskiego życia w danym państwie, regionie i mieście – opowiadają tę historię jako część dziejów danego miejsca i zabiegają o włączenie jej do oficjalnej historii narodowej. Ich misją jest również

pokazanie obecności i znaczenia żydowskiego dziedzictwa w dzisiejszym świecie oraz zadawanie pytania o żydowską tożsamość we współczesnej Europie. Konflikty cywilizacyjne jakie pojawiły się po, relatywnie spokojniejszych z punktu widzenia Europy, latach 90. XX w., wyznaczyły nowe ramy dla działalności muzeów żydowskich, które coraz częściej wychodzą poza doświadczenie specyficznie żydowskie, na poziom uniwersalny. Swoimi działaniami pragną promować pluralizm i wielokulturowość, kształtować postawy inkluzyjne, dają głos mniejszościom, przemawiają przeciwko wszelkim przejawom dyskryminacji i wykluczenia. Ze względu na fakt, że poruszają drażliwe, trudne kwestie, muszą dobrze panować nad konstrukcją przekazu na każdej płaszczyźnie – architektury, scenariuszy i aranżacji wystaw, programów towarzyszących, przez co niewątpliwie przyczyniają się do tworzenia nowych standardów i wytyczania trendów w dzisiejszym muzealnictwie i muzealnej edukacji.

**Słowa kluczowe:** muzea żydowskie, nowe muzealnictwo, wystawa narracyjna, Zagłada, upamiętnianie, wielokulturowość, pluralizm.

### Przypisy

<sup>1</sup> Więcej na temat pierwszych muzeów żydowskich: R. Piątkowska, „Skarby naszej przeszłości”. *Muzea żydowskie w Polsce*, M. Adamczyk-Garbowska, A. Markowski, A. Trzcziński, M. Wodziński (red.), „Studia Judaica” 2013, t. 16, nr 2(32), s. 3-45; na temat początków kolekcji, wystaw i muzeów żydowskich oraz ich społecznego kontekstu zob. R. Cohen, *Jewish Icons. Arts and Society in Modern Europe*, University of California Press, Oakland 1998.

<sup>2</sup> Część zbiorów Żydowskiego Instytutu Naukowego JIWO została przewieziona do Nowego Jorku. Zbiory Muzeum Żydowskiego w Pradze ocalały na miejscu, ponieważ okupacyjne władze niemieckie utworzyły w jego miejscu w 1942 r. Centralne Muzeum Żydowskie, mające być w przyszłości egzotycznym muzeum wymarłej rasy.

<sup>3</sup> Muzea w Pradze i Budapeszcie zostały znacjonalizowane, ich działalność była ograniczona, bez możliwości prowadzenia badań. W Paryżu w 1948 r. powstało małe muzeum żydowskie mające upamiętnić żydowskich artystów tworzących tu przed wojną. W 1948 r. w ramach utworzonego w Warszawie Żydowskiego Instytutu Historycznego zostało powołane muzeum, które zainicjowało swą działalność m.in. wystawą pt. „Działalność żydowskich artystów plastyków – męczenników okupacji niemieckiej w latach 1939-1945”, zob. M. Sieramska, *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego – zbiory i działalność*, w: *Żydowski Instytut Historyczny. 50 lat działalności*, Warszawa 1996.

- <sup>4</sup> Europejskie muzea żydowskie mają od 1989 r. wspólną platformę – Association of European Jewish Museums, służącą przede wszystkim wymianie doświadczeń i współpracy między nimi, <http://www.aejm.org>
- <sup>5</sup> Na płaszczyźnie metodologicznej wyrazem tych przemian była książka *The New Museology*, P. Vergo (ed.), Reaktion Books, London 1989. Jej redaktor, Peter Vergo (jak i inni zaproszeni przez niego autorzy esejów) pisał w niej o potrzebie zmiany podejścia do muzeów i przeniesieniu uwagi z aspektów metodycznych związanych z funkcjonowaniem muzeów na aspekty związane z celami i zadaniami muzeów (P. Vergo, *Introduction, ibidem*, s. 3). W swoim esejie publikowanym w tym tomie (*Reticent object, ibidem*, s. 41-59) wezwał on muzealników do świadomego definiowania i analizowania kontekstów i założeń wystaw, oraz do świadomego poszukiwania i opanowywania środków wystawienniczych, za pomocą których te założenia mogą zostać osiągnięte.
- <sup>6</sup> P. Kowal, *Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego*, w: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, K. Wolska-Pabian, P. Kowal (red.), Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 32.
- <sup>7</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Why Jewish Museums? An International Perspective*, M. Adamczyk-Garbowska, A. Markowski, A. Trzciniński, M. Wodziński (red.), „Studia Judaica” ..., s. 77-78, 81.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, s. 84.
- <sup>9</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Jak powstawała wystawa*, w: *Polin. 1000 lat historii Żydów polskich, katalog wystawy stałej Muzeum Historii Żydów Polskich*, B. Kirshenblatt-Gimblett, A. Polonsky (red.), Warszawa 2014, s. 32.
- <sup>10</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Why Jewish museums?...*, s. 85-86 – B. Kirshenblatt-Gimblett zaznacza, że jedynymi muzeami, w których Zagłada jest jednocześnie historią narodową są Muzeum Jad Vashem w Jerozolimie i Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, s. 84.
- <sup>12</sup> Informacje o nowej wystawie, której otwarcie planowane jest na koniec 2019 r., znajdują się na stronie internetowej Muzeum Żydowskiego we Frankfurcie, <https://www.juedischesmuseum.de/en/visit/detail/new-permanent-exhibition-in-the-rothschild-palais-1/>
- <sup>13</sup> A. Kamczycy, *Muzeum Libeskinda w Berlinie. Żydowski kontekst architektury*, Poznań 2015.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, s. 83-91.
- <sup>15</sup> Opis i analiza architektury budynku Muzeum Żydowskiego w Kopenhadze znajduje się na stronie internetowej muzeum, <https://jewmus.dk/en/the-danish-jewish-museum/>
- <sup>16</sup> Zob. też wywiad z Rainerem Mahlamäkim w filmie towarzyszącym wystawie „Jak zrobić muzeum”, Muzeum POLIN, 2014, dostępny na stronie internetowej, <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/jak-zrobic-muzeum>
- <sup>17</sup> Więcej wypowiedzi architekta, muzealników i krytyków na temat architektury Muzeum POLIN: „Architektura” 2013, nr 03/09, „Arch” (Magazyn Architektoniczny SARP) 2013, nr 3(17), „Ark” (Finnish Architecture Review) 2014, no 4. Tekst Marcina Ferenca z „Architektury” 2013, nr 03/09 dostępny jest również na stronie NIMOZ-u, <https://architektura.nimoz.pl/2013/03/09/konstrukcja-muzeum-historii-zydow-polskich/>
- <sup>18</sup> Wg *Oxford Dictionary* *metahistoria to rozpoznanie zasad rządzących historycznymi wydarzeniami; badanie filozofii historii i historiografii, w szczególności – studiowanie struktury narracji historycznej (org. Enquiry into the principles governing historical events; the study of the philosophy of history, or of historiography; specifically the study of the structure of historical narrative)*.
- <sup>19</sup> M. Rossman, *Zdecydowanie żydowskie, wyraźnie polskie – Muzeum Historii Żydów Polskich a nowa polsko-żydowska metahistoria*, M. Adamczyk-Garbowska, A. Markowski, A. Trzciniński, M. Wodziński (red.) „Studia Judaica” ... s. 50-51.
- <sup>20</sup> Informacja o wystawie na stronie internetowej muzeum, <http://www.mjb-jmb.org/expositions/expositions-passees/>

Tekst powstał w ramach projektu Unii Europejskiej – *Horizon 2020 Research & Innovation project RETOPEA* – finansowanego przez Komisję Europejską (umowa grantowa nr 770309).

---

#### dr Tamara Sztyma

Absolwentka historii sztuki UW, podyplomowych studiów w Oxford Center for Hebrew and Jewish Studies, oraz studiów doktoranckich z zakresu nauk o sztuce na UMK w Toruniu; (2007–2013) pracowała w zespole projektującym wystawę główną Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie jako kuratorka galerii międzywojennej, (od 2013) kuratorka wystaw czasowych w Muzeum POLIN, (od 2018) adiunkt naukowy na Wydziale „Artes Liberales” UW; e-mail: [tsztyma@al.uw.edu.pl](mailto:tsztyma@al.uw.edu.pl)

---

**Word count:** 5 100; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 20

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 03.2019; **Accepted:** 03.2019; **Published:** 05.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2023

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Sztyma T.; MUZEA ŻYDOWSKIE W EUROPIE – GENEZA I CHARAKTERYSTYKA. *Muz.*, 2019(60): 55-63

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 225-235  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2019  
data recenzji – 03.2019  
data akceptacji – 05.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2973

# CHRONIĆ DZIEDZICTWO, BUDZIĆ EMOCJE<sup>1</sup>. MUZEA PRYWATNE WE FRANCJI

TO PROTECT HERITAGE, TO INSPIRE EMOTIONS.  
PRIVATE MUSEUMS IN FRANCE

**Agnieszka Kluczevska-Wójcik**

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

**Abstract:** The French museum world is dominated by large public institution. The cradle of public museology, France boasts a long-standing tradition of central management in this domain, whose continuation can be found in the current legislative solutions (Act of 4 January 2002) organizing the system of museum activity, their approval, and financing modes. It is all based on the *musée de France* status that can be granted to institutions owned either by the state or to any other legal entity under public law or legal entity under private law engaged in a non-profit activity. The latter, belonging to associations and foundations, or run by them, in order to win the state's recognition and support, have to comply with specific requirements defined in particular with respect to conservation and scientific elaboration of the collections, as well as to making them available for public viewing.

What dominates among 'private' museums are institutions of the public benefit organization status, whose model was

shaped in the 19<sup>th</sup> century, e.g. the Paris Union Centrale des Arts Décoratifs or Cinémathèque Française, to a substantial degree financed with public resources. Some of them, e.g. ecomuseums and industrial museums in Mulhouse, are almost self-sufficient financially. Another form of a 'private' museum is a foundation set up by a company/concern or artists and patrons. The latter group includes institutions that are owned by e.g. Institut de France in Paris, Musée Calvet in Avignon, or Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence, as well as first of all those involved in mounting big Paris exhibitions, foundations – museums of modern art: Fondation Cartier, Fondation Louis Vuitton, or Collection Pinault which is currently being established. Thanks to their spectacular architectural settings, aggressive publicity policy, and astounding turn-out successes, these new private museums are substantially transforming the artistic stage in France.

**Keywords:** museum legal regime, public museums, private museums, foundations, Musée de France, Fondation Louis Vuitton, Union Centrale des Arts Décoratifs, Institut de France, Musée Calvet, Fondation Maeght.

28 stycznia 2019 r. Fundacja Louis'a Vuittona w Paryżu oficjalnie ogłosiła, że zorganizowane przez nią ekspozycje „Jean-Michel Basquiat” i „Egon Schiele” w ciągu 16 tygodni ich trwania (3.11.2018–21.01.2019) odwiedziło 676 503 widzów<sup>2</sup>. Ten oszałamiający sukces wynikał niewątpliwie z atrakcyjności tematyki. Czy był to jedyny powód? Wystawa Eгона Schiele, jednej z najważniejszych postaci wiedeńskiej secesji, była

pierwszą monograficzną prezentacją dorobku tego artysty w Paryżu od ponad dwudziestu pięciu lat. Z dziełami Basquiata paryska publiczność miała jednak okazję zapoznać się już wcześniej, na przełomie lat 2010 i 2011, kiedy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża pokazano rocznicową retrospektywę zmarłego przedwcześnie, wybitnego przedstawiciela amerykańskiej awangardy 2. poł. XX w., zorganizowaną



1. Frank Gehry, „szklany żaglowiec” Fondation Louis Vuitton, Paryż; źródło – Wikipedia

1. Frank Gehry, 'Glass Sailboat' of the Fondation Louis Vuitton, Paris; source: Wikipedia

wspólnie z Beyeler Foundation z Bazylei<sup>3</sup>. Wystawa w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris cieszyła się dużym zainteresowaniem, które trudno jednak porównać z rekordową frekwencją w Fondation Louis Vuitton. W tym ostatnim przypadku waga fenomenu artystycznego, jakim była twórczość Basquiata, wzmocniona została prestiżem i spektakularnością miejsca jego prezentacji.

Muzeum Fundacji Louis'a Vuittona – powołane do życia w 2006 r. przez koncern LVMH (skupiający czołowe marki *industrie de luxe*) z inicjatywy Bernarda Arnault i na bazie zgromadzonej przez niego kolekcji – ma rzeczywiście wyjątkową oprawę architektoniczną. Jego siedzibę zaprojektował z właściwym sobie rozmachem Frank Gehry – jeden z najważniejszych „star-chitektów”, twórca m.in. Muzeum Guggenheima w Bilbao<sup>4</sup>. Gigantyczny „szklany żaglowiec” położony w Lasku Bulońskim, na zachodnim obrzeżu miasta, tuż obok Jardin d'acclimatation (parku botanicznego), wyrasta ponad otoczenie jak wierzchołek góry lodowej, złożonej z 12 „skrzydeł”, utworzonych z ponad 3000 paneli z giętego szkła, wspartych na konstrukcji z 19 000 płyt białego ductalu (fibrobetonu)<sup>5</sup>.

O znaczeniu i wadze Fundacji najlepiej zaś świadczy fakt, że w uroczystości jej otwarcia 20 października 2014 r. wzięli udział prezydent Francji François Hollande i mer Paryża Anne Hidalgo.

Na kulturalnej mapie Paryża – a co za tym idzie i całej Francji – pojawił się nowy, ważny punkt. Obok wielkich „instytucji narodowych”: Grand Louvre, Musée d'Orsay, Musée du Quai Branly, Centre Georges-Pompidou i muzeów miejskich, takich jak Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris czy Petit Palais, wyrosło prywatne muzeum przygotowane do organizacji *Blockbuster Art Exhibitions* – wielkich wystaw, prezentujących w znakomitej oprawie marketingowej dorobek światowego dziedzictwa artystycznego i przyciągających tysiące widzów<sup>6</sup>. Jego powstanie otwiera nowy rozdział francuskiego muzealnictwa, zdominowanego dotąd przez muzea publiczne.

Status administracyjny i prawny muzeów na świecie jest bardzo zróżnicowany i odpowiada kontekstowi społeczno-politycznemu poszczególnych krajów, wpływającemu na przewagę jednego z dwu modeli instytucjonalnych: publicznego bądź prywatnego<sup>7</sup>. Francja, w której powstawały tworzone przez Rewolucję Francuską „archetypy muzealne” – Muséum Central des Arts de la République, Muséum National d'Histoire Naturelle, Conservatoire National des Arts et Métiers, i Musée des Monuments Français – ma długą tradycję centralnego zarządzania tą dziedziną kultury. Bez przesady stwierdzić można, że francuski świat muzealny rozwijał się wraz z powstawaniem wielkich instytucji publicznych<sup>8</sup>. Już w 1945 r. wprowadzono tu rozwiązania legislacyjne organizujące system działania muzeów, sposób ich zatwierdzania i finansowania, jakimi nie dysponowały w tym czasie Wielka Brytania, Szwajcaria, Holandia czy Belgia<sup>9</sup>. Obowiązująca obecnie ustawa z 4 stycznia 2002 r. („Journal Officiel” z 5.01.2002) stworzyła kategorię (*label*) *musée de France*, jako nową formę uznania i finansowania muzeów, zastępującą poprzednie rozwiązania prawne<sup>10</sup>. Status *musée de France* może być przyznany instytucjom należącym do państwa, do osoby prawnej (*personne morale de droit public*) lub organizacji prowadzącej działalność o charakterze niedochodowym – *non-profit* (*personne de droit privé à but non lucratif*)<sup>11</sup>. Z prerogatyw związanych z przynależnością do tej kategorii korzysta obecnie 1218 muzeów. 5% z nich podlega bezpośrednio państwu, 82% – władzom terytorialnym, 13% – stowarzyszeniom albo fundacjom. Dwie pierwsze grupy to muzea „publiczne”, trzecia – muzea „prywatne”. Kilka największych muzeów narodowych – Luwr, Orsay, Centrum Pompidou, Muzeum Quai Branly, Pałac w Wersalu – uzyskało specjalny status instytucji narodowej (*établissement publique*), gwarantujący większą swobodę zarządzania przy zachowaniu kontroli ze strony państwa<sup>12</sup>. To

właśnie one mają największą liczbę zwiedzających. Według przeprowadzonych kilka lat temu badań, na muzea narodowe przypada 35% widzów (z czego znaczną większość przyciągają 72 muzea w Paryżu i regionie paryskim), na inne muzea państwowe – 50%, na muzea prywatne – 15%<sup>13</sup>.

Te ostatnie – należące do stowarzyszeń i fundacji lub przez nie zarządzane – aby uzyskać rozpoznanie i wsparcie państwowe muszą przestrzegać określonych wymagań, zdefiniowanych dla *musées de France*, dotyczących przede wszystkim konserwacji i naukowego opracowywania zbiorów oraz ich udostępniania publiczności. Warto przy tym zaznaczyć, że zgodnie ze swoją misją upowszechniania i ochrony dorobku kulturowego – w przeciwieństwie do właściciela kolekcji prywatnej, który nie ma takich zobowiązań wobec społeczności – wszystkie są *de facto* muzeami publicznymi<sup>14</sup>.

W tej grupie dominują instytucje o statusie stowarzyszenia użyteczności publicznej (słynna francuska „ustawa 1901”)<sup>15</sup>. Mogą one utrzymywać się wyłącznie z własnych funduszy, albo korzystać w różnej formie i w mniejszym lub większym stopniu ze wsparcia państwowego. Zaletą jest duży stopień autonomii i stosunkowo elastyczny sposób zarządzania. Ten model ukształtował się we Francji jeszcze w XIX wieku.

Taki właśnie status i typ finansowania miała od początków swojego istnienia paryska Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD – Centralna Unia Sztuk Dekoracyjnych), założona w 1882 r., zrzeszająca przemysłowców, kolekcjonerów i przedstawicieli zawodów artystycznych, której celem było stworzenie warunków do harmonijnego połączenia sztuki i przemysłu, w myśl hasła *le beau dans l'utile* (piękne w użytecznym)<sup>16</sup>. Misją MAD (des Arts Décoratifs – nazwa obowiązująca obecnie) była i jest opieka nad zbiorami sztuki dekoracyjnej, ich naukowe opracowywanie i upowszechnianie, oraz wspieranie edukacji i działalności artystycznej. Stowarzyszenie obejmuje cztery prestiżowe muzea: Musée des Arts Décoratifs, Musée de la Mode et du Textile i Musée de la Publicité (mieszczące się od 1905 r. w skrzydle Marsan Luwru) oraz muzeum Musée Nissim de Camondo (kolekcja i pałac przy Parku Monceau, przekazane UCAD w 1924 r. przez Moïse'a de Camondo) a także działającą od 1864 r. wyspecjalizowaną bibliotekę, École Camondo (szkołę dizajnu i architektury wnętrz) i Ateliers du Carrousel.

Stowarzyszeniem użyteczności publicznej, którego początki sięgają roku 1936, jest także Cinémathèque Française, dawne Musée du Cinéma Henri Langlois. Jego patron, Henri Langlois, kolekcjoner, współzałożyciel i dyrektor francuskiego muzeum kinematografii, był pierwszym, który w filmie – nie tylko w samych kliszach, ale także w kostiumach, dekoracjach i afiszach – dostrzegł dzieła sztuki, godne ochrony i upowszechniania<sup>17</sup>. Dzisiejsza Cinémathèque Française, mieszcząca się od 2005 r. w gmachu projektu Franka Gehry'ego (wzniesionym w 1993 r. dla American Center) przy parku Bercy w Paryżu, kontynuuje tradycję „żywego” (z projekcjami filmowymi) centrum spotkań specjalistów i miłośników kina wszystkich generacji.

Zarówno MAD, jak i Cinémathèque Française korzystają w znacznym stopniu z dotacji państwowych. Tradycja niezależnych finansowo prywatnych muzeów o statusie stowarzyszeń, popularnych w XIX w. na francuskiej prowincji – czyli poza Paryżem – kontynuowana jest m.in. przez ekomuzea, takie jak Ecomusée du Creusot Montceau (1971), Ecomusée de



2. Frank Gehry, gmach Cinémathèque Française, Paryż; źródło – Wikipedia

2. Frank Gehry, building of the Cinémathèque Française, Paris; source: Wikipedia



3. Dom alzacki w Ecomusée de l'Alsace, Ungersheim; źródło – Wikipedia

3. An Alsatian house at the Ecomusée de l'Alsace, Ungersheim; source: Wikipedia



4. Ecomusée de la Bresse Bourguignonne, Pierre-de-Bresse; źródło – Wikipedia

4. Ecomusée de la Bresse Bourguignonne, Pierre-de-Bresse; source: Wikipedia



5. Cité de l'Automobile, Miluza; źródło – Wikipedia

5. Cité de l'Automobile, Mulhouse; source: Wikipedia



6. Cité de l'Automobile, kolekcja Schlumpf, Miluza; źródło – Wikipedia

6. Cité de l'Automobile, Schlumpf Collection, Mulhouse; source: Wikipedia

la Bresse Bourguignonne w Pierre-de-Bresse (1981), Ecomusée de l'Alsace w Ungersheim (1984)<sup>18</sup>. Regionem, w którym działa najwięcej instytucji muzealnych tego typu jest Alzacja. Miluza, aspirująca do miana „europejskiej stolicy” muzeów technicznych i przemysłowych jest siedzibą kilku z nich: Cité de l'Automobile, Cité du Train, Musée Electropolis, Musée de

l'Impression sur Etoffes i Musée du Papier Peint. Historia każdego z nich wiąże się z jednej strony z dziedzictwem kulturowym regionu, z drugiej zaś – z pasją ludzi, którzy za swoje zadanie uznali jego utrwalenie i przekazanie dla społeczeństwa.

Cité de l'Automobile zostało utworzone w 1981 r. ze zbiorów Fritza Schlumpfa, przedsiębiorcy branży tekstylnej i pasjonata wyścigów samochodowych. Kolekcje, zagrożone rozproszeniem po upadku rodzinnej firmy HKC i przymusowej emigracji kolekcjonera do Szwajcarii, zostały zakupione, wraz z budynkiem fabryki, przez powołaną specjalnie w tym celu Association du Musée National de l'Automobile, w skład której weszły m.in. miasto Miluza, Rada Departamentu Haut-Rhin, Region Alzacja, Towarzystwo Panhard i Automobile Club de France. Dysponujące 25 000m<sup>2</sup> powierzchni ekspozycyjnej i Autodromem, prezentujące 400 modeli samochodów Cité de l'Automobile – Collection Schlumpf jest dziś największym tego typu muzeum na świecie.

„Sercem” Musée Electropolis (Muzeum Energii Elektrycznej) jest maszyna parowa Sulzer BBC z 1901 r., pochodząca z zakładów DMC (Dolfus-Mieg et Compagnie, do lat 1990 jednego z największych koncernów tekstylnych w Europie). Uratowana w 1978 r. od zniszczenia przez kilku pasjonatów miejscowego przemysłu, zrzeszonych w Association pour le Musée de l'Energie Electrique (AMELEC – Stowarzyszenie dla Muzeum Energii Elektrycznej), została po renowacji udostępniona publiczności w 1986 roku. Muzeum, otwarte w 1992 r. dzięki finansowemu wsparciu EDF (Electricité de France) opowiada historię elektryczności, a poprzez prezentację najnowszych zdobyczy technologicznych proponuje widzom także spojrzenie w jej przyszłość. 15 listopada 2018 r. zainaugurowano nową stałą ekspozycję, poświęconą innowacjom w dziedzinie transformacji energetycznej i numerycznej<sup>19</sup>. Dzięki temu jest doskonałą „wizytówką” mecenasa – koncernu EDF.

Musée du Papier Peint (Muzeum Tapet) i Musée de l'Impression sur Etoffes (Muzeum Tkanin Drukowanych), jedyne w swoim rodzaju, doskonale ilustrują tradycje najważniejszych gałęzi przemysłu artystycznego Południowej Alzacji. Pierwsze, otwarte w 1983 r. w Rixheim (na przedmieściach Miluzy), przechowuje dorobek działającej tam od 1797 r. manufaktury, a także innych wytwórni francuskich i europejskich – świadectwa zanikającej już niemal dziedziny sztuki użytkowej. Drugie, spadkobierca Towarzystwa Przemysłowego (Société Industrielle, 1833) i Muzeum Rysunku Przemysłowego (École du Dessin Industriel, 1857) w Miluzie, od 1955 r. łączy zadania muzeum sztuki, przemysłu, techniki i mody<sup>20</sup>. Dysponując 6 mln próbek – „biblioteką” wzorów, udostępnianych specjalistom – i blisko 50 000 innych „dokumentów tekstylnych” jest największą na świecie kolekcją obrazu na tkaninie.

Instytucja „Fundacji” jest specyficzną formą stowarzyszenia, charakteryzującą się działaniem w interesie pożytku publicznego, większymi niż w przypadku stowarzyszeń ograniczonymi w zarządzaniu związanymi z kontrolą państwową, ale także korzyściami podatkowymi z niej wynikającymi<sup>21</sup>. Dominująca w Stanach Zjednoczonych<sup>22</sup>, częsta w Wielkiej Brytanii i krajach niemieckojęzycznych, nie była popularna we Francji, co właśnie zaczyna się zmieniać – jak się wydaje, nie bez wpływu dyrektyw europejskich. Jak zauważa Jean-Michel Tobelem, opóźnienie w tej dziedzinie wynika po części z przyczyn historycznych (tradycje muzealnicze *ancien régime'u*), częściowo zaś z właściwej państwu francuskiemu „podejrzliwości” wobec tego typu przedsięwzięć<sup>23</sup>.

W ramach formuły fundacji we Francji wyróżnić można pięć zasadniczych kategorii: fundacje niezależne, „operacyjne” (np. powoływane wyłącznie do zarządzania muzeum), „współnotowe” (*communautes*) pozwalające gromadzić środki pochodzące z różnych, ale zgrupowanych geograficznie źródeł, „chronione” (*abritées*) tworzone pod auspicjami większej instytucji, fundacje w których osobą prawną jest przedsiębiorstwo/koncern lub grupa artystów i mecenasów<sup>24</sup>. Fundacja działa przez z góry określony czas – minimum pięć lat (z możliwością przedłużania w okresach pięcioletnich)<sup>25</sup>. W przypadku rozwiązania, środki fundacji zostają przekazane jednej lub większej liczbie instytucji publicznych lub stowarzyszeń użytku publicznego, o analogicznym profilu działania<sup>26</sup>.

Zakładając fundację o celach kulturalnych, przedsiębiorstwo buduje pozytywny obraz swojej marki w oczach odbiorców, wykorzystując równocześnie wszystkie możliwości zwolnień podatkowych, jakie daje ta forma prawna. Jest ona także interesująca dla artysty, chcącego jeszcze za życia udostępnić publiczności część swojego dorobku twórczego. Atutami są tu autonomia i płynny sposób zarządzania oraz ulgi podatkowe (szczególnie dotyczące wysokiego we Francji podatku spadkowego). Z tej formy korzystają również kolekcjonerzy pragnący otworzyć swoje zbiory dla zwiedzających, korzystając przy tym z finansowania publicznego *via* zwolnienie z podatków – rozwiązanie niezwykle popularne w Stanach Zjednoczonych.

Musée Calvet (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de la Fondation Calvet) w Awinionie jest najbardziej charakterystycznym przykładem muzeum-fundacji. Utworzone zostało w 1810 r. dzięki legatowi lekarza i erudyty – archeologa Esprita Calveta, który przekazał miastu swój gabinet sztuki antycznej i medali oraz towarzyszącą mu bibliotekę<sup>27</sup>. Po kolejnych przeprowadzkach, to główne muzeum Awinionu podzielone jest na dwie części: Muzeum Sztuk Pięknych w pałacu Villeneuve-Martignan i Muzeum Archeologiczne (Lapidarium), mieszczące się w dawnej kaplicy Kolegium Jezuitów.

Jednymi z najbardziej znanych, spośród kilkudziesięciu francuskich instytucji tego typu, są muzea będące własnością Institut de France<sup>28</sup>: park i zamek w Chantilly, muzea Jacquemard-André i Marmottan-Monet w Paryżu, muzeum Claude'a Moneta w Giverny oraz willa Ephrussi de Rothschild w Cap Ferrat<sup>29</sup>.

W 1884 r. Henri d'Orléans duc d'Aumale (syn króla Ludwika Filipa), spadkobierca ostatniego księcia Condé, chcąc zachować dla Francji park i zamek Chantilly, wraz z jego zbiorami sztuki, podarował całość Instytutowi (Institut de France). Na wspaniałą kolekcję Musée Condé składa się ponad 100 arcydzieł malarstwa dawnego, głównie włoskiego i francuskiego (druga co do liczebności kolekcja po Luwrze), 1700 rysunków i akwarieli (zgrupowanych przez diuka d'Aumale), 300 rękopisów i miniatur, rzeźby, ceramika, 4000 numizmatów i bogata biblioteka<sup>30</sup>. Zgodnie z aktem darowizny dzieła nie mogą być przenoszone ani wypożyczane, co stanowi nie lada wyzwanie dla opiekunów zbiorów. W skład zespołu Chantilly, administrowanego przez Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, wchodzi ponadto Musée Vivant du Cheval (Żywe Muzeum Konia)<sup>31</sup>.

Kolekcja Edouarda André – bankiera, mecenasa i amatora sztuki (prezesa UCAD), oraz jego żony Nélie Jacquemart – malarki-portrecistki, w 1912 r., z chwilą jej śmierci, przeszły na własność Instytutu. Muzeum Jacquemart-André mieści się w bogato dekorowanym pałacu przy bulwarze Haussmanna



7. Maszyna parowa Sulzer BBC z 1901 r., Musée Electropolis, Miluza; źródło – Wikipedia

7. Sulzer BBC steam machine from 1901, Musée Electropolis, Mulhouse; source: Wikipedia



8. Jedna z sal ekspozycyjnych Musée de l'Impression sur Etoffes, rzemieślnicze drukowanie wzorów na tkaninach, Miluza; źródło – Wikipedia

8. One of the display rooms of the Musée de l'Impression sur Etoffes, printing patterns on fabrics, Mulhouse; source: Wikipedia



9. Książka z rysunkami wzorów do farbowania tkanin, Musée de l'Impression sur Etoffes, Miluza; źródło – Wikipedia

9. Books with drawings of patterns for dyeing fabrics, Musée de l'Impression sur Etoffes, Mulhouse; source: Wikipedia



10. Zamek w Chantilly – Musée Condé; źródło – Wikipedia

10. Chantilly Castle: Musée Condé; source: Wikipedia



11. Muzeum Jacquemart-André, Paryż; źródło – Wikipedia

11. Jacquemart-André Museum, Paris; source: Wikipedia



12. Muzeum Jacquemart-André, Paryż – salon malarstwa francuskiego; źródło – Wikipedia

12. Jacquemart-André Museum, Paris; French Art Apartment; source: Wikipedia

w Paryżu. Perłą zbiorów liczących ponad 5000 obiektów jest zajmujące pierwsze piętro „muzeum włoskie”, z dziełami Mantegni, Belliniego, Carpaccia, Uccella, Botticellego oraz zespołem rzeźby z XV i XVI wieku. Wraz z kolekcją sztuki francuskiej XVIII w. tworzą spójną całość, odbijającą temperament i upodobania artystyczne obojga małżonków<sup>32</sup>.

W 1934 r. Paul Marmottant przekazał Instytutowi swój pałac w XVI dzielnicy Paryża wraz ze wszystkimi dziełami sztuki gotyckiej, renesansowej, rzemiosła okresu II Cesarstwa i kolekcją malarstwa impresjonistycznego, ze słynnym obrazem Moneta *Impresja wschód słońca*. W 1957 r. muzeum wzbogaciło się o donację Victorine Donop de Monchy, córki doktora Georges’a de Bellio, lekarza Maneta, Moneta, Pissarra, Sisley’a i Renoira, jednego z pierwszych amatorów ich twórczości. Michel Monet, syn malarza, w 1966 r. ofiarował Akademii Sztuk Pięknych posiadłość w Giverny, a Muzeum Marmottan przekazał odziedziczony po ojcu zbiór 150 płócien mistrzów impresjonizmu. Wystawiany od 1971 r. w specjalnej sali w podziemiach pałacu, nawiązującej oprawą architektoniczną do sal Moneta w Musée de l’Orangerie w Paryżu, tworzy największą kolekcję dzieł Claude’a Moneta na świecie<sup>33</sup>.

Zarządzanie muzeami stanowi dla Institut de France duże wyzwanie. Stąd rola nowych fundacji, tworzonych z myślą o „delegowaniu” problemów związanych z administracyjną, a przede wszystkim finansową stroną działalności, pracami modernizacyjnymi i powiększaniem zbiorów, a także z organizowaniem ekspozycji czasowych. Takie usługi oferuje Culturespace, założony w 1990 r. przez Bruno Monniera *pierwszy prywatny operator zajmujący się zarządzaniem zabytkami, muzeami i centrami sztuki*<sup>34</sup>. Prezentacje przygotowywane wspólnie przez Culturespace i Muzeum Jacquemart-André, takie jak ostatnia wystawa „Caravaggio w Rzymie. Przyjaciele & wrogowie”, należą niewątpliwie do kategorii *blockbusters*. Te organizowane przez Muzeum Marmottan-Monet mają swoją mniejszą, ale wierną publiczność. W Muzeum Condé, w związku z ograniczeniami narzuconymi przez donatora, wystaw czasowych urządzać nie wolno ze względu na konieczność zachowania integralności kolekcji. Rozwiązaniem okazało się stworzenie dodatkowej powierzchni ekspozycyjnej w pawilonie Jeu de Paume na terenie parku Chantilly. Planowana na najbliższy sezon wystawa poświęcona będzie Nagiej Giocondzie, należącemu do zbiorów muzeum rysunkowemu dziełu Leonarda – aktowi Monny Vanny. Jak zapowiadają organizatorzy *dzięki bardzo ambitnemu programowi międzynarodowych wypożyczeń, wystawa lata 2019 roku, podejmie próbę rozjaśnienia tajemnicy tej prawdziwej ikony sztuki*<sup>35</sup>.

Cieszącą się międzynarodową renomą Fundacja Maeght w Saint-Paul-de-Vence (niedaleko Nicei) jest jedną z nielicznych we Francji zachowujących całkowitą niezależność finansową<sup>36</sup>. Założona została w 1964 r. na podstawie wzorów fundacji amerykańskich (Guggenheim, Barnes) przez Margueritte i Aimé Maeghtów, właścicieli głównej galerii sztuki powojennego Paryża. Owocem przyjaźni łączącej marszandów z czołowymi artystami europejskiej awangardy, takimi jak Miró, Calder, Giacometti, Léger, Braque, Chagalle, stało się prywatne muzeum sztuki nowoczesnej, w oprawie architektonicznej zaprojektowanej przez José Luis’a Sertę, wtopione harmonijnie w śródziemnomorski pejzaż. Fondation Maeght jest jednak czymś znacznie ważniejszym, niż niewątpliwą atrakcją turystyczną regionu. Kolekcja licząca ponad 13 000 dzieł oraz rozmach wystaw czasowych poświęconych także sztuce najnowszej,



czynią ją ważnym ośrodkiem francuskiego życia artystycznego<sup>37</sup>.

W ramach krótkiego artykułu nie sposób omówić, czy choćby wymienić wszystkich prywatnych muzeów we Francji. Można jeszcze wspomnieć fundacje: Muzeum Maillola, otwarte w Paryżu w 1995 r. dzięki długoletnim staraniom Diny Vierny, muzy i modelki rzeźbiarza, którego dzieła, podarowane już wcześniej państwu, zdobią ogrody Tuilleries; Musée de la Chasse et de la Nature (Muzeum Łowiectwa i Natury), założone przez François i Jacqueline Sommer w 1967 r., powiększone i zmodernizowane w 2007 r. – położone w sercu paryskiej dzielnicy Marais, „muzeum szczególne”, tropiące więzi, które łączą człowieka z naturą, a naturę ze sztuką<sup>38</sup>; lub nieistniejące już muzeum La Maison Rouge.

La Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert zakończyła działalność 28 października 2018 roku. Założona w Paryżu w 2004 r. miała za cel wspieranie i prezentowanie zjawisk usytuowanych na obrzeżach oficjalnego dyskursu – sztuki ośrodków peryferyjnych, pozaeuropejskiej, *art brut*. Pokazywała też wybrane prywatne kolekcje sztuki awangardowej i współczesne gabinety osobliwości, podobne do własnych zbiorów de Galberta, gromadzonych jakby na przekór mechanizmom społeczno-ekonomicznym, promującym przedsięwzięcia takie jak Fondation Louis Vuitton<sup>39</sup>. W ciągu 15 lat La Maison Rouge proponowała widzom refleksję nad wielością i zróżnicowaniem praktyk artystycznych i kolekcjonerskich, swoim subiektywizmem wykraczających poza pole dociekań tradycyjnej historii sztuki, opartych na poszukiwaniu relacji, odkrywaniu sensu w harmonii lub przeciwstawieniu dzieł z różnych horyzontów, z *wrażliwym okiem* – parafrazując Rudolfa Arnheima<sup>40</sup> – jako jedynym kryterium i narzędziem poznania rzeczywistości<sup>41</sup>.

We Francji, kolebce publicznego muzealnictwa, nadszedł czas wielkich muzeów prywatnych o statusie fundacji, zakładanych przez wielkie koncerny i działających jak przedsiębiorstwa. Drogę ich rozwoju wytyczyła Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, pierwszy przykład mecenatu prywatnego nad publicznym centrum sztuki nowoczesnej, która cztery lata temu świętowała trzydziestolecie działalności. Powołana w 1984 r. przez Alain'a Dominique'a Perrina (prezesa Cartier International), zainspirowanego pomysłem rzeźbiarza Césaire'a, od 1994 r. mieści się w „zdematerializowanej” konstrukcji ze szkła i metalu zaprojektowanej przez Jeana Nouvela, architekta paryskich Institut du Monde Arabe i Musée du Quai Branly<sup>42</sup>. Organizując wystawy i inne manifestacje artystyczno-medialne (m.in. „Soirées nomades” / „Nomadyczne noce”), przyciąga coraz szerszą widownię, a „eksportując” je za granicę konsekwentnie buduje swoją pozycję na międzynarodowej scenie kulturalnej.

Fondation Louis Vuitton sprowadza do Paryża kolekcje muzealne o światowej renomie – z Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku, petersburskiego Ermitażu, Muzeum Puszkina w Moskwie, Courtauld Institute w Londynie<sup>43</sup> – bijąc kolejne rekordy frekwencyjne. Wystawę „Etre moderne: Le MoMA à Paris / Being modern: MoMA in Paris” („Być nowoczesnym: MoMA w Paryżu”) obejrzało na przełomie 2017 i 2018 r. ponad 750 000 widzów! Takim wynikiem nie mógł poszczycić się żaden z paryskich muzealnych „gigantów”, z Luwrem na czele.

François Pinault, którego „imperium” obejmuje m.in. *grands magasins* (galerie handlowe) Le Printemps, La Redoute, Fnac, ale także Christie's, kolekcjoner i *frère ennemi* (brat-nieprzyjaciół) Bernarda Arnault, przygotowuje dla swojej kolekcji-muzeum nową siedzibę w Paryżu – w samym



13. José Louis Sert, architektura Fundacji Maeght w Saint-Paul-de-Vence; źródło – Wikipedia

13. José Louis Sert, architecture of the Maeght Foundation in Saint-Paul-de-Vence; source: Wikipedia



14. Gilles Barbier, *L'hospice*, 2002, la Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, Paryż, Wystawa „Vraoum! Trésors de la bande dessinée et art contemporain” („Vraoum! Skarby komiksu i sztuka nowoczesna”), 2009; źródło – la Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert

14. Gilles Barbier, *L'hospice*, 2002, la Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, Paris, Exhibition 'Vraoum! Trésors de la bande dessinée et art contemporain' ('Vraoum! Treasures of the Comic Strip and Contemporary Art'), 2009; source: la Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert



15. Jean Nouvel, konstrukcja ze szkła i metalu Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paryż; źródło – Wikipedia

15. Jean Nouvel, glass and metal structure of the Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris; source: Wikipedia



16. Wystawa „Etre moderne: Le MoMA à Paris. Being modern: MoMA in Paris” („Być nowoczesnym: MoMA w Paryżu”), Fondation Louis Vuitton, Paryż; źródło – Fondation LV

16. Exhibition ‘Etre moderne: Le MoMA à Paris. Being modern: MoMA in Paris’, Fondation Louis Vuitton, Paris; source: Fondation LV

(Fot. 1 – Moktarama, CC BY 3.0; 2 – paris 17, CC BY-SA 2.0; 3 – J.-P. Daniel, Domaine public; 4 – Arnaud 25, CC BY-SA 4.0; 5 – Culturespaces/C.Recoura, CC BY-SA 3.0; 6 – Dontpanic, CC BY-SA 3.0; 7 – Arnaud 25, CC BY-SA 3.0; 8, 9 – Ji-Elle, CC BY-SA 3.0; 10 – G. Cattiaux, CC BY-SA 2.0; 11, 12 – Ch. Recoura, CC BY-SA 3.0; 13 – Waterborough, CC BY-SA 3.0; 14, 16 – M. Domage; 15 – R. Omelas, CC BY 2.0)

centrum miasta, w pobliżu Luwru, w gmachu paryskiej giełdy<sup>44</sup>. Adaptacją historycznej budowli na potrzeby nowoczesnego centrum sztuki – Bourse de Commerce – Collection Pinault – zajęł się Tadao Ando, najślynniejszy japoński architekt, twórca m.in. Hyōgo Prefectural Museum of Art w Kobe w Japonii i Modern Art Museum w Fort Worth w USA<sup>45</sup>. Ta nowa tendencja nie dotyczy wyłącznie Paryża. Należący do Culturespace Hôtel de Caumont w Aix-en-Provence, otwarty w 2015 r., w ciągu pierwszego roku działalności odwiedziło ponad 300 000 osób zainteresowanych nową formą spektakli artystycznych, łączących sztuki wizualne i muzykę. Wydaje się, że nowego typu instytucje muzealne zaczynają wypierać z przestrzeni kulturalnej mniejsze prywatne muzea. W imieniu tych ostatnich Jean-Charles Taugourdeau, wraz z grupą posłów z partii Les Républicains, złożył 13 czerwca 2018 r. we francuskim parlamencie

propozycję ustawy mającej na celu ochronę ich przyszłości, ustanawiającej pojęcie prawne *musée privé de France* (prywatne muzeum Francji), co zapewniłoby muzeom prywatnym te same przywileje ekonomiczne, prawne i społeczne z jakich korzystają *musées de France*<sup>46</sup>. Czy wrażliwe oko polegnie w walce z muzealnym *mainstreamem* – publicznym i prywatnym? Czy ekonomia okaże się ważniejsza niż emocje? Przyszłość pokaże.

\*\*\*

We francuskiej świadomości kulturowej i praktyce instytucjonalnej muzeum było i pozostaje w pierwszym rzędzie instytucją publiczną. *Wiedza, pamięć, wyobraźnia, edukacja – to pojęcia wrażliwe, odwołujące się do bezinteresowności, ich przestrzeganie zapewnić może jedynie autorytet państwa, mieszczą się bowiem w zakresie interesu publicznego, tak jak definiuje go cywilizowane społeczeństwo, spadkobierca Oświecenia – podkreśla Marc Fumaroli*<sup>47</sup>. Wynika to z historii francuskiego muzealnictwa, u podstaw którego leżały idee pożytku społecznego, takie jak powszechna edukacja czy ochrona dziedzictwa kulturowego, na których strażą stało państwo i organy administracji terenowej. Obecnie sytuacja ewoluuje pod wpływem trzech czynników, na które zwraca uwagę Jean-Michel Tobelem: coraz większej dywersyfikacji muzeów (muzea techniczne, przemysłowe, społeczności lokalnych), wprowadzania legislacji „decentralizacyjnej” (przenoszenie prerogatyw z władz państwowych na terenowe), oraz – jak starałam się pokazać – stale rosnącej liczby i znaczenia muzeów zarządzanych przez fundacje i stowarzyszenia<sup>48</sup>. Jak ilustrują podane wyżej przykłady, poszerzenie „oferty” muzealnej jest także w dużej mierze zasługą nowo powstających muzeów prywatnych. Nie zmienia to oczywiście faktu, że francuskie muzea stanowiły i stanowią część *service public* (służby publicznej). Techniczna i naukowa kontrola państwa nad *musées de France* włącza je w system „publicznej służby muzealnej”, a w myśl ustawy o muzeach z 4 stycznia 2002 r. również i muzea prywatne podlegają kontroli państwowej w zakresie ochrony dziedzictwa narodowego<sup>49</sup>. Jednak, organizujące wielkie wystawy paryskie fundacje-muzea sztuki nowoczesnej, takie jak Fondation Louis Vuitton czy powstająca właśnie Collection Pinault, dzięki spektakularnej oprawie architektonicznej, politycznej „obecności” medialnej oraz oszałamiającym sukcesom frekwencyjnym w sposób znaczący przyczyniają się do zmiany obrazu francuskiego muzealnictwa.

**Streszczenie:** Francuski świat muzealny zdominowany jest przez wielkie instytucje publiczne. Francja, kolebka muzealnictwa publicznego, ma długą tradycję centralnego zarządzania tą dziedziną, a jej kontynuacją są obecne rozwiązania legislacyjne (ustawa z 4.01.2002) organizujące system działania muzeów, sposób ich zatwierdzania i finansowania. Jego podstawą jest status *musée de France*, który może być przyznany instytucjom należącym do państwa, do innego podmiotu prawnego prawa publicznego albo podmiotu prawnego prawa prywatnego, prowadzącego działalność o charakterze niedochodowym. Te ostatnie – należące do stowarzyszeń i fundacji, lub przez nie zarządzane – aby uzyskać rozpoznanie i wsparcie państwowe, muszą przestrzegać określonych wymagań dotyczących przede wszystkim

konserwacji i naukowego opracowywania zbiorów oraz ich udostępniania publiczności.

Wśród muzeów „prywatnych” dominują instytucje o statusie stowarzyszenia użyteczności publicznej, których model ukształtował się w XIX w., m.in. paryskie Union Centrale des Arts Décoratifs czy Cinémathèque Française, finansowane w znacznym stopniu ze środków publicznych. Niektóre, jak ekomuzea czy muzea przemysłowe w Miluzie, są niemal niezależne finansowo. Inną formą „prywatnego” muzeum jest fundacja, zakładana przez przedsiębiorstwo/koncern albo przez artystów i mecenasów. W tej grupie znajdują się m.in. muzea będące własnością Institut de France w Paryżu, Musée Calvet w Awinionie, czy Fondation Maeght w Saint-Paul-de-Vence. Przede wszystkim zaś, organizujące wielkie

wystawy paryskie, fundacje-muzea sztuki nowoczesnej: architektonicznej, polityce „obecności” medialnej oraz oszałamiającym sukcesom frekwencyjnym te nowe prywatne muzea zmieniają znacząco artystyczną scenę Francji.

**Słowa kluczowe:** system prawny muzeów, muzea publiczne, muzea prywatne, fundacje, Musée de France, Fondation Louis Vuitton, Union Centrale des Arts Décoratifs, Institut de France, Musée Calvet, Fondation Maeght.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Tytuł artykułu odwołuje się do *Défendre patrimoine, cultiver l'émotion*, D. Poulot (red.), „Culture & Musées” 2006, nr 8, kontynuacji „Publics & Musées” – pierwszego francuskojęzycznego czasopisma poświęconego muzeologii.
- <sup>2</sup> Komunikat prasowy Fondation Louis Vuitton, 25.01.2019, <https://presse.fondationlouisvuitton.fr/frequentation-pour-les-expositions-nbspjean-michel-basquiatnbsp-et-nbspgeon-schielenbsp/> [dostęp: 30.01.2019]. Wystawa „Egon Schiele” była otwarta od 03.10.2018 do 14.01.2019, wystawa „Basquiat” została przedłużona do 21.01.2019.
- <sup>3</sup> D. Buchhard, M.S. Carron de la Carrière, *Basquiat*, katalog wystawy, Paris musées, Paris 2010.
- <sup>4</sup> P. Goldberger, *Building art. The life and work of Frank Gehry*, Alfred A. Knopf, New York 2015.
- <sup>5</sup> *Frank Gehry, la Fondation Louis Vuitton. Exposition inaugurale de la Fondation Louis Vuitton*, Fondation Louis Vuitton, Ed. HX, Paris 2014.
- <sup>6</sup> „Wystawy-przeboje” (amer. *Blockbuster Art Exhibitions*) pojawiły się w ostatnim dziesięcioleciu XX w. jako jedna z dróg dotarcia do nowej publiczności i rozwiązania problemów finansowych wielkich publicznych muzeów, poprzez dywersyfikację i zwiększenie liczby zwiedzających, a co za tym idzie – zysków ze sprzedaży biletów. Pierwowzorem była wystawa „Treasures of Tutankhamen”, w British Museum w Londynie w 1972 r., zaprezentowana w roku 1976 w najważniejszych muzeach Stanów Zjednoczonych, m.in. National Gallery of Art w Waszyngtonie, Los Angeles County Museum of Art i Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. W latach 90. XX w. bohaterami *blockbusters* stali się wielcy mistrzowie malarstwa europejskiego: Monet (1995, Chicago), Cézanne (1995, Paryż, Londyn, Filadelfia), Wermeer (1996, Waszyngton, Haga).
- <sup>7</sup> J.M. Schuster, *Supporting the Arts. An International Comparative Study*, MIT Press, Cambridge 1985.
- <sup>8</sup> P. Dominique, *Une histoire des musées de France*, La découverte, Paris 2008.
- <sup>9</sup> Rozporządzenie z 13.07.1945 r., zastępujące regulacje prawne rządu Vichy, wyróżniało 3 kategorie muzeów: muzea narodowe, instytucje muzealne państwowe pod bezpośrednim zarządem państwowym, muzea klasyfikowane (*classés*) i „uznane” (*reconnus*). *Manuel de muséographie. Petit guide à usage des responsables de musées*, M.O. Bary, J.M. Tobelem (red), Séguier, Biarritz 1998, s. 15–17.
- <sup>10</sup> <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536> [dostęp: 11.02.2019].
- <sup>11</sup> <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France#labelJR> [dostęp: 30.01.2019]. Według prawa, jako Musée de France rozumiana jest: *każda stała kolekcja złożona z dóbr, których konserwacja i prezentacja stanowią interes publiczny, zorganizowana dla edukacji, wiedzy i dostarczenia przyjemności publiczności* (art. L. 410-1).
- <sup>12</sup> P. Boylan, *Une réflexion 'post colloque' sur les réformes récentes de gestion des musées w: Musées. Gérer autrement*, J.M. Tobelem (red), Documentation Française, Paris 1996, s. 347–355.
- <sup>13</sup> Propozycja ustawy mającej na celu ochronę przyszłości muzeów prywatnych we Francji, złożona w Parlamencie 13 czerwca 2018 r., <https://www.banquedesterriroires.fr/une-proposition-de-loi-pour-aider-et-labelliser-les-musees-privés?cid=1250281400446&pagename=Territoires/Article> [dostęp: 1.02.2019].
- <sup>14</sup> Jeśli stowarzyszenie jest właścicielem zbiorów jego statut przewiduje, że zbiory te w razie rozwiązania stowarzyszenia zostaną przejęte przez inną instytucję o identycznych celach działania lub przejdą na własność państwa. Jest to niezbędne dla zapewnienia ochrony dziedzictwa narodowego.
- <sup>15</sup> Ustawa z 1 lipca 1901 r. o stowarzyszeniach (loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association), <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006069570> [dostęp: 12.02.2019].
- <sup>16</sup> Union Centrale des Arts Décoratifs powstała z połączenia Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie (1864) i Société du Musée des Arts Décoratifs (1877), Y. Brunhammer, *Le beau dans l'utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Découvertes Gallimard, Paris 1992.
- <sup>17</sup> L. Mannoni, *Histoire de la Cinématèque française*, Gallimard, Paris 2006.
- <sup>18</sup> Kwestia ekomuzeów wymagałaby osobnego potraktowania, co jest niemożliwe w ramach tego artykułu. Dla przybliżenia problemu: *Ecomusées: rêve ou réalité*, „Public & Musées” 2000, nr 17-18. Federacja ekomuzeów, <http://fems.asso.fr/>.
- <sup>19</sup> [https://www.musee-electropolis.fr/sites/default/files/uploads/ddp\\_f\\_janvier\\_2019\\_v3.pdf](https://www.musee-electropolis.fr/sites/default/files/uploads/ddp_f_janvier_2019_v3.pdf) [dostęp: 12.02.2019].
- <sup>20</sup> *Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse*, Société Industrielle de Mulhouse, Mulhouse 1975.
- <sup>21</sup> Ustawa 87-571 z 23.07.1987, dot. rozwoju mecenatu (sur le développement du mécénat), <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006069014> [dostęp: 12.02.2019]; Ustawa 90-559z 04.07.1990, dot. tworzenia fundacji przedsiębiorstw (créant les fondations d'entreprise), <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000351305> [dostęp: 12.02.2019].
- <sup>22</sup> Znaczącym wyjątkiem są wielkie muzea należące do Smithsonian Institution w Waszyngtonie, pod bezpośrednim zarządem rządu federalnego i Parlamentu.
- <sup>23</sup> J.M. Tobelem, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, (II wyd.), Armand Collin, Paris 2012, s. 61–71. Oprócz przyczyn finansowych (zapewnienie trwałych podstaw działania) obawy budzi także merytoryczne uzasadnienie fundacji (np. powoływanie dużej liczby instytucji lokalnych poświęconych mało istotnym dla życia artystycznego postaciom).
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Ustawa 90-559 z 04.07.1990 o tworzeniu fundacji przedsiębiorstw, art. 19-2: *Fundacja przedsiębiorstwa powoływana jest na czas określony, nie krótszy jednak niż pięć lat. Żaden założyciel nie może się wycofać jeśli nie zapłacił całości wkładu finansowego, który zobowiązał się wpłacić. Po upływie tego czasu fundatorzy, albo jedynie niektórzy z nich, mogą zdecydować o przedłużeniu fundacji na okres równy przynajmniej pięć lat*, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000351305&categorieLien=id> [dostęp: 29.04.2019].
- <sup>26</sup> Ustawa 90-559 z 04.07.1990 o tworzeniu fundacji przedsiębiorstw, art. 19-11: *W razie rozwiązania fundacji przedsiębiorstwa niewykorzystane środki*

oraz dotacja przyznane są przez likwidatora jednemu lub większej liczbie instytucji publicznych albo uznanych za instytucje użyteczności publicznej, które prowadzą działalność analogiczną do działalności rozwiązywanej fundacji.

<sup>27</sup>J. Girard, *Histoire du Musée Calvet*, Musée Calvet, Avignon 1955.

<sup>28</sup>Institut de France powołany w 1795 r. jest naukową instytucją państwową, której siedzibą jest Palais des Quatres Nations w Paryżu. Składa się z pięciu Akademii: Académie Française (1635), Académie des Inscriptions et des Belles Lettres (1663), Académie des Sciences (1666), Académie des Sciences Morales et Politiques (1795), Académie des Beaux-Arts (1816, z połączenia Académie de la Peinture et de la Sculpture, 1648, Académie de la Musique, 1669, Académie de l'Architecture, 1671).

<sup>29</sup>Muzea Marmottan-Monet w Paryżu, Claude Monet w Giverny i willa Ephrussi de Rothschild w Cap Ferrat są własnością Académie des Beaux-Arts, <http://www.institut-de-france.fr/fr/patrimoine-et-musees?page=1> [dostęp: 12.02.2019].

<sup>30</sup>*Peintures célèbres du Musée Condé. Chantilly, Institut de France*, Institut de France, Chantilly 1977. Informacje dotyczące założenia architektonicznego, historii i charakterystyki zbiorów, <http://www.institut-de-france.fr/fr/patrimoine-musees/ch%C3%A2teau-de-chantilly> [dostęp: 12.02.2019].

<sup>31</sup>W 2002 r. Institut de France powierzył na 20 lat zarząd Parku i Muzeum Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, powołanej z inicjatywy Aga Khana. W finansowaniu uczestniczą partnerzy publiczni, Institut de France, rada regionalna Picardii, rada departamentu l'Oise i sponsorzy prywatni, m.in. Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Condé, Fondation BNP Paribas, Véolia.

<sup>32</sup>J.P. Cabelon, *Une passion commune pour l'art. Nélie Jacquemart et Edouard André*, Scala, Florence 2012.

<sup>33</sup>Kolekcję muzeum wzbogaciły ponadto donacje Daniela Wildensteina (1980, rękopisy iluminowane) oraz Henri Duhema i Mary Sergeant (1987, malarstwo). Od 1996 r. przy muzeum działa Fondation Denis et Annie Rouart.

<sup>34</sup><https://www.culturespaces.com/fr/node/1175> [dostęp: 13.12.2019]. Od 1996 r. Culturespace prowadzi „zarządzanie oddelegowane” Muzeum Jacquemart-André. W l. 2000-2001 przeprowadziło reorganizację muzeograficzną Cité de l'Automobile w Miluzie, w 2002 – Teatru Antycznego w Orange. W 2013 r. zakupiło Hôtel de Caumont w Aix-en-Provence, tworząc centrum ekspozycyjne łączące sztuki wizualne i muzykę. W 2012 r. w Carrières de Lumières wprowadziło nowy typ ekspozycji łączącej obraz cyfrowy i dźwięk, przeznaczonej dla szerszego kręgu publiczności. W 2018 r. powstało Atelier des Lumières – pierwsze centrum sztuki cyfrowej w Paryżu.

<sup>35</sup><http://www.domainedechantilly.com/fr/event/la-joconde-nue/> [dostęp: 13.02.2019].

<sup>36</sup>Radzie Fundacji przewodniczy od 1982 r. Adrien Maeght, w jej skład wchodzi przedstawiciele władz regionalnych, ministerstwa kultury i członkowie rodziny.

<sup>37</sup>*La Fondation Maeght, „Connaissance des arts” avril 2014, hors-série n° 623.*

<sup>38</sup>*Un musée singulier, C. d'Anthenaise (red), Musée de la chasse et du nature*, Paris 2010.

<sup>39</sup>A. de Galbert, A. Pigeat, S. Delpeux, *Le mur. La collection Antoine de Galbert*, katalog wystawy, La Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, Fage Editions, Paris 2014.

<sup>40</sup>R. Arnheim, *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkeley 1954.

<sup>41</sup>*La Maison Rouge 2004–2018*, La Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, Paris 2018. Od listopada 2018 r. Fundacja kontynuuje działalność w zmienionej formie: jako Fondation Antoine de Galbert – wspierając współczesną twórczość plastyczną poprzez wystawy, stypendia i publikacje, oraz jako Collection Antoine de Galbert – organizując wystawy zbiorów Antoine'a de Galberta, <https://fondationantoinedegalbert.org/>

<sup>42</sup>C.L. Morgan, P. Ruault, *Jean Nouvel. Les éléments de l'architecture*, Adam Biro, Paris 1999.

<sup>43</sup>Wystawy: „Etre moderne: Le MoMA à Paris”, 11.10.2017-05.03.2018; „Les icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine”, 22.10.2016-05.03.2017; „La collection Courtauld. Le parti de l'impressionnisme”, 20.02.2019–17.06.2019.

<sup>44</sup>Pierwsza próba powołania Fundacji Pinault i zbudowania jej siedziby w Paryżu, a dokładniej na wyspie St-Seguin na Sekwanie, na miejscu dawnych zakładów Renault, podjęta niemal 20 lat temu, zakończyła się niepowodzeniem.

<sup>45</sup>Paryskie Centre Pompidou prezentowało w końcu 2018 r. (10.10–31.12.2018) wystawę retrospektywną Tadao Ando, ujmującą także jego projekt adaptacji paryskiej Giełdy na potrzeby ekspozycji kolekcji Pinault, *Tadao Ando. Le défi*, katalog wystawy, F. Migaryou (red), Centre Pompidou, Flammarion, Bourse de Commerce – Collection Pinault, Paris 2018.

<sup>46</sup>Propozycja ustawy o ochronie przyszłości muzeów prywatnych złożona w Parlamencie 13 czerwca 2018 r., <https://www.banquedesterritoires.fr/une-proposition-de-loi-pour-aider-et-labelliser-les-musees-privés?cid=1250281400446&pagename=Territoires/Article> [dostęp: 01.02.2019]. Z powodów ekonomicznych działalność zakończyły cieszące się powodzeniem publiczności prywatne muzeum Pinacothèque de Paris. Na zamknięcie innego popularnego prywatnego muzeum Musée des Lettres et des Manuscrits miała wpływ nie do końca uczciwa działalność handlowa jego właściciela (tzw. piramida Ponzięgo).

<sup>47</sup>M. Fumaroli, *Le musées au service du public: les origines*, w: *Droit au musée, droit des musées*, E. Bonnefou, E. Peuchot, L. Richier (red.), Fondation Singer-Polignac, Dalloz, Paris 1994, s. 11-12; cyt. w: J.M. Tobelem, *Le nouvel âge des musées...*, s. 37.

<sup>48</sup>*Ibidem*.

<sup>49</sup>Prawo o muzeach z 04.01.2002 r. stanowi o ochronie i jedności dziedzictwa kulturowego Francji, których najwyższym gwarantem jest państwo francuskie.

---

### dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Historyk sztuki, absolwentka Sorbony i École du Louvre w Paryżu; (2001–2014) adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK, obecnie wiceprezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata; redaktor naukowy „Korpusu kolekcji Feliksa Jasińskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie”, autorka publikacji z dziedziny sztuki nowoczesnej i najnowszej, historii kolekcjonerstwa, japonizmu i transferów międzykulturowych; e-mail: a.kluczevska@world-art.pl

---

**Word count:** 5 523; **Tables:** –; **Figures:** 16; **References:** 49

**Received:** 02.2019; **Reviewed:** 03.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2973

**Copyright ©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Kluczevska-Wójcik A.; CHRONIĆ DZIEDZICTWO, BUDZIĆ EMOCJE<sup>1</sup>. MUZEA PRYWATNE WE FRANCJI. Muz., 2019(60): 143-153

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 236-252  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 01.2019  
data recenzji – 02.2019  
data akceptacji – 02.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.0764

# TRZY MUZEA SZTUKI Z REJONU PACYFIKU I DALEKIEJ AZJI – POSTKOLONIALNE, WIELOKULTUROWE, PROSPOŁĘCZNE

THREE MUSEUMS OF THE ART OF THE  
PACIFIC AND THE FAR EAST: POSTCOLONIAL,  
MULTICULTURAL AND PROSOCIAL

**Anna Jasińska**

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Artur Jasiński**

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

---

**Abstract:** Three museums of the art of the Pacific and the Far East are described in the paper: National Gallery Singapore, Australian Art Gallery of South Wales in Sydney, and New Zealand's Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. The institutions have a lot in common: they are all housed in Neo-Classical buildings, raised in the colonial times, and have recently been extended, modernized, as well as adjusted to fulfill new tasks. Apart from displaying Western art, each of them focuses on promoting the art of the native peoples: the Malay, Aborigines, and the Maori. Having been created already in the colonial period as a branch

of British culture, they have been transformed into open multicultural institutions which combine the main trends in international museology: infrastructure modernization, collection digitizing, putting up big temporary exhibitions, opening to young people and different social groups, featuring local phenomena, characteristic of the Pacific Region. The museums' political and social functions cannot be overestimated; their ambition is to become culturally active institutions on a global scale, as well as tools serving to establish a new type of regional identity of postcolonial multicultural character.

**Keywords:** museum architecture, the Pacific Region and the Far East, postcolonialism, art of the Malay, Aboriginal peoples, and the Maori.

---

Trzy z grupy najważniejszych w tym rejonie świata muzeów sztuki: National Gallery w Singapurze, australijską Art Gallery of South Wales w Sydney i Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki w Nowej Zelandii łączy wiele wspólnych cech. Wszystkie mieszczą się w klasycystycznych budynkach powstałych w czasach kolonialnych, które niedawno zostały rozbudowane, zmodernizowane i przystosowane do nowych zadań. Każde z nich, oprócz eksponowania dzieł sztuki zachodniej, intensywnie promuje sztukę narodów rodzimych: Malajów, Aborygenów i Maorysów. Ich funkcje polityczne i społeczne są niepodważalne – mają ambicję aby stać się instytucjami kulturotwórczymi istotnymi w skali globalnej, a także narzędziami budowy nowego typu regionalnej tożsamości o postkolonialnym, wielokulturowym charakterze. Temu celowi służą organizowane w nich wystawy i wydarzenia, a także ich kolejne modernizacje i rozbudowy.

### National Gallery w Singapurze

Narodowa Galeria w Singapurze mieści największą w tym rejonie świata kolekcję azjatyckiej sztuki współczesnej. Położona jest w samym sercu gigantycznej metropolii, w dwóch przebudowanych w tym celu i połączonych zabytkowych budynkach: dawnych siedzibach Ratuszu Miejskiego i Sądu Najwyższego. W katalogu muzealnym czytamy, że zjawiskiem które najlepiej charakteryzuje południowo-wschodnią Azję jest zmiana: *cecha charakterystyczna dla miejsca, w którym spotykały się różne cywilizacje i religie, gdzie krzyżowały się interesy kolonialnych potęg, które doświadczyło burzliwych przemian, naznaczonych skomplikowanymi relacjami pomiędzy tradycjami lokalnymi a wpływami Zachodu*<sup>1</sup>.

Singapur jest państwem-miastem o wysoko rozwiniętej gospodarce i surowych prawach, liczącym w 2017 r. ponad 5,7 mln mieszkańców. Gęstość zaludnienia plasuje go na trzecim miejscu na świecie. Jest miastem wielokulturowym, z przeważającą grupą ludności pochodzenia chińskiego (74,3%), na drugim miejscu znajdują się Malajowie (13,4%), potem Hindusi (9,1%). Obowiązują tu 4 oficjalne języki – narodowym językiem jest malajski, najczęściej używanym

i nauczanym we wszystkich szkołach jest język angielski, 2 pozostałe to mandaryński i tamilski. Zamieszkują go wyznawcy wielu religii: buddyści, chrześcijanie, muzułmanie, taoiści, hinduiści<sup>2</sup>. Stosunkowo niska stopa przyrostu naturalnego skłania rząd singapurski do prowadzenia otwartej polityki imigracyjnej co powoduje, że w mieście przebywa duża grupa (blisko 1/3 mieszkańców) nieposiadających praw obywatelskich rezydentów.

Singapur, założony w 1819 r. jako placówka Kompanii Wschodnioindyjskiej, był kolonią brytyjską do 1965 roku. Najważniejsze budowle kolonialne powstawały nad Padangiem – wielkimi błoniami, które oddziały centrum miasta od zatoki portowej. Tam też w 1929 r. wzniesiono ratusz zaprojektowany przez miejskich architektów: Alexandra Gordona i Samuela Douglasa Meadowsa. Obok, w 1939 r. wzniesiono monumentalną siedzibę Sądu Najwyższego zaprojektowaną przez Franka Dorringtona Warda na wzór londyńskiego Old Bailey Courthouse. Ich neoklasycyńska architektura oparta na zasadach symetrii, harmonii i wielkiego porządku symbolizować miała, rzecz jasna, potęgę instytucji reprezentujących władzę Imperium Brytyjskiego. Budowle te były świadkami najważniejszych wydarzeń w historii Singapuru – na schodach ratusza 12 września 1945 r. odbierano kapitulację garnizonu japońskiego, w budynku Sądu Najwyższego sądzono japońskich zbrodniarzy wojennych, tu odbywały się też zaprzysiężenia kolejnych singapurskich premierów. W 1992 r. oba budynki zostały uznane za zabytki i objęte ochroną prawną, a w roku 2005 zostały opuszczone przez zajmujące je instytucje – sąd przeprowadził się nieopodal, do nowej siedziby zaprojektowanej przez Normana Fostera, a urząd miejski do kompleksu budynków ministerialnych<sup>3</sup>.

Druga poł. XX w. to okres intensywnego rozwoju gospodarczego Singapuru, który obecnie jest zaliczany do grona najsilniejszych gospodarek świata – tak zwanych azjatyckich tygrysów. Na fali prosperity podejmowane są wielkie przedsięwzięcia budowlane, często o spektakularnej architekturze. Sylweta miasta przeobraziła się dramatycznie, nad kopułami kolonialnych budowli wyrósł las nowoczesnych



1. Singapore National Gallery – po lewej była siedziba Sądu Najwyższego, po prawej były Ratusz Miejski, w głębi widoczna rotunda nad nowym ratuszem projektu Normana Fostera

1. Singapore National Gallery: Supreme Court on the left, former City Hall on the right, at the back a rotunda over the new City Hall designed by Norman Foster



2. Instalacja artystyczna Yayoi Kusamy nad jednym z wejść do Singapore National Gallery

2. Artistic installation by Yayoi Kusama above one of the entrances to the Singapore National Gallery

drapaczy chmur. W rankingu miast światowych prowadzonym przez portal Globalization and World Cities (GaWC) Singapur zaliczony został do miast globalnych o największym znaczeniu, tzw. Alpha+<sup>4</sup>. Miasto ma oczywiste ambicje, aby stać się też regionalnym liderem w obszarze kultury i sztuki.

W 2007 r. zorganizowano międzynarodowy konkurs architektoniczny, którego celem było wyłonienie projektu adaptacji zabytkowych budynków na muzeum sztuki nowoczesnej. Warunki konkursu zakładały pozostawienie fasad i części wewnątrz zabytkowych budowli, pozwolono natomiast na zabudowę przestrzeni pomiędzy budynkami, nadbudowę kondygnacji dachowej i przebudowę piwnic. Do dwuetapowego konkursu zgłosiło się 111 zespołów z 29 krajów, laureatem zostało studio Milou Architecture z Francji (arch. Jean Francis Milou). Budowa zajęła 4 lata, nowe muzeum otwarte zostało w listopadzie 2015 roku.

W założeniu twórców Singapore National Gallery ma stać się najważniejszą instytucją prezentującą sztuki wizualne południowo-wschodniej Azji. Jej misję zdefiniowano jako *inspirację i zaangażowanie narodu singapurskiego, oraz budowę mostów między sztuką Singapuru, sąsiednich narodów południowo-wschodniej Azji i reszty świata*<sup>5</sup>. Trzon zbiorów wywodzi się z prywatnej kolekcji przekazanej miastu w 1957 r. przez Dato Loke Wana. Kolekcja ta w latach późniejszych

została znacznie rozbudowana, najpierw mieściła się w Galerii Sztuki Muzeum Narodowego (National Museum Art Gallery) utworzonej w 1976 r., a potem w Singapurskim Muzeum Sztuki (Singapore Art Museum) powstałym w 1996 roku<sup>6</sup>. Nowy kompleks muzealny Singapore National Gallery jest potężny, liczy ponad 64 000 m<sup>2</sup> powierzchni, prowadzi do niego kilka wejść. Jego centralną, najbardziej efektowną częścią jest zadaszony dziedziniec, powstały pomiędzy dwoma historycznymi budynkami. Szczególne wrażenie robi stała ekspozycja zaaranżowana w byłych salach Sądu Najwyższego, gdzie w sąsiedztwie portretów brytyjskiej rodziny królewskiej umieszczone zostały dzieła lokalnych artystów azjatyckich, w tym obrazy przedstawiające masakrę w Mj Lai w Vietnamie.

Singapurskie muzeum kooperuje z największymi instytucjami muzealnymi Europy i świata: wspólnie z paryskim Centre Pompidou przygotowało wystawę „Reframing Modernism”, a wraz z Tate Britain wystawę „Artist and Empire”. W 2016 r. jego stałą wystawę odwiedziło ponad 1,5 mln osób, ekspozycje czasowe zobaczyły ich ponad milion, a ponad 320 000 uczestniczyło w akcjach edukacyjnych organizowanych dla dzieci i młodzieży<sup>7</sup>. Podczas wizyty autorów tego artykułu we wrześniu 2017 r. w Singapore National Gallery pokazywano między innymi 3 wystawy sztuki chińskiej, ekspozycję awangardowej artystki z Japonii Yayoi Kusamy, wystawę malarstwa wietnamskiego, retrospektywę sztuki Singapuru, wystawę o architekturze i biennale sztuki dziecięcej. Wszędzie były tłumy ludzi, szczególnie zaskakiwała duża liczba dzieci i młodzieży.

## Art Gallery of New South Wales w Sydney

Kolonialna przeszłość tej instytucji ukryta jest nie tylko w kostiumie klasycyzującej architektury, ale także w samej nazwie – kiedy kapitan James Cook podczas swojej pierwszej wyprawy badawczej w rejon Pacyfiku odkrył w 1770 r. wschodnie wybrzeża Australii, ogłosił je posiadłością brytyjską i nazwał Nową Południową Walią. Jest to obecnie najludniejszy stan Australii, jego stolica to największe australijskie miasto – liczące ponad 5 mln mieszkańców Sydney. Zamieszkuje tu także największa populacja Aborygenów – rdzennych mieszkańców Australii, przybyłych tu z wysp południowo-wschodniej Azji około 40 000 lat temu. Szacuje się, że w Nowej Południowej Walii mieszka teraz około 200 000 Aborygenów, blisko połowa tej rodzimej mniejszości etnicznej liczącej obecnie około pół miliona ludzi.

Rozprawa z Aborygenami to najciemniejsza karta historii australijskiego osadnictwa<sup>8</sup>. Przez dwa stulecia obowiązywała tu polityka apartheidu wymierzona w ludność lokalną, a także w emigrantów przybywających z Azji, znana pod obiegową nazwą „White Australia Policy”. Dopiero jej zmiana dokonana w latach 70. XX w. doprowadziła do szerszego otwarcia Australii na imigrację z krajów pozaeuropejskich. W 1975 r. uchwalona została specjalna ustawa (Racial Discrimination Act), uznająca każdy przejaw dyskryminacji rasowej za czyn nielegalny. Obecnie Australię zamieszkuje ponad 24 mln ludzi, z których jedna czwarta (26%) urodziła się poza granicami tego kraju. Przeważająca część, 16 mln rodowitych Australijczyków, jest pochodzenia brytyjskiego. Do największych pozaeuropejskich mniejszości etnicznych oprócz Aborygenów zaliczają się Chińczycy, Hindusi, Filipińczycy, Wietnamczycy i Malajowie.





3. Przeszlony dziedziniec Singapore National Gallery łączący zabytkowe budowle sądu i ratusza

3. Glazed courtyard of the Singapore National Gallery joining the historic buildings of the Court and City Hall



4. Koronkowa przegroda nad wejściem głównym do Singapore National Gallery – „welon” osłaniający przed słońcem hall utworzony pomiędzy zabytkowymi budynkami

4. Latticework screen above the main entrance to the Singapore National Gallery – a 'veil' shading the lobby created between the two historic buildings



5. Singapore National Gallery – Chua Mia Tee, *National Language Class*, olej na płótnie 1959. Tematem obrazu jest nauka języka malajskiego – grupa chińskich studentów otacza malajskiego nauczyciela, na tablicy widnieją zdania: jak ci na imię (*siapa nama kamu*) i gdzie mieszkasz (*di-mana awak tinggal*). Obraz przedstawia scenę z okresu kształtowania się nowej tożsamości narodu singapurskiego złożonego z wielu grup etnicznych, dla których spoiwem miał stać się język malajski; źródło: [https://static.straitstimes.com.sg/sites/default/files/st\\_20151013\\_ng13\\_1753198.jpg](https://static.straitstimes.com.sg/sites/default/files/st_20151013_ng13_1753198.jpg)

5. Singapore National Gallery – Chua Mia Tee, *National Language Class*, oil on canvas 1959. The topic of the painting is teaching Malay – a group of Chinese students encircles the Malay teacher, the board features the sentences: what's your name (*siapa nama kamu*) and where do you live (*di-mana awak tinggal*). The painting shows a scene from the period when the new identity of the Singapore nation made up of numerous ethnic groups was being created, with the Malay language meant to serve as the binder; after: [https://static.straitstimes.com.sg/sites/default/files/st\\_20151013\\_ng13\\_1753198.jpg](https://static.straitstimes.com.sg/sites/default/files/st_20151013_ng13_1753198.jpg)

Historia Art Gallery of New South Wales sięga roku 1871, kiedy założona została Akademia Sztuk Pięknych (New South Wales Academy of Art) – pierwsza szkoła artystyczna w Australii. W 1880 r. utworzono przy niej galerię sztuki – National Gallery of New South Wales. W 1885 r. zaprojektowany został dla niej przez miejscowego architekta Waltera L. Vernona specjalny budynek. Jego budowy nigdy nie ukończono – do 1909 r. wzniesiono tylko neoklasyczną fasadę frontową z centralnym portykiem utrzymanym w porządku jońskim i jedno południowo-zachodnie skrzydło, w którym dziś mieści się galeria sztuki europejskiej<sup>9</sup>.

W 1968 r. rząd stanowy zdecydował, aby dwusetną rocznicę lądowania kapitana Cooka uczcić modernizacją i rozbudową galerii. Projekt został opracowany przez miejscowego architekta Andrew Andersona, który dokończył osiowe założenie Vernona i uzupełnił prostokątny rzut budowlą o modernistycznej architekturze, złożonej z eksponowanych elementów konstrukcyjnych o betonowej, młotkowej fakturze, dopełnionych panelami piaskowca i dużymi taflami szkła. Fasada frontowa pozostała nietknięta, a surowa modernistyczna oprawa wnętrz muzealnych silnie skontrastowana z klasycznym kostiumem głównego wejścia. Dzięki ukończonej w 1972 r. rozbudowie powierzchnia wystawowa wzrosła z 2800 do 4900 m<sup>2</sup>.

Do kolejnej rozbudowy doszło w 2003 r., kiedy od południowego-wschodu wzniesiono – wg projektu Richarda Johnsona – dodatkowe skrzydło, którego najwyższa część ukształtowana w formie przeszklonego pawilonu mieści zbiorę sztuki azjatyckiej. Ten fragment głównej bryły muzeum, wznoszący się ponad portową dzielnicą Woolloomooloo, na krawędzi miejskiego ogrodu botanicznego, widoczny jest w perspektywie sylwety miasta niczym latarnia<sup>10</sup>.

W programach projektów muzealnych realizowanych w Art Gallery of New South Wales podkreśla się znaczenie, jakie do historii i kultury Australii wnieśli imigranci przybywający tu z różnych krajów Europy, a także liczna diaspora chińska i inne mniejszości etniczne. To tu po raz pierwszy w Australii sztuka Aborygenów potraktowana została w kategoriach twórczości artystycznej, a nie etnograficznej. Stało się tak podczas wystawy „Prospecta” w 1981 r., kiedy wśród zgromadzonych dzieł pokazano 3 wielkie płótna namalowane przez malarzy aborygeńskich<sup>11</sup>. Odtąd sztuka Aborygenów na stałe gości w salach wystawowych australijskich muzeów i galerii sztuki, a drzwi do międzynarodowej popularności i sławy jaką się obecnie cieszy otworzyły jej wystawy „Les Magiciens de la Terre”, zorganizowana w 1989 r. w paryskim National Museum of Modern Art w Centre Pompidou i „Dreamings: The Art of Aboriginal Australia”,



6. Singapore National Gallery – Wong Hoy Cheong (ur. 1960, Malezja), *Nowobogacy, Słoń, Zagraniczna Pokojówka lub Dyskretny Urok Burżuazji*

6. Singapore National Gallery – Wong Hoy Cheong (b. 1960, Malaysia), *The Nouveau Riche, the Elephant, the Foreign Maid, or the Discreet Charm of the Bourgeoisie*



7. Singapore National Gallery – interaktywna instalacja artystyczna, w której widzowie stają się twórcami ekspozycji

7. Singapore National Gallery – interactive artistic installation in which the public co-create the display



8. Art Gallery of New South Wales w Sydney – wejście główne

8. Art Gallery of New South Wales in Sydney – main entrance



9. Galeria sztuki europejskiej Art Gallery of New South Wales w tzw. starym skrzydle

9. Gallery of European art, Art Gallery of New South Wales in the so-called old wing



10. Powstałe w 2007 r. skrzydło kapitana Cooka mieszczące m.in. wystawę współczesnej sztuki australijskiej  
10. Captain Cook Wing created in 2007 and housing e.g. contemporary Australian art



11. Fragment kolekcji sztuki aborygeńskiej w zbiorach Art Gallery of New South Wales  
11. Fragment of the Aborigine art collection at the Art Gallery of New South Wales



12. Art Gallery of New South Wales – żydowskie dzieci w trakcie zajęć szkolnych w galerii sztuki rodzimej

12. Art Gallery of New South Wales – Jewish kids during a school class in the gallery of native art



13. Nowe skrzydło Art Gallery of New South Wales na tle sylwety centrum miasta Sydney; źródło: [https://cdnimd.worldarchitecture.org/extuploadc/1\\_sanaa.jpg](https://cdnimd.worldarchitecture.org/extuploadc/1_sanaa.jpg)

13. The new wing of the Art Gallery of New South Wales seen against Sydney skyline; after: [https://cdnimd.worldarchitecture.org/extuploadc/1\\_sanaa.jpg](https://cdnimd.worldarchitecture.org/extuploadc/1_sanaa.jpg)

pokazywana w latach 1988–1990 w muzeach Nowego Jorku, Chicago i Los Angeles. Tu wreszcie zainicjowane zostały prace nad kodeksem etycznym dotyczącym postępowania z dziełami sztuki i przedmiotami wytworzonymi przez Aborygenów, które znalazły się w australijskich kolekcjach muzealnych. Zasady te wypracowano w formie dokumentu opublikowanego w 1993 r. nazwanego *Previous Possessions, New Obligations: Policies for Museum in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander People*<sup>12</sup>. Założono w nim, że wszelkie działania dotyczące kolekcji aborygeńskich i sposobów ich przedstawiania powinny być konsultowane bezpośrednio z przedstawicielami tej grupy etnicznej. Postanowiono, że do pierwotnych właścicieli (wspólnot) powinny wrócić znajdujące się w zbiorach muzealnych szczątki ludzkie, przedmioty kultu religijnego, a także inne przedmioty, których zgodnie z wierzeniami Aborygenów nie powinny oglądać niepowołane osoby. Z czasem doprowadziło to do sytuacji, w której większość australijskich muzeów zatrudnia kustoszy o pochodzeniu aborygeńskim, którzy są odpowiedzialni za rodzime kolekcje i sposoby ich przedstawiania.

Władze Art Gallery of New South Wales planują jej dalszy rozwój. We wrześniu 2014 r. rozstrzygnięto międzynarodowy konkurs architektoniczny na projekt nowego skrzydła, które zostanie zlokalizowane w parkowym otoczeniu, na północny wschód od głównej bryły muzeum. Spośród 12 zaproszonych do udziału w konkursie wybitnych architektów – w tym gronie znaleźli się m.in. Herzog & de Meuron ze Szwajcarii, David Chipperfield z Londynu, Kengo Kuma z Tokio oraz Tod Williams i Billie Tsien z Nowego Jorku – do realizacji wyselekcjonowano projekt japońskiego biura SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa). W założeniach ideowych przedsięwzięcia nazwanego *Sydney Modern Project* czytamy, że rozbudowane muzeum, którego otwarcie planowane jest w 2021 r., umożliwi realizację najważniejszych w skali globalnej wystaw

czasowych, zapewni miejsce do cyklicznych prezentacji sztuki współczesnej z regionu Pacyfiku i pomieści największą w Australii stałą kolekcję sztuki aborygeńskiej. Planuje się, że rozbudowane muzeum odwiedzać będą ponad 2 mln osób rocznie, a w zajęciach klas muzealnych co roku uczestniczyć będzie ponad 200 000 dzieci i młodzieży<sup>13</sup>.

### Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki

Auckland jest największym miastem w Nowej Zelandii o blisko 1,5 milionowej populacji. Jest też miastem wieloetnicznym i wielokulturowym, prawie połowa jego mieszkańców urodziła się za granicą. Oprócz największej grupy etnicznej pochodzenia europejskiego (59,3%), którą stanowią głównie Anglicy i Irlandczycy, zamieszkują tu licznie Azjaci (23,1%), a także Maorysi (10,7%) i Polinezyjczycy (14,6%)<sup>14</sup>. Złagodzone w 1987 r. przepisy imigracyjne likwidujące bariery rasowe spowodowały, że liczba ludności pochodzenia nieeuropejskiego stale rośnie. Kolejnym czynnikiem powodującym napływ imigrantów z Azji i Oceanii są wyższe uczelnie. W najważniejszej z nich – University of Auckland – kształcą się ponad 40 000 studentów, z których duża część pochodzi z zagranicy. Wśród nich największą grupą są Chińczycy<sup>15</sup>. Biali stanowią tylko 1/3 ogółu studentów. Wielokulturowość na ulicach Auckland jest widoczna wszędzie: zarówno w rykach twarzy przechodniów, jak i witrach sklepów i szyldach licznych egzotycznych restauracji. Dostrzegalne są też usiłowania wzmocnienia języka maoryskiego. W 1987 r. został on uznany za drugi urzędowy język Nowej Zelandii, i od tam wszystkich instytucje państwowe noszą podwójne nazwy. Jest to – dosyć późno podjęta – próba ratowania ginącej kultury rodzimych mieszkańców tego kraju. Dziś tylko niewielka część liczącej ok. 750 000 populacji Maorysów potrafi mówić w swoim ojczystym języku.



14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, galeria malarstwa w Wellsley Wing

14. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, painting gallery in the Wellsley Wing



15. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Mackelvie Gallery

15. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Mackelvie Gallery





16. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, wejście główne do galerii

16. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, the main Gallery entrance

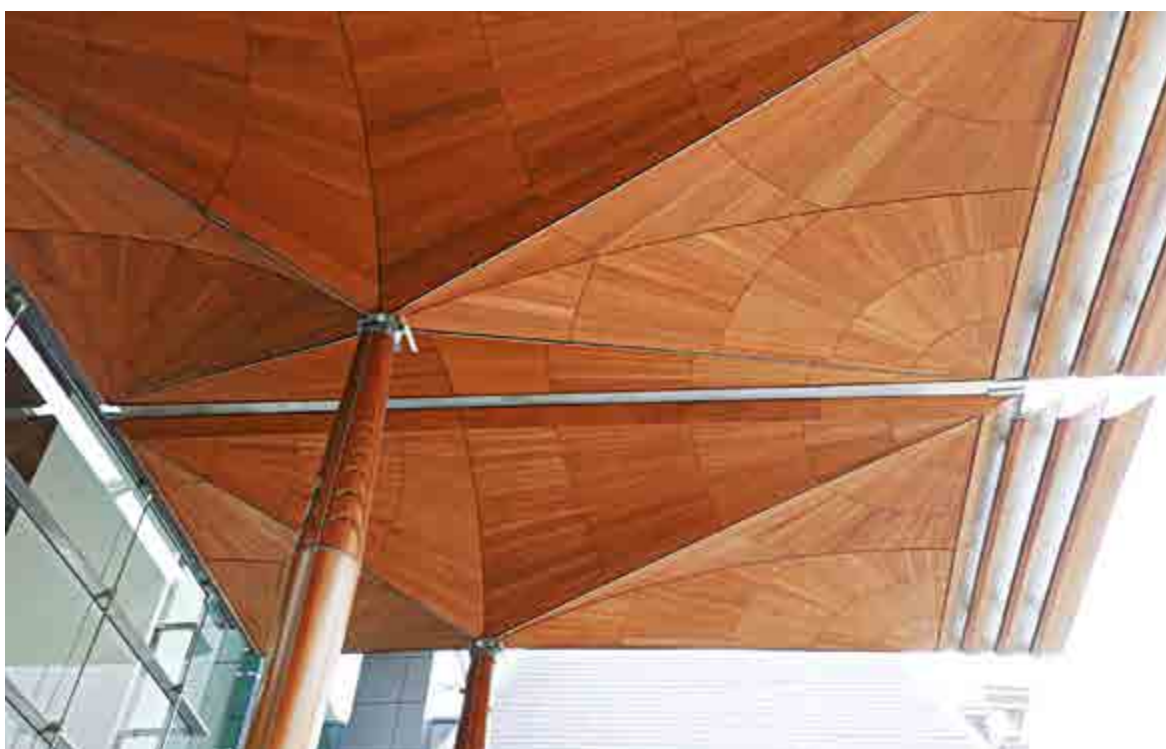
Galeria Toi o Tāmaki, co po maorysku znaczy „miejsce sztuki”, zlokalizowana jest w samym centrum Auckland, pomiędzy śródmiejską dzielnicą handlową a sąsiadującym z nią kwartałem uniwersyteckim, na skraju malowniczego parku Alberta. Pierwotnie we wzniesionym w 1887 r. gmachu mieściła się siedziba urzędu miejskiego i biblioteka publiczna. Budynek został utrzymany w eklektycznym stylu, łączącym wątki włoskiego neorenesansu z francuskim stylem pałacowym. Jego projektantami byli pochodzący z Melbourne architekci: John H. Grainger (1854–1917) i Charles A. D’Ebro (1850–1920). Już rok później, w lutym 1888 r., została w nim otwarta pierwsza w Auckland stała galeria sztuki uformowana ze zbiorów Sir George’a Grey’a (1812–1898), pierwszego gubernatora Nowej Zelandii. Co warte odnotowania, składały się na nią zarówno dzieła europejskich mistrzów, jak i wartościowa kolekcja sztuki maoryskiej.

W 1893 r. dobudowano nowe parkowe skrzydło, tzw. Wellsley Wing, które uwzględnione było już w pierwotnym projekcie Graingera i D’Ebro. Umieszczona w nim została kolekcja sztuki podarowana miastu Auckland przez Jamesa Tannoeka Mackelvięgo – lokalnego przedsiębiorcę i filantropa – który zbił tu fortunę na handlu, a pod koniec życia udał się do Londynu, gdzie z myślą o rodzinnym mieście zgromadził cenną kolekcję malarstwa, rzeźb, książek i rękodzieła artystycznego. Od tego czasu zbiory stale powiększały się, zasilane kolejnymi zakupami i darowiznami, a sam budynek był wielokrotnie przebudowywany i rozbudowywany. Zmieniała się też jego funkcja – w 1912 r. biura urzędu miejskiego zostały przeniesione do nowego ratusza, a księgozbiór w 1974 r.

ulożono w nowym budynku centralnej biblioteki.

Zbiory Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki są niezwykle zróżnicowane, od dzieł starych europejskich mistrzów: Dürera, Rembrandta i Bruegla poczynając na współczesnej sztuce nowozelandzkiej kończąc. Ekspozycja zaaranżowana jest w sposób charakterystyczny dla muzeów sztuki rejonu Pacyfiku – po pierwsze dzieła zazwyczaj prezentowane są bez układu chronologicznego, obiektom starym towarzyszą prace najnowsze, po drugie twórczość Maorysów i innych ludów rodzimych traktowana jest w nich jako zjawisko artystyczne, a nie etnograficzne. W 1995 r. przy muzeum powstał maoryski komitet doradczy Haerewa, złożony z wybitnych artystów i działaczy, z czasem powołano także stałego maoryskiego kuratora, odpowiedzialnego za zbiory i sposób prezentacji sztuki rodzimej<sup>16</sup>.

Swoją obecną kształt muzeum zawdzięcza rozbudowie dokonanej w latach 2008–2011, według wyłonionego w drodze konkursu projektu konsorcjum firm architektonicznych FJMT z Sydney i ARCHIMEDIA z Auckland (Richard Francis Jones, Lindsay Mackie i inni). W założeniu nowe skrzydło miało w harmonijny sposób zespolic dwa historyczne budynki z ich parkowym otoczeniem, ułatwić orientację przestrzenną i cyrkulację w obiekcie, zapewnić dodatkowe, wymagane we współczesnym muzeum funkcje: przestrzeń do wystaw czasowych, restaurację i sklep muzealny. Istotnym warunkiem wytycznych konkursowych było odniesienie się do kontekstu kulturowego – zarówno kolonialnego, reprezentowanego już przez architekturę, jak i rodzimego, wyrażonego tu przez otaczającą budynki przyrodę. W kulturze maoryskiej natura,



17. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, drewniany dach i kolumny z drzewa kauri dekorowane tradycyjnym maoryskim ornamentem przypominającym ptasie pióra  
17. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, wooden roof and kauri tree columns decorated with a traditional Maori ornament resembling feathers



18. Lekcja muzealna w parkowym otoczeniu na tarasie Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki  
18. Museum class in the park scenery on the terrace of the Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki



19. Charles Frederick Goldie (1870–1947), kolekcja portretów Maorysów

19. Charles Frederick Goldie (1870–1947), Maori portrait collection



20. Auckland Museum – Tamaki Paenga Hira, dawniej Imperial War Museum

20. Auckland Museum – Tamaki Paenga Hira, formerly Imperial War Museum

a szczególnie las odgrywają istotną rolę. Maorysi wierzą, że w leśnych ostępach – *Tane Mahuta* – w człowieka wstępują nowe siły duchowe i twórcze.

To właśnie parkowe otoczenie stanowiło najsilniejszą, kontekstualną inspirację projektu nowego skrzydła, które ukształtowane zostało w formie nawiązującej do lasu, z drewnianym dachem przypominającym rozłożyste korony drzew. Drzewo kauri, które posłużyło za materiał użyty do

budowy słupów i wykończenia wnętrz, jest przez Maorysów uważane za święte i odgrywa istotną rolę w ich wierzeniach: jego piękno, wytrzymałość i użyteczność symbolizują odwieczną więź człowieka z lasem. Od 1993 r. kauri podlega w Nowej Zelandii całkowitej ochronie. Dlatego też do budowy galerii Toi o Tāmaki posłużono się wyłącznie drewnem pozyskanym z odzysku, lub pochodzącym z drzew, które zostały zwalone przez wiatry<sup>17</sup>.



21. Auckland Museum – Tamaki Paenga Hira, wystawa sztuki narodów Pacyfiku

21. Auckland Museum – Tamaki Paenga Hira, art of the people of the Pacific (Fot. 1-4, 6-12, 14-21 – A. Jasiński)

Rozbudowa Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki osiągnęła wielki międzynarodowy sukces, uzyskała wiele zaszczytnych nagród, w tym w 2012 r. RIBA International Award i w 2013 r. World Building of the Year.

Będąc w Auckland, trudno nie zauważyć górującego nad miastem monumentalnego gmachu, wznoszącego się na szczycie parkowego wzgórza Pukekawa. Zbudowany w 1929 r., nosił nazwę Imperial War Museum, pełniąc rolę mauzoleum żołnierzy nowozelandzkich poległych w służbie korony brytyjskiej. Jego losy dobrze obrazują przeobrażenia w tonie społeczeństwa nowozelandzkiego. W latach 2003–2006 dobudowano do niego nowe skrzydło, w którym urządzono dużą wystawę sztuki Maorysów i ludów Oceanii, a nazwę instytucji zmieniono na Auckland Museum – Tamaki Paenga Hira. Muzeum to posiada obecnie dwa wejścia i dwa oblicza – od południa monumentalny portyk prowadzi do starej części, poświęconej imperialnej historii oręża nowozelandzkiego, w tym tłumieniu maoryskich powstań, zaś północnym wejściem wchodzi się do nowego skrzydła, mieszczącego zbiory o charakterze etnograficznym i przyrodniczym. Obie części ekspozycji są wewnętrznie powiązane, co symbolizować może splecione dzieje Auckland i Nowej Zelandii.

\*\*\*

*Historia jest dyskursem władzy – twierdził Michel Foucault – jest „wielką narracją” czyli wersją przeszłości głoszoną przez zwycięzców*<sup>18</sup>. W tym ujęciu filozoficznym sztuka jest tworzywem, z którego budowane są narodowe tożsamości. Zasadnicza krytyka zachodnioeuropejskich, imperialnych muzeów dotyczy zazwyczaj sposobu prowadzenia przez nie narracji z punktu widzenia klas wyższych i eksponujących znaczenie elit. Wartościowe przedmioty należące do bogaczy mają o wiele większe szanse zachowania od innych, bardziej pospolitych rzeczy i między innymi dlatego dominują w kolekcjach muzealnych, zniekształcając obraz przeszłości,

pomijając lub bagatelizując losy mniejszości narodowych, ludzi ubogich i obcych. Zarzut etnocentryzmu i europocentryzmu jest szczególnie uprawniony wobec muzeów kolonialnych, które przez lata stanowiły bastiony, w których hołdowano pamięci imperialnej o wybiórczym charakterze. Tradycyjny dyskurs kolonialny odmawiał ludom i cywilizacjom „pierwotnym”, „tubylczym”, „prymitywnym” (etc.) prawa do własnych historii i tożsamości, przypisując wytwarzanym przez nie artefaktom wartości wyłącznie etnograficzne lub co najwyżej estetyczne, umieszczając je jako ciekawostki, gdzieś na uboczu, poza głównym nurtem narracji<sup>19</sup>.

Jednak ta sytuacja uległa obecnie zmianie. Ugruntowane zostało przekonanie, że zbiory muzealne i historie opowiedane przy ich pomocy powinny odzwierciedlać pluralistyczną naturę współczesnych społeczeństw, a placówki muzealne muszą pełnić rolę instytucji integrujących różne grupy i przez to wzmacniających społeczeństwo jako całość<sup>20</sup>. Wraz ze wzrostem różnicowania kulturowego i etnicznego możliwość nawiązania dialogu przez ludzi pochodzących z różnych środowisk odgrywa kluczową rolę w budowie wspólnoty obywatelskiej. Członkowie grup dawniej marginalizowanych lub wykluczonych mogą dzięki temu w aktywny sposób włączyć się do uczestnictwa w życiu publicznym, wzbogacać lokalną kulturę o swoje unikalne doświadczenia. Postkolonialne muzea sztuki w krajach basenu Pacyfiku odgrywają w tych procesach istotną rolę. Tworzą ogólnodostępne platformy, na których promuje się wartości wielokulturowe oraz prowadzi działania edukacyjne i artystyczne, z naciskiem położonym na sztukę rodzimą. Instytucje te stają się przez to popularnymi ośrodkami, gdzie ludzie należący do różnych grup społecznych, etnicznych, kulturowych i wiekowych spotykają się na neutralnym gruncie, aby poznawać swoją kulturę, wymieniać doświadczenia, dzielić emocje, bez odrzucania swoich korzeni w celu asymilacji. Dzięki temu mogą wspólnie budować nowe, wielokulturowe tożsamości i wznosić fundamenty wieloetnicznych społeczeństw, powstających obecnie w postkolonialnych krajach Oceanii i Dalekiego Wschodu.

Katarzyna Jagodzińska w swoim studium zatytułowanym *Art Museums in Australia* wymieniła 3 charakterystyczne cechy, które definiują zasadniczy zwrot jaki nastąpił w australijskim muzealnictwie pod koniec XX wieku<sup>21</sup>. Cechy te można z całą pewnością odnieść także do wszystkich omawianych powyżej muzeów. Pierwszą z nich jest zmiana sposobu narracji z pozycji europocentrycznej ku perspektywie regionalnej; drugą jest koncentracja uwagi na sztuce narodów rodzimych; trzecią – odejście od modelu muzeum historycznego na rzecz promocji sztuki współczesnej, zaangażowanej społecznie, szczególnie ważnej dla młodego audytorium. Placówki muzealne powstałe w czasach kolonialnych jako odłam kultury brytyjskiej, przekształciły się obecnie w otwarte, wielokulturowe instytucje, które łączą główne nurty występujące w światowym muzealnictwie – modernizację infrastruktury, digitalizację zbiorów, realizowanie dużych wystaw czasowych, otwarcie na młodzież i zróżnicowane grupy społeczne – ze zjawiskami lokalnymi, charakterystycznymi dla regionu Pacyfiku. Ich witalność, rozmach i skala podejmowanych wyzwań budzi uznanie, szczególnie gdy obserwowana jest z polskiej perspektywy, to jest kraju, w którym u progu XXI w. muzea uwikłane zostały w meandry polityki i w osobnym, prowincjonalnym i nacjonalistycznym charakterze.

**Streszczenie:** W artykule opisane zostały 3 muzea sztuki z rejonu Pacyfiku i Dalekiej Azji: National Gallery w Singapurze, australijska Art Gallery of South Wales w Sydney i Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki w Nowej Zelandii. Instytucje te łączą wiele wspólnych cech. Wszystkie mieszczą się w klasycystycznych budynkach powstałych w czasach kolonialnych, które niedawno zostały rozbudowane, zmodernizowane i przystosowane do nowych zadań. Każde z nich, oprócz eksponowania dzieł sztuki zachodniej, intensywnie promuje sztukę narodów rodzimych: Malajów, Aborygenów i Maorysów. Powstałe w czasach kolonialnych

jako odłam kultury brytyjskiej, przekształciły się obecnie w otwarte, wielokulturowe instytucje, które łączą główne nurty występujące w światowym muzealnictwie: modernizację infrastruktury, digitalizację zbiorów, realizowanie dużych wystaw czasowych, otwarcie na młodzież i zróżnicowane grupy społeczne, ze zjawiskami lokalnymi, charakterystycznymi dla regionu Pacyfiku. Ich funkcje polityczne i społeczne są niepodważalne, mają ambicję, aby stać się instytucjami kulturotwórczymi istotnymi w skali globalnej, a także narzędziami budowy nowego typu regionalnej tożsamości o postkolonialnym, wielokulturowym charakterze.

**Słowa kluczowe:** architektura muzeów, rejonu Pacyfiku i Dalekiej Azji, postkolonializm, sztuka Malajów, Maorysów i Aborygenów.

### Przypisy

- <sup>1</sup> National Gallery Singapore at Glance, *The Gallery Guide*, Singapore 2017.
- <sup>2</sup> [https://www.indexmundi.com/singapore/demographics\\_profile.html](https://www.indexmundi.com/singapore/demographics_profile.html) [dostęp: 27.12.2017].
- <sup>3</sup> P. Ang, *The Making of National Gallery Singapore*, National Gallery Singapore 2015, s. 16-32.
- <sup>4</sup> <http://www.lboro.ac.uk/gawc/world2016t.html> [dostęp: 27.12.2017].
- <sup>5</sup> P. Ang, *The Making ...*, s. 155.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> <https://www.nationalgallery.sg/sites/default/files/pdf/annual-report-fy2016-v2.pdf> [dostęp: 27.12.2017].
- <sup>8</sup> Patrz: S. Lindqvist, *Podbój – Terra Nullius*, Wydawnictwo abc, Warszawa 2016.
- <sup>9</sup> E. Capon, J. Meek, *Portrait of a Gallery*, The Trustees of the Art Gallery of New South Wales, Sydney 1984, s. 8.
- <sup>10</sup> *Extensions to the Art Gallery of New South Wales*, "Architecture Bulletin" September/October 2013, s. 18.
- <sup>11</sup> K. Jagodzińska, *Art Museums in Australia*, Jagiellonian University Press, Kraków 2017, s. 51.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, s. 47.
- <sup>13</sup> <https://www.artgallery.nsw.gov.au/sydney-modern-project/about/>
- <sup>14</sup> <http://worldpopulationreview.com/world-cities/auckland-population/> [dostęp: 3.12.2017].
- <sup>15</sup> <https://cdn.auckland.ac.nz/assets/auckland/about-us/our-ranking-and-reputation/key-statistics-2016-final.pdf> [dostęp: 3.12.2017].
- <sup>16</sup> A. Johnson, *A National Treasure – a history of the Gallery's collections*, w: *Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, The Guide*, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland in Association with Scala Publishers, London 2001.
- <sup>17</sup> C. Saines, *Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. A Place for Art*, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland 2013, s. 18.
- <sup>18</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w College de France 1976*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 74.
- <sup>19</sup> A. Ziemba *Rijksmuseum w Amssterdamie. Historyzm a (anty) multimedialność*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 16.
- <sup>20</sup> G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2012, s. 224-227.
- <sup>21</sup> K. Jagodzińska, *Art Museums ...*, s. 18-30.

### Bibliografia

- Ang P., *The Making of National Gallery Singapore*, National Gallery Singapore 2015.
- Black G., *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2012.
- Capon E., Meek J., *Portrait of a Gallery*, The Trustees of the Art Gallery of New South Wales, Sydney 1984.
- Extensions to the Art Gallery of New South Wales*, "Architecture Bulletin" September/October 2013.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w College de France 1976*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Jagodzińska K., *Art Museums in Australia*, Jagiellonian University Press, Kraków 2017.
- Johnson A., *A National Treasure – a history of the Gallery's collections*, w: *Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, The Guide*, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland in Association with Scala Publishers, London 2001.
- National Gallery Singapore at Glance. The Gallery Guide*, Singapore 2017.
- Saines C., *Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. A Place for Art*, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland 2013.
- Ziemba A., *Rijksmuseum w Amssterdamie. Historyzm a (anty) multimedialność*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57.

### Źródła internetowe

- <https://cdn.auckland.ac.nz/assets/auckland/about-us/our-ranking-and-reputation/key-statistics-2016-final.pdf> [dostęp: 3.12.2017].
- <http://www.lboro.ac.uk/gawc/world2016t.html> [dostęp: 27.12.2017].
- [https://www.indexmundi.com/singapore/demographics\\_profile.html](https://www.indexmundi.com/singapore/demographics_profile.html) [dostęp: 27.12.2017].

<https://www.nationalgallery.sg/sites/default/files/pdf/annual-report-fy2016-v2.pdf> [dostęp: 27.12.2017].  
<http://worldpopulationreview.com/world-cities/auckland-population/> [dostęp: 3.12.2017].

---

**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 w Krakowie; 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:** 4 291; **Tables:** –; **Figures:** 21; **References:** 21

**Received:** 01.2019; **Reviewed:** 02.2019; **Accepted:** 02.2019; **Published:** 04.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.0764

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Jasińska A., Jasiński A; TRZY MUZEA SZTUKI Z REJONU PACYFIKU I DALEKIEJ AZJI – POSTKOLONIALNE, WIELOKULTUROWE, PROSPOŁECZNE. Muz., 2019(60): 16-32

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>







# RECENZJE

reviews



# MIECZYŚLAW TRETER, MUZEA WSPÓŁCZESNE

## MIECZYŚLAW TRETER, *CONTEMPORARY MUSEUMS*

**Tomasz F. de Rosset**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Abstract:** In 2019, the National Institute for Museums and Public Collections in cooperation with the Państwowy Instytut Wydawniczy published the 1917 book by Mieczysław Treter titled *Contemporary Museums* as the first volume in the *Monuments of Polish Museology Series*. The study consists of two parts originally released in 'Muzeum Polskie' published by Treter in Kiev; it was an ephemeral periodical associated with the Society for the Protection of Monuments of the Past, active predominantly in the Kingdom of Poland, but also boasting numerous branches in Polish communities throughout Russia.

The Author opens the first part of a theoretical format with a synthesized presentation of the genesis of the museum institution (also on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth), to later follow to its analysis in view of its collecting and displaying character, classification according to the typical factual areas it covers, chronology, and territory (general natural history museums, general history ones, technological ones, ethnographic ones, historical-social ones, historical-artistic ones); moreover, he tackles questions like

a museum exhibition, management, a museum building. In Treter's view the museum's mission is not to provide simple entertainment, neither is it to create autonomous beauty (realm of art), but it is of a strictly scientific character, meant to serve science and its promotion, though through this museums become elitist: *by serving mainly science, they cannot provide entertainment and excitement to every amateur, neither are they, as such, works of art to which purely aesthetic criteria could be applied.*

The second part of Treter's study is an extensive outline of the situation of Polish museums on the eve of WW I, in a way overshadowed by the first congress of Polish museologists, and in the perspective of the 'museum world' of the Second Polish Republic. It is an outline for the monograph on Polish museums, a kind of a report on their condition as in 1914 with some references to later years. Through this it becomes as if a closure of the first period of their history, which the Author, when involved in writing his study, could obviously only instinctively anticipate.

**Keywords:** Mieczysław Treter (1883–1943), museum, classification, Polish art, memory culture, public collection.

**Mieczysław Treter, *Muzea współczesne*, Piotr Majewski, *Wszystko już było... Muzea polskie w perspektywie długiego trwania* (śl. wstępne), seria *Pomniki muzealnictwa polskiego*, NIMOZ–PIW, Warszawa 2019, ss. 192**

Rok 2019 w polskim muzealnictwie można by ogłosić rokiem Mieczysława Tretera. W latach międzywojennych był on kustoszem Muzeum im. XX. Lubomirskich w lwowskim Ossolineum, ważnym urzędnikiem pracującym w obszarze muzealnictwa – w tym dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki – wreszcie estetykiem i krytykiem sztuki oraz teoretykiem muzeum, muzeologiem, autorem wielu ważnych tekstów. Potem jednak zapomniano o nim niemal całkiem,

z rzadka tylko cytowali go autorzy wysoce specjalistycznych publikacji, jak np. Kazimierz Malinowski w książce *Prekursorzy muzeologii polskiej* (1970). Ostatnio postać ta przeżywa prawdziwy renesans, o czym świadczy opublikowana niedawno monografia autorstwa Diany Wasilewskiej, artykuły w niniejszym numerze „Muzealnictwa” oraz antologia wczesnych polskich tekstów muzeologicznych przygotowywana w ramach projektu badawczego *Muzeum w polskiej*

kulturze pamięci (UMK Toruń)<sup>1</sup>. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera – wydana przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów wspólnie z Państwowym Instytutem Wydawniczym – publikacja najważniejszego muzeologicznego opracowania Tretera z 1917 r. zatytułowanego *Muzea współczesne*, wydrukowana w 2019 r. jako pierwszy tom serii *Pomniki muzealnictwa polskiego*.

Studium autorstwa Tretera składa się z dwu części opublikowanych w wydawanym przez niego w Kijowie „Muzeum Polskim”, efemerycznym czasopiśmie związanym z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości, działającym głównie w Królestwie Polskim, ale mającym swoje liczne oddziały w polskich skupiskach na terenie całej Rosji<sup>2</sup>.

Część pierwszą otwiera syntetyczna prezentacja genezy instytucji muzeum z zaznaczeniem jej najwcześniejszego rozwoju na ziemiach Rzeczypospolitej, gdzie szczególnie miejsce zajmują Puławy Izabeli z Flemingów Czartoryskiej. Potem następuje, rzadka w ówczesnym polskim piśmiennictwie, próba teoretycznego studium poświęconego ogólnej charakterystyce tej instytucji. Głównym celem jest usystematyzowanie muzeów pod względem charakteru i zakresu ich działalności kolekcjonerskiej i ekspozycyjnej, czego – jak pisze autor – dotąd jeszcze nie dokonano (dziś zastanawiamy się raczej czy istotnie potrzebne są takie jednoznaczne rozstrzygnięcia). Treter dzieli je na muzea przyrodnicze i historyczne, a w ramach każdej z tych grup na kolejne obszary merytoryczne (muzea ogólnoprzyrodnicze i ogólnohistoryczne, a także technologiczne, etnograficzne, historyczno-społeczne i historyczno-artystyczne) oraz ze względu na ich zasięg chronologiczny i terytorialny; zastanawia się również nad problematyką: muzealnej wystawy, zarządzania instytucją, budynku muzealnego. Misją muzeów nie jest wedle Tretera dostarczanie prostej rozrywki, ani też tworzenie autonomicznego piękna (przestrzeń sztuki), ma ona natomiast charakter ściśle naukowy, służący nauce i jej popularyzacji, poprzez to jednak muzea stają się elitarne (*służąc głównie nauce, nie mogą każdego laika bawić i upajać, nie są też wcale, jako takie, dziełami sztuki, do których można by stosować czysto estetyczne kryteria*). W związku z tym absurdalne stają się zarzuty jakoby stawiały się one „więzieniem sztuki” – jako odpowiedź na nie przytacza cytaty z monografii Juliusza Kossaka pióra Stanisława Witkiewicza – *Muzea są raczej przybytkami, w których dusze zmarłych, zaklęte w dzieła sztuki, obcują z duszą człowieka żyjącego. Są one rodzajem Forum, gdzie każdy twórca z zupełną swobodą przemawia do wszystkich, a słuchacz może w zupełnym skupieniu wysłuchać tej mowy i dać się jej porwać lub odejść obojętnie*<sup>3</sup>. Piotr Majewski w słowie wstępnym do niniejszej edycji traktatu Tretera podkreśla aktualność poruszanej przez autora problematyki, która w wielu aspektach nurtuje środowiska muzealnicze do dziś. Przede wszystkim zwraca uwagę na spory o tożsamość muzeów, ich misję, definicję i widza, a także generalne zasady funkcjonowania jako przestrzeni intelektualnej, emocjonalnej i materialnej.

Refleksje Majewskiego pozwalają skoncentrować się tu na drugiej części studium, która bynajmniej nie jest podrzędna wobec pierwszej (choć z pewnością nie tak już aktualna). Stanowi ona obszerny szkic sytuacji polskich muzeów w przededniu I wojny światowej, niejako w cieniu pierwszego zjazdu muzeologów polskich w Krakowie (1914) i w perspektywie „świata muzealnego” II Rzeczypospolitej.



Jest to jakby zarys postulowanej przez wspomniany zjazd monografii polskich muzeów, swego rodzaju raport o ich stanie na rok 1914, z pewnymi odniesieniami do lat późniejszych. Przez to natomiast staje się niejako zamknięciem pierwszego okresu ich dziejów – co autor pisząc swoje studium, mógł oczywiście jedynie przeczuwać. W tym przypadku chronologia jest wyjątkowo klarowna, wytyczona przez daty symboliczne także w historii kraju: 1918, 1945, 1989.

Pierwszy okres to czas formowania się idei muzeum na ziemiach Rzeczypospolitej, po upadku państwa podzielonej na odmienne od siebie pod względem cywilizacyjnym i kulturalnym prowincje, w ramach osobnych bytów politycznych. Z tego powodu idea ta obejmowała wszelkie możliwe pod względem narodowym, religijnym, społecznym, politycznym, naukowym itd. różnorodności koncepcji i pręstań muzealnych. Późniejsze okresy cechowała już większa jednolitość narodowa i struktur państwowych, chociaż tak lata międzywojenne, jak Polski Ludowej miały swoje własne, czasem bardzo drastyczne problemy z tożsamością (oba wykazywały raczej małą tolerancję na różnorodność). W okresie współczesnym kwestie te bynajmniej nie w pełni rozwiązane, zostały poszerzone o nowe, wynikające ze społecznych przemian i nowoczesnych technologii. Nasze muzealnictwo nadal jeszcze oczekuje wnikliwej i wszechstronnej analizy, ale najwcześniejszy etap jego dziejów, dzięki pracy Tretera, ma podsumowanie wyjątkowo cenne, bo łączące wartość bezpośredniego świadectwa epoki z głębszą refleksją teoretyczną.

Podane na zakończenie zestawienie *publicznych zbiorów muzealnych w Polsce* obejmuje 101 instytucji, w tym

3 w przygotowaniu i 4 polskie zbiory muzealne na obczyźnie, ale w tekście pojawiają się wzmianki o kolejnych 7, o Muzeum Towarzystwa Naukowego Toruńskiego, Muzeum im. F. Chopina Towarzystwa Muzycznego w Warszawie, Muzeum Rusińskiego Domu Narodowego i Ukraińskiego Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki we Lwowie oraz o zbiorach prywatnych<sup>4</sup>. Autor klasyfikuje je, opierając się na swojej propozycji z pierwszej części opracowania, wedle dwu obszernych grup obejmujących muzea przyrodnicze i muzea historyczne. Wiele miejsca poświęcono tu generalnej problematyce muzealnictwa przyrodniczego i krajoznawczego (z odwołaniem do prac polskich specjalistów w tej dziedzinie, jak Marian Raciborski, Stefan Stobiecki, Aleksander Maciesza); kategorią tą objęto również muzea etnograficzne i technologiczne, co dziś z pewnością wywołałoby wiele zastrzeżeń. Instytucje o profilu historycznym zostały podzielone na ogólnohistoryczne, historyczno-społeczne i historyczno-artystyczne. Niektóre z nich, o znaczeniu szczególnym dla narodowej kultury, omówiono szerzej z dokładniejszą sygnalizacją ich historii i zbiorów (m.in. Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, Muzeum Towarzystwa Polskiego Krajoznawczego w Warszawie, Muzeum Lubomirskich we Lwowie i Muzeum Narodowe w Krakowie). Osobne refleksje poświęcono kilku projektom muzealnym i placówkom w trakcie organizacji, m.in. Muzeum Narodowemu w Warszawie, przyszłym muzeom przewidywanym do zlokalizowania na zamku wawelskim i muzeum przyrodniczemu, które w ogóle nie doczekało się realizacji.

Badania prowadzone w ramach wspomnianego projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci* pozwalają na uzupełnienie i pewne zmodyfikowanie tego obrazu. Wykazały one, że w 1914 r. na ziemiach Rzeczypospolitej istniało około 250 muzeów oraz prywatnych i publicznych instytucji o charakterze muzealnym (zbiory bibliotek, szkół, uczelni, stowarzyszeń kulturalnych i naukowych, publicznie dostępne kolekcje prywatne)<sup>5</sup>. Było więc ich ponad drugie tyle niż zostało omówionych przez Tretera. Jednakże nie zawsze były to pokażniejsze placówki ze względnie rozbudowaną infrastrukturą, bogatszymi kolekcjami i jakąś tradycją. Te w większości autor w swoim opracowaniu przeanalizował i w trafny sposób opisał albo chociażby tylko wzmiankował (ogółem są to prawie wszystkie istotniejsze instytucje). Obok nich istniały jednak także zbiory niezbyt wielkie, słabo bądź wcale nie profilowane, mało spójne. Termin „muzeum” nie był jeszcze do końca stabilny, nierzadko nazywano nim również zbiory dokumentów archiwalnych i pokażniejsze kolekcje różnych typów – sam Treter używał go w odniesieniu do prywatnej kolekcji Jerzego Mniszcha (*muzeum entomologiczne*). Przy tym wiele z nich nie wyszło poza stadium organizacji i przygotowań do udostępnienia, co nigdy nie nastąpiło. O niektórych autor wspomina w tekście, innych nie znał w ogóle i zapewne nawet nie mógł znać lub świadomie pomijał ze względu na zbyt skromną skalę, ale wiele zostało programowo wykluczonych z zakresu opracowania, bo chodziło w nim tylko o muzea polskie i wyłącznie publiczne.

Książka zawiera krótkie omówienia tylko czterech muzeów niepolskich – dwu ukraińskich we Lwowie (Muzeum Stauropigialne i Muzeum Narodowe Ukraińskie) oraz dwu żydowskich – Mathiasa Bersohna w Warszawie i Maksymiliana Goldsteina we Lwowie (organizowane od 1912 r., otwarte zostało później); w tekście wzmiankowane były jeszcze dwa, a w wykazie na zakończeniu są one ujęte

znamiennym nawiasem. Całkiem odrzucone natomiast, jako zaborcze, zostały muzea rosyjskie i niemieckie. Trudno czynić z tego zarzut, takiej postawy wymagał bowiem patriotyzm lat *wojny za wolność ludów* wymodlonej przez Mickiewicza, ale z dzisiejszej perspektywy instytucje te można postrzegać inaczej. Oczywiście były wśród nich placówki wyraźnie opresyjne o charakterze antypolskim jak w Wilnie Muzeum Starożytności przy bibliotece publicznej czy też Muzeum Murawiewa albo czysto propagandowe jak Muzeum Wszechrosyjskie zorganizowane na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim przez czeskiego profesora Teodora Jezberę. Składają się one jednak na historię muzealnictwa na ziemiach Rzeczypospolitej, a czasem – neutralne pod względem politycznym i narodowym – stanowiły istotny element kultury artystycznej, jak np. zbiory muzealne łażenińskiego Pałacu Cesarskiego w Warszawie, które okresowo były regularnie udostępniane publiczności, a najistotniejszym ich elementem była historyczna galeria obrazów Stanisława Augusta Poniatowskiego. Treter nie objął swoją refleksją zlokalizowanych głównie na „ziemiach zabranych” muzeów prawosławnych (zw. dawnioschowyszcza) m.in. w Chełmie Lubelskim, Grodnie, Łucku, Mińsku Litewskim, Wilnie, Żytomierzu oraz muzeów stowarzyszeń naukowych i kulturalnych, a także tych zakładanych przez władze gubernialne, w których tworzeniu brali udział również Polacy. Być może natomiast wcale nie znał – będących szczególnym rysem dawnego muzealnictwa rosyjskiego – muzeów wojskowych o ograniczonej dostępności, jakie w początkach XX w. istniały przy kilkudziesięciu pułkach stacjonujących na ziemiach Rzeczypospolitej, np. przy 65. Moskiewskim Pułku Piechoty w Chełmie, czy też lejbgwardyjskim pułku Keksholmskim, Wołyńskim i Litewskim w Warszawie. W przypadku pominiętych w opracowaniu muzeów niemieckich istotne jest z kolei, że wiele z nich przekształciło się potem lub zostało włączonych do instytucji polskich, stając się elementem ich tradycji, jak Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Muzeum Towarzystwa Historycznego Regencji Kwidzińskiej w Kwidzynie i Copernicus Verein w Toruniu.

Wśród omawianych muzeów znalazło się Muzeum XX. Czartoryskich, jako instytucja powszechnie dostępna i bardzo ważna dla polskiej kultury, *choć* – jak pisze autor – *wykaz ten uwzględnia jedynie publiczne zbiory muzealne* (podkr. Treter). Z kolei odnośnie do muzeów pałacu w Wilanowie i zamku w Podhorcach podkreśla on, że *tego rodzaju pamiętki narodowe (...) jakkolwiek troskliwie strzeżone przez obecnych właścicieli, powinny stanowić własność narodu, powinny mieć charakter narodowych muzeów w pełniejszym tego słowa znaczeniu*. Ta dwuznaczność – dostrzegalna także w przypadku innych omawianych instytucji prywatnych – wynikała z przekonania Tretera, że zgodnie z postawami wyrażanymi podczas zjazdu polskich muzeologów w 1914 r. muzea i ich zbiory (szczególnie cenniejsze) winny stanowić własność narodu. Niektóre placówki prywatne zostały jednak omówione przez niego, o ile w szerokim zakresie i regularnie były dostępne dla publiczności: Muzeum i Galeria Obrazów Dzieduszyckich oraz Muzeum XX. Lubomirskich i zbiory bibliotek Baworowskich i Pawlikowskich we Lwowie, ornitologiczne muzeum Branickich i zbiory Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, Muzeum Pokuckie im. Starzeńskich w Kołomyi. Z kolei jedynie wspomniano tu, także przecież udostępniane, zbiory z Gołuchowa i Kórnika, jak również galerię obrazów

z Rogalina, całkiem ignorując bardzo ważne muzea Bibliotek Ordynacji Zamojskich i Przeddzieckich w Warszawie oraz na zamku Branickich w Montrésor we Francji.

Autor pominął też sieć skromnych, ale ciekawych i ważnych, z uwagi na ich patriotyczną rolę, wielkopolskich muzeów związanych z Towarzystwami Czyteln Ludowych w Kościerzynie, Ostrowie Wielkopolskim, Pleszewie oraz muzeum typu skansenowskiego we Wdzydżach Kiszewskich, a również muzea krajoznawcze w Golubiu Dobrzyniu, Olkuszu i Muzeum Geologiczne im. Z. Glogera w Dąbrowie Górniczej. Omówił tylko najgłośniejsze uniwersyteckie gabinety-muzea Krakowa (gabinet archeologiczny i gabinet historii sztuki), Lwowa (gabinet przyrodniczy) i Warszawy (Muzeum Starożytności Skimborowicza). Nie wspominał zaś o innych zbiorach, takich jak przyrodnicza kolekcja Uniwersytetu Warszawskiego (zapewne ze względu na rusyfikacyjny charakter uczelni po upadku powstania styczniowego), bardzo popularna i często zwiedzana przez mieszkańców stolicy, nie opisał też Muzeum Instytutu Technologicznego Izby Handlowej i Przemysłowej we Lwowie (organizowanego od 1898), Muzeum Miejskiego w Grudziądzu, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Można by wyszukać jeszcze więcej takich opuszczeń, generalnie jednak jego obraz polskiego muzealnictwa końca epoki rozbiorów jest przekonujący i nakreślony z imponującą swobodą oraz znajomością problematyki.

Nie można za to zrozumieć niektórych wypowiedzi pozostających w związku z muzeami historyczno-artystycznymi. *Rzecz dziwna* – pisze Treter – *że prywatni nasi kolekcjonerzy najmniej czują pociąg do zbierania dzieł sztuki ojczyste; chętniej nieprawdopodobnie wyrzucają nieraz sumy na skupowanie podejrzanych w wysokim stopniu „arcydzieł” dawnych epok malarstwa. Wskutek tego, łatwiej było u nas do niedawna jeszcze zaznajomić się z pewnymi stadiami rozwoju sztuki flamandzkiej, np. holenderskiej, aniżeli poznać malarstwo polskie XIX wieku. Tretiakowów u nas nie ma i nie było; skonstatować to ze smutkiem należy.* Tymczasem nawet bardzo pobieżna znajomość historii polskiego kolekcjonerstwa wskazuje, że rzeczywistość była zupełnie inna. To właśnie sztuka polska już w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. stała się naczelnym obszarem zainteresowań naszych zbieraczy, a z czasem wręcz wyparła z nich wszystko inne. Ignacy Korwin-Milewski, Edward A. Raczyński i Feliks Manggha-Jasieński (wspomniany przez Tretera) stworzyli wybitne kolekcje, które należy widzieć jako wzorcowe, wytyczające swoisty kanon sztuki polskiej; wielkimi jej zbieraczami byli Dominik Witke-Jeżewski, Józef Landau i Edward Reicher (również w książce wspomniany). Przy tym, poza należącymi do nich kolekcjami, w ostatnich dziesięcioleciach

XIX i pierwszych XX w. można doliczyć się jeszcze dwóch do trzech dziesiątek pokaźnych liczebnie zbiorów rodzimego malarstwa, mniejszych zaś oraz całkiem niewielkich zespołów mogło być nawet kilka setek (wprawdzie o bardzo różnym poziomie artystycznym)<sup>6</sup>. Oczywiście z perspektywy początkującego malarza, którego dzieł nikt nie kupuje, z pewnością wyglądało to inaczej. Treter powiełał tę klišę, pisząc właśnie tak, jakby cytował opinie tych twórców, zderzających się z murem obojętności, albo kąśliwe słowa Rejmonta o gustach burżujów z *Ziemi obiecanej*. Jednakże w jego przypadku mamy do czynienia nie z pisarzem noblistą ani z adeptem sztuki zbyt długo być może niedocenianym, tylko z prawdziwym znawcą i wybitnym krytykiem bardzo dobrze zorientowanym w polskiej sztuce i polskim „świecie sztuki”, którego sam zresztą był eminentną postacią. Biorąc pod uwagę erudycję Tretera i jego gruntowną wiedzę o muzealnictwie na ziemiach Rzeczypospolitej, po prostu trudno to wyjaśnić.

Wiedza ta w istocie była niecodzienna. Sam Treter wspominał, że książkę pisał z dala od kraju, jego bibliotek i innych źródeł – w Charkowie, na Krymie, w Kijowie – *przy zupełnym niemal braku materiałów drukowanych, przy niemożności sprawdzenia czegokolwiek, wobec konieczności przeprowadzenia przeważnie na tym, co jeszcze z dawnej autopsji (głównie w odniesieniu do zbiorów stołecznych w Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Warszawie) pamięć zachowała.* Nie można wszak nie dostrzec tej iskry geniuszu, która sprawiła, że nawet wobec tak poważnych niedogodności i wyraźnych sympatii do ideologii narodowej prawie wszystkie polskie instytucje o istotniejszym znaczeniu zostały przez niego ujęte i trafnie scharakteryzowane; podobną panoramę muzealnictwa i kolekcjonerstwa stanowią Edwarda Chwalewika *Zbiory polskie* (1916, 1926–1927) i opracowany po latach Stanisława Lorentza *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce* (1971, 1973, 1982)<sup>7</sup>. Treter, chociaż był odcięty od kraju frontami wojny światowej, to posiadał informacje o polskich wydarzeniach kulturalnych, jak „Wystawa legionowa” Jerzego Mycielskiego (Kraków, Zurych, Warszawa), był też świadom najnowszych inicjatyw muzealnych, jak Muzeum Narodowe w Warszawie zajętej przez Niemców (1915), w czym tkwiły coraz poważniejsze nadzieje na przyszłe niepodległe państwo. Ale w chwili druku *Muzeów współczesnych* było to wielce niepewne, przecież jeszcze nie tak dawno mieszkańcy Kielc zamykali okiennice wobec wkraczających legionistów Piłsudskiego. W takim kontekście znamienne brzmią przewidywania wobec przyszłości Wawelu z muzealnym charakterem wnętrza, generalnie przeznaczonych jednak na krakowską rezydencję Habsburgów.

**Streszczenie:** W 2019 r. wydana została przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów wspólnie z Państwowym Instytutem Wydawniczym – jako pierwszy tom serii *Pomniki muzealnictwa polskiego* – książka Mieczysława Tretera z 1917 r. zatytułowana *Muzea współczesne*. Studium to składa się z dwu części opublikowanych pierwotnie w wydawanym przez niego w Kijowie „Muzeum Polskim”, efemerycznym czasopiśmie związanym z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości, działającym głównie w Królestwie Polskim, ale mającym swoje liczne oddziały w polskich skupiskach na terenie całej Rosji.

Część pierwszą o charakterze teoretycznym otwiera autor syntetyczną prezentacją genezy instytucji muzeum (także na ziemiach Rzeczypospolitej), następnie dokonuje próby jej analizy pod względem charakteru i zakresu jej działalności kolekcjonerskiej i ekspozycyjnej, kategoryzacji wedle typowych dla niej obszarów merytorycznych, chronologicznych i terytorialnych (muzea ogólnoprzyrodnicze i ogólnohistoryczne, a także technologiczne, etnograficzne, historyczno-społeczne i historyczno-artystyczne), zastanawia się również nad problematyką: muzealnej wystawy, zarządzania, muzealnego

budynku. Misją muzeów nie jest wedle Tretera dostarczenie prostej rozrywki, ani też tworzenie autonomicznego piękna (przestrzeń sztuki), ma ona natomiast charakter ściśle naukowy, służący nauce i jej popularyzacji, poprzez to jednak muzea stają się elitarne – *służąc głównie nauce, nie mogą każdego laika bawić i upajać, nie są też wcale, jako takie, dziełami sztuki, do których można by stosować czysto estetyczne kryteria.*

Drugą część studium Tretera stanowi obszerny szkic

sytuacji polskich muzeów w przededniu I wojny światowej, niejako w cieniu pierwszego zjazdu muzeologów polskich i w perspektywie „świata muzealnego” II Rzeczypospolitej. Jest to zarys monografii polskich muzeów, swego rodzaju raport o ich stanie na rok 1914, z pewnymi odniesieniami do lat późniejszych. Poprzez to natomiast staje się niejako zamknięciem pierwszego okresu ich dziejów – co autor pisząc swoje studium, mógł oczywiście jedynie przeczuwać.

**Słowa kluczowe:** Mieczysław Treter (1883–1943), muzeum, klasyfikacja, sztuka polska, kultura pamięci, kolekcja publiczna.

### Przypisy

- <sup>1</sup> D. Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki, oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Universitas, Kraków 2019; do wspomnianej antologii został włączony fragment opublikowanego w recenzowanej książce tekstu z komentarzem autorstwa Małgorzaty Wawrzak.
- <sup>2</sup> M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, „Muzeum polskie” 1917, z. 1, s. 5–32; 1918, z. 4, s. 1–70; wydane także w postaci osobnej broszury (Kijów 1917).
- <sup>3</sup> S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, E. Wende i spółka, Lwów 1906, s. 203.
- <sup>4</sup> W dotychczasowej literaturze przyjęło się liczbę omawianych przez Tretera instytucji określać na 99.
- <sup>5</sup> W chwili przygotowywania niniejszego tekstu podanie w sposób jednoznaczny liczby tych muzeów nie było możliwe, gdyż trwała jeszcze analiza zgromadzonego materiału (niejednokrotnie bardzo trudnego do weryfikacji).
- <sup>6</sup> Zob. T. F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 204–216.
- <sup>7</sup> E. Chwalewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa 1916, 1926–1927, t. 1–2; S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Interpress, Warszawa 1971, 1973, 1982.

### dr hab., prof. UMK Tomasz F. de Rosset

Historyk sztuki, muzeolog, profesor UMK w Toruniu – kierownik Zakładu Muzealnictwa w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz Studiów Podyplomowych w Zakresie Zarządzania i Ochrony Kolekcji Muzealnej; badacz i znawca historii i teorii kolekcjonerstwa oraz muzealnictwa, autor wielu publikacji z tej dziedziny; członek ICOM, Rady Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Rady Naukowej „Muzealnictwa”; e-mail: tfrosset@umk.pl

**Word count:** 3 124; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 7

**Received:** 06.2019; **Accepted:** 06.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2802

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** de Rosset T.F.; MIECZYŚLAW TRETER, *MUZEJA WSPÓŁCZESNE*. Muz., 2019(60): 103-107

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

Muz., 2019(60): 261-265  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2019  
data akceptacji – 05.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.2856

# MACIEJ SZYMCZYK, RAINER SACHS, RAFAŁ EYSYMONTT, JAN BAŁCHAN, *MONOGRAFIA MŁYNA PAPIERNICZEGO W DUSZNIKACH-ZDROJU, DUSZNIKI-ZDRÓJ 2018, SS. 407*

MACIEJ SZYMCZYK, RAINER SACHS, RAFAŁ EYSYMONTT, JAN BAŁCHAN, *MONOGRAPH ON THE PAPER MILL IN DUSZNIKI-ZDRÓJ, DUSZNIKI-ZDROJ 2018, PP. 407*

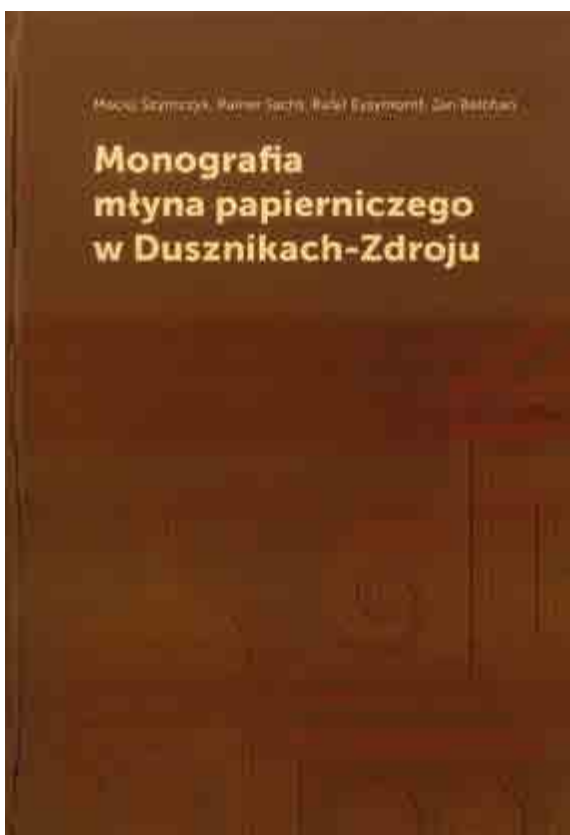
**Tomasz Przerwa**

Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego

**Abstract:** The historic paper mill in Duszniki-Zdrój (Lower Silesia Voivodeship) was granted Poland's Historic Monument status in 2011, which confirms the complex's historic and artistic worth. Currently, attempts are made to make it enter the prestigious UNESCO World Heritage List, actually together with the Czech Velke Losiny paper mill and the German one in Homburg. It should also be borne in mind that in 2018 Poland's only Museum of Papermaking located on its premises celebrated 50 years of its existence. The Museum's employees, headed by Maciej Szymczyk PhD, have recently been extremely successful as far as organization, investments, displays, and publications are concerned. As for the latter, preparations for

an extensive *Monograph on the Paper Mill in Duszniki-Zdrój* have to be pointed to; the book is an academic attempt at presenting the facility's complex history, beginning from the 16<sup>th</sup> century, as well the individuals related to it; furthermore, efforts to preserve the precious facility and its adaptation to serve museum purposes are described. The presented publication can be viewed as a successful crowning of the to-date research, providing solid grounds for the documentation to support the UNESCO List entry application. The strongly factual and richly illustrated monograph should be analyzed on various levels, one of them speaking of the effect of the coherent and consistent activities of museologists.

**Keywords:** paper mill in Duszniki-Zdrój, Museum of Papermaking, Kłodzko Region, history of papermaking, monograph.



W granicach województwa dolnośląskiego znajdziemy wiele zabytkowych obiektów o wybitnych walorach historycznych i artystycznych. Skromna ich część doczekała się wpisu na prestiżową Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, czy też została objęta ochroną jako Pomnik Historii. Z tym większą uwagą należy śledzić starania o nobilitację dusznickiego młyna papierniczego, w którym mieści się jedyne w kraju Muzeum Papiernictwa i podtrzymywane są tradycje ręcznego czerpania papieru. Wyjątkowa wartość tego zespołu przesądziła o przyznaniu mu w 2011 r. tytułu Pomnika Historii i tłumaczy zabiegi o zaliczenie go – wspólnie z czeskim młynem papierniczym w Velkich Losinach i niemiecką papiernią w Homburgu – do światowego dziedzictwa UNESCO. Pomocna w tym względzie okaże się, z całą pewnością, publikacja tomu pt. *Monografia młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju*. Maciej Szymczyk – dyrektor dusznickiego muzeum, zarazem redaktor i współautor przywołanej publikacji – napisał we wstępie, że stanie się ona podstawą opracowania dokumentacji do wniosku o wpis na listę UNESCO i stanowi jedną ze składowych obchodów złotego jubileuszu, powołanego do życia w 1968 r., Muzeum Papiernictwa (s. 12). Podane cele nie tylko objaśniają okoliczności towarzyszące wydaniu obszernej monografii, ale też tłumaczą rozwinięcie jej dokumentacyjnej i ilustracyjnej części, do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić.

Na pierwszą, zasadniczą część wydawnictwa składa się pięć rozdziałów przygotowanych przez uznanych specjalistów: dr. hab. Macieja Szymczyka, dr. Rainera Sachsa, dr. hab., prof. UW Rafała Eysymontta i Jana Bałchana – kierownika Działu Papiernictwa w dusznickim muzeum. Zgodnie

z formułą naukowych syntez sięgnęli oni do źródeł i odwołali się do powstałych wcześniej opracowań, tak iż monografia uchodzić może za udane i wartościowe zwieńczenie dotychczasowych badań. Pozwala spojrzeć możliwie całościowo na złożoną historię młyna i mieszczącego się w nim muzeum, jednocześnie odśladania potencjalne kierunki nowych dociekań naukowych, czego również nie da się przecenić.

Omówienie dzieła wypada rozpocząć od syntetycznego *Wstępu* (s. 5–12), w którym Maciej Szymczyk ogólnie wprowadza czytelników w temat młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju i przedsięwzięcia wydania monografii. Sporo miejsca poświęcił również na chronologiczne omówienie piśmiennictwa poświęconego papierni. Z tego wartościowego przeglądu wynika, że większe zainteresowanie autorów wzbudzała ona od końca XIX w., ale na wyraźny postęp w badaniach trzeba było poczekać do ostatnich dekad. Istotne w tym zakresie okazało się naukowe nastawienie pracowników muzeum (na czele z obecnym dyrektorem), jak też zapoczątkowane w 2007 r. wydawanie muzealnego periodyku – „Rocznika Muzeum Papiernictwa”, wokół którego skupiła się grupa historyków i historyków sztuki związanych przeważnie z ośrodkiem wrocławskim. Należy w tym miejscu podkreślić, że przygotowanie *Monografii młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju* wpisuje się w ciąg spójnych i konsekwentnie realizowanych działań służących poznaniu, ochronie i promocji unikatowego obiektu. Ich komplementarność wydaje się wręcz modelowa.

Wróćmy jednak do samej publikacji. Szymczyk nie zdefiniował wprawdzie jej naukowego charakteru, ale wartość dzieła raczej nie ogranicza się do sugerowanego przezeń *spopularyzowania wiedzy o dusznickiej papierni* (s. 12) i odpowiada zasadniczo standardom naukowym, co nie stoi przecież w sprzeczności z próbą dotarcia z najnowszymi wynikami badań do szerszej grupy odbiorców. Dobrze udokumentowana treść została przedstawiona przystępnie, klarownie i zarazem rzeczowo, czego nie mogą podważyć drobne niekonsekwencje, jak chociażby element oczywistej przesady zawartej w jednym z ustępów *Wstępu* – *Papiernia przetrwała liczne wojny, a leżąc przy drodze wiodącej z Pragi do Wrocławia, była świadkiem przemarszu wielu wrogich wobec siebie wojsk. Te jednak zawsze mijają przedsięwzięcie z szacunkiem należnym największym świętościom* (s. 5). Niezależnie od sposobu wyjaśnienia fenomenu trwania młyna faktem jest, że obiekt – w znacznej części drewniany – omijały niszczycielskie pożary, a groźne powodzie nie doprowadziły do jego zniszczenia.

W pierwszym rozdziale monografii pt. *Zarys dziejów papiernictwa* (s. 13–38) M. Szymczyk nakreślił rozwój techniki wyrobu papieru, poprzez który przybliżył ogólne ramy w jakich przyszło dusznickiej papierni funkcjonować, rozwijać się w XVII i XVIII w., a następnie podupić w wiekach XIX i XX. Jak wynika z najstarszych wzmianek źródłowych, młyn papierniczy w Dusznikach-Zdroju powstał zapewne w XVI w., co koresponduje z początkami tego segmentu wytwórczości w Europie Środkowej. Autor nie poprzestał zresztą na omówieniu problemów technologicznych czy surowcowych, ale odniósł się również do przemian kulturowych warunkujących rosnący popyt na papier. Na podkreślenie zasługuje stopniowe przechodzenie w narracji z poziomu makro do spraw lokalnych, co pozwoliło przedstawić dusznicką papiernię w szerszym kontekście.



Pozostaje przy tym wątpliwość, czy przed przyłączeniem hrabstwa kłodzkiego i Śląska do Prus w 1742 r. podstawowym kierunkiem odniesień dla dusznickiego przedsiębiorstwa (położonego w obrębie wspomnianego hrabstwa) nie powinny być ziemie czeskie, do których było ono zaliczane, a nie Śląsk, który – z racji późniejszej wspólnoty dziejów – jest preferowany przez M. Szymczyka i kolejnych autorów monografii (R. Sachsa i R. Eysymontta). Nie sposób, naturalnie, negować wcześniejszych więzi łączących Śląsk z sąsiednią ziemią kłodzką, ale czy miały one rzeczywiście zasadnicze znaczenie dla rozwoju tej ostatniej przed jej włączeniem do Prus? Dodajmy, że akurat w okresie pruskim – a później niemieckim – doszło do stopniowego uprzemysłowienia regionu, co doprowadziło również do zaniku rękodzielniczej produkcji papieru. W *Dusznikach-Zdroju* – jak wynika z ustaleń autora – właściciele miejscowej papierni najdłużej w prowincji śląskiej opierali się zwycięskiemu pochodowi industrializacji, ale i oni zdecydowali się uruchomić w 1905 r. maszynę do produkcji tektury, która pracowała do wielkiego kryzysu ekonomicznego przełomu lat 20. i 30. XX wieku. Szymczyk uznał to za *kres dawnego śląskiego papiernictwa*, co wpisuje się w przyjętą przezeń „śląską” orientację. Warto jednak zauważyć, że administracyjne podporządkowanie hrabstwa kłodzkiego Wrocławowi nie likwidowało specyficznej, „kłodzkiej” tożsamości, która była pielęgnowana przez tamtejszą społeczność.

Drugi rozdział pt. *Dusznicka papiernia i jej właściciele* (s. 39–70) wprowadza nas w zagadnienia *stricte* dusznickie i przybliża dzieje miejscowego młyna papierniczego, a właściwie przedstawicieli trzech rodzin papierników – Kretschmerów, Hellerów i Wiehrów, których zaradność i wiedza decydowały o pomyślności przedsiębiorstwa. O ich osiągnięciach wiele mówią nadane im przywileje, w tym herb i tytuły nadwornych papierników. Personalizacja dziejów papierni dopełnia je, pozwala wydobyc element ludzki, jakże istotny a przecież tak często pomijany w podobnych opracowaniach. Należy zresztą docenić nie tylko przyjęcie takiej optyki, ale też starania autora, Rainera Sachsa, o wykorzystanie szerokiego wachlarza źródeł, w tym ikonografii i ksiąg metrykalnych. Te ostatnie pozwoliły m.in. określić udział poszczególnych właścicieli i właścielek młyna w życiu lokalnej społeczności, co poświadczają wpisy o ich częstym występowaniu w roli rodziców chrzestnych. Rozległa kwerenda i dbałość o detal pozwoliły autorowi skorygować listę dusznickich przedsiębiorców i przedstawić ich sylwetki, poczynając od ledwie wzmiankowanego w 1562 r. Ambrosiusa Teppera po Carla II Wiehra, który odsprzedał w 1939 r. nieczynną papiernię dusznickiemu samorządowi, co wyznaczyło początek nowej formuły funkcjonowania zażytkowego zespołu. Do nielicznych mankamentów rozdziału należy zaliczyć delikatne przerysowanie, gdy jest mowa o *wydarzeniu niezwyklej wagi w dziejach młyna* – gościnie króla Fryderyka II Wielkiego w 1764 roku. Wizyta władcy z pewnością nobilitowała mieszkańców, ale czy towarzyszyły temu jakieś poważniejsze konsekwencje? Fryderyk II regularnie podróżował po kraju, a wyroby dusznickiej papierni daleko wcześniej cieszyły się jego zainteresowaniem (s. 51). W opracowaniu pojawia się nadto drobna nieścisłość, gdy przywołuje się nadane przez pruskiego monarchę *prawo do przywozu szmat z górnośląskich powiatów: głogóweckiego, prudnickiego*

i *bielskiego* (s. 50–51). Abstrahując od samego rozumienia pojęcia powiat (*weichbild* vel okręg), należy zauważyć, że w przypadku tego ostatniego „powiatu” nie chodziło o Bielsko (Śląsk Cieszyński) a o Białą (Prudnicką) włączoną przed wspomnianego władcę do powiatu prudnickiego.

W kolejnym rozdziale pt. *Architektura papierni w Dusznikach-Zdroju* (s. 71–25) Rafał Eysymontt opisał obiekty zespołu papierniczego i, posiłkując się wynikami badań architektonicznych oraz dendrochronologicznych, przedstawił chronologię jego powstawania, rozbudowy i przebudowy. Sporo miejsca poświęcił zachodniemu szczytowi z wolutowymi sępkami, a także unikatowym, wyróżniającym dusznicką papiernię, polichromiom zachowanym w pomieszczeniach mieszkalnych. W swoim wywodzie uwzględnił przemiany zachodzące w otoczeniu zażytkowej papierni oraz prace związane z jej restauracją i adaptacją na cele muzealne. Podjął próbę porównania bryły młyna papierniczego do budynków kilku śląskich papierni, a na koniec wspominał jeszcze o innych zachowanych obiektach tego typu w Europie, tyle że bez zauważalnego nacisku na ich formę architektoniczną. Można w sumie odnieść wrażenie, że autor zbyt wąsko zdefiniował tytułowy zakres swoich dociekań i włączył do swych rozważań poboczne wątki. Pozwala to szerzej spoglądać na dusznicki zespół papierniczy, ale też nie udało się uniknąć pewnych powtórzeń.

Zakup dusznickiej papierni przez lokalny samorząd i jej dalsze losy przedstawił Jan Bałchan w rozdziale pt. *Dusznicki młyn papierniczy 1939–2006. Od manufaktury do muzeum* (s. 127–166). Starania o zachowanie i adaptację budynku na cele muzealne oddają trudną rzeczywistość XX w. i – podobnie jak w rozdziale drugim – zostały powiązane personalnie z działalnością konkretnych osób, kierowników i dyrektorów placówki. Trzeba przyznać, że wiele im ona zawdzięcza, ponieważ ratowanie po 1945 r. „poniemieckiego” dziedzictwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych, postrzeganych jako peryferie państwa polskiego, nie znajdowało pełnego zrozumienia. Przykład młyna papierniczego oddaje zatem determinację jednostek, ale też – szerzej – środowiska polskich papierników, którzy wspierali przez lata adaptację i utrzymanie cennego zabytku.

Dopełnieniem opisu wieloletnich zmagania jest kolejny rozdział pióra Macieja Szymczyka pt. *Najnowsze dzieje Młyna Papierniczego* (s. 167–205). Stanowi on podsumowanie ostatnich lat działalności dusznickiej placówki muzealnej (dopiero w 2013 r. wpisanej do Państwowego Rejestru Muzeów), które – co należy podkreślić – przyniosły wiele sukcesów organizacyjnych, wystawienniczych i inwestycyjnych. Dyrektorowi nie wypadało oceniać tych dokonań, ale już z samego ich przywołania można wnosić o skali działań, które są wynikiem konstruktywnego współdziałania kierownictwa placówki z dolnośląskim samorządem, któremu muzeum podlega od 1999 roku. Należy odnotować, że recenzowana publikacja została dofinansowana ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego.

Pozyskane środki pozwoliły wydać monografię na wysokim poziomie edytorskim – twarda okładka i powlekany papier – oraz wszechstronnie ją zilustrować. Imponujący, starannie dobrany zestaw 157 ilustracji – reprodukcji archiwalnych pocztówek, fotografii, rysunków, grafik, obrazów, dokumentów, map, pomiarów, współczesnych rzutów i prób rekonstrukcji bryły papierni w poszczególnych fazach

rozwoju – współgra z treścią opracowania i wzbogaca je, oddając zmienne losy dusznickiego młyna papierniczego. Swoistą gratką dla zainteresowanych osób powinna stać się wkładka z czterema arkuszami papieru czerpanego, ze znakami wodnymi, z muzealnej czerpalni.

Przedstawione wcześniej rozdziały nie zamykają opisywanego tomu, który został uzupełniony rozbudowanymi, ale też dość heterogenicznymi *Załącznikami* (s. 209–297). W ich ramach znajdziemy: wykaz właścicieli papierni i kierowników/dyrektorów muzeum (zał. 1.), wykaz składu Rady Muzealnej/Rady Muzeum Papiernictwa (zał. 5.), wykaz kustoszy honorowych i przyjaciół Muzeum Papiernictwa (zał. 6.), zestawienie frekwencji w Muzeum Papiernictwa w latach 1968–2018 (zał. 4.), wykaz wystaw Muzeum Papiernictwa (zał. 7.), wydawnictw tegoż (zał. 8.), kalendarium jego największych osiągnięć z ostatnich dwóch dekad (zał. 9.) i wykaz pracowników zatrudnionych w nim w 2018 r. wraz z pamiątkowym zdjęciem (zał. 10.). Tu znajdziemy również szczegółowo opracowane katalogi filigranów dusznickiej papierni i muzealnej czerpalni (s. 211–258, zał. 2.–3.) opracowane przez Marcina Wyszynskiego i zaopatrzone w przerysy znaków wodnych wykonane przez Teresę Windykę i Marcina Lemejdę. Ze względu na naukowy charakter i objętość obu katalogów korzystniejszym byłoby ich wyodrębnienie, względnie przesunięcie do merytorycznej części monografii.

Kolejny dział *Dokumenty, relacje, wspomnienia* (s. 301–325) ma charakter źródłowy. Zebrano w nim kilkanaście tekstów odnoszących się do młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju, które zaopatrzone (w większości) w krótki komentarz. Najstarszy opis pochodzi z końca XVIII w., ale większość źródeł została wytworzona w XX wieku. Materiały pierwotnie niemieckojęzyczne opublikowano w tłumaczeniu na język polski, co ułatwi polskim czytelnikom odbiór ich treści. Prezentowany wybór źródeł pozwala spojrzeć na zabytkowy obiekt z różnych perspektyw i pobudza zainteresowanie jego historią. Nie sposób przy tym określić, jakie kryteria decydowały o włączeniu jednych i pominięciu innych materiałów źródłowych, w tym dokumentu herbowego Gregora i Georga Kretschmerów z 1607 roku.

Publikację zamyka krótkie *Podsumowanie* oraz polsko-, angielsko-, niemiecko-, czesko-, francusko- i rosyjskojęzyczne kalendarium młyna papierniczego oraz Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju (s. 329–380) autorstwa Macieja Szymczyka, który zsumował wyniki poświęconych im badań. *Bibliografia*

(s. 381–395) oraz indeksy nazw geograficznych i osób (s. 396–407) dopełniają tom, którego powodzenie wydawnicze leżało w rękach szerokiego zespołu redakcyjnego złożonego z pracowników muzeum: Marty Nowickiej, Krzysztofa Jankowskiego, Beaty Dębowskiej, Marcina Wyszynskiego i dyrektora Macieja Szymczyka, kierującego całym przedsięwzięciem.

Prezentowana monografia wyznacza wysokie standardy w badaniach nad przedprzemysłowym dziedzictwem i naukowo podbudowuje starania o wpisanie dusznickiego młyna papierniczego na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Wydaje się nadto atrakcyjną propozycją dla osób rozmiłowanych w historii regionu i ciekawych jego dziedzictwa kulturowego. Otrzymaliśmy pokaźne i bogato ilustrowane dzieło, które podsumowuje dotychczasowe badania w rzeczonym temacie i prowokuje do podjęcia nowych projektów naukowych. Szczególnie istotne wydaje się w przyszłości wyeksponowanie czeskich odniesień papierni – funkcjonującej przecież początkowo w ramach ziem czeskich – i sięgnięcie do tamtejszych materiałów źródłowych. Autorzy nie wspomnieli o wynikach kwerend podjętych w archiwach naszego południowego sąsiada, podobnie niewiele wiadomo o poszukiwaniach prowadzonych przez nich w niemieckich placówkach archiwalnych. Należałoby również sięgnąć do lokalnej prasy, w tym do dusznickiej gazety „Echo des Heuscheuer- und Mense-Gebirges. Reinerzer Stadt-Blatt” (przekształconej w czasach III Rzeszy w „N-S Echo. Nationalsozial. Kampfblatt der Grafschaft Glatz und des Großkreises Frankenstein-Münsterberg”) czy też niemieckich wydawnictw krajoznawczych, które pozwoliłyby określić przedwojenną „markę” obiektu.

Z poczucia obowiązku recenzenta należy jeszcze zwrócić uwagę na drobne mankamenty redakcyjne, które zdają się świadczyć o nadmiernym pośpiechu w pracach nad wydaniem pozycji. Znajdziemy w niej niekonsekwentne podejście do bibliograficznego zapisu wykorzystanych prac, sporadyczne błędy w pisowni niemieckojęzycznych tytułów czy też niezdecydowane nastawienie do spolszczania nazw geograficznych i imion. Wskazane problemy nie obniżają rangi wydarzenia, jakim jest bez wątpienia publikacja monografii. Pozostaje nam życzyć, by stanowiła ona podstawę do dalszych dociekań w zakresie przeszłości zabytkowego młyna i pomogła w staraniach o wpisanie dusznickiej papierni na listę UNESCO.

**Streszczenie:** Zabytkowy młyn papierniczy w Dusznikach-Zdroju (województwo dolnośląskie) został uznany w 2011 r. za Pomnik Historii RP, co potwierdza historyczną i artystyczną wartość tego kompleksu. Obecnie podejmowane są zabiegi o jego wpis – wspólnie z czeskim młynem papierniczym w Velkých Losinách i niemiecką papiernią w Homburgu – na prestiżową Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Wypada wspomnieć również obchodzony w 2018 r. jubileusz 50-lecia mieszczącego się w nim, jedyne w Polsce, Muzeum Papiernictwa. Jego pracownicy – na czele z dr. hab. Maciejem Szymczykiem – odnieśli w ostatnim czasie wiele sukcesów: organizacyjnych, inwestycyjnych, wystawienniczych i wydawniczych. Do tych

ostatnich należy zaliczyć przygotowanie obszernej *Monografii młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju*, która stanowi pierwszą poważną próbę przedstawienia złożonej historii, poczynając od wieku XVI, dusznickiej papierni i osób z nią związanych, a także wysiłków o zachowanie cennego obiektu i jego adaptację na cele muzealne. Prezentowaną publikację można uznać za udane zwieńczenie prowadzonych dotychczas badań naukowych, zarazem fundament pod opracowanie dokumentacji do wniosku o wpis na listę UNESCO. Wysoce merytoryczną, bogato ilustrowaną monografię wypada rozważać w różnych płaszczyznach, w tym jako owoc spójnych i konsekwentnie realizowanych działań muzealników.

**Słowa kluczowe:** młyn papierniczy w Dusznikach-Zdroju, Muzeum Papiernictwa, ziemia kłodzka, dzieje papiernictwa, monografia.

**dr hab., prof. UWr Tomasz Przerwa**

Historyk, absolwent UWr – (2001) stopień doktora, rozprawa: *Trzy sudeckie organizacje górskie (1882–1945): Verband der Gebirgsverein an der Eule – Federacja Towarzystw Górskich przy Sowie, Waldenburger Gebirgsverband – Wałbrzyska Federacja Górská, Zobtengebirgsverein – Towarzystwo Ślązańskie – próba charakterystyki*, (2013) stopień doktora habilitowanego, monografia: *Między łękiem i zachwytem. Sporty zimowe w śląskich Sudetach i ich znaczenie dla regionu (do 1945 roku)*; (od 2002) pracuje w Instytucie Historycznym UWr, (od 2017) na stanowisku profesora nadzwyczajnego; jego zainteresowania badawcze ogniskują się na dziejach Śląska i Sudetów w XVIII, XIX i XX w.; autor kilkunastu książek i kilkudziesięciu artykułów naukowych, redaktor wielu wydawnictw i współorganizator konferencji śląskoznawczych; e-mail: tomasz.przerwa@uwr.edu.pl

---

**Word count:** 2 718; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

**Received:** 05.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2856

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Przerwa T.: MACIEJ SZYMCZYK, RAINER SACHS, RAFAŁ EYSYMONTT, JAN BAŁCHAN, *MONOGRAFIA MĘYNA PAPIERNICZEGO W DUSZNIKACH-ZDROJU*, DUSZNIKI-ZDRÓJ 2018, SS. 407. Muz., 2019(60): 121-125

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



Maria Znamierowska-Prüfferowa podczas badań terenowych na wschodnich obszarach kraju, lata 20-30. XX w., fot. nn, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Maria Znamierowska-Prüffer during in-field research in Poland's eastern territories in the 1920s-30s, photographer Unknown, Archives of the Ethnographic Museum in Toruń

# POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

polish dictionary of museologists



# MIECZYŚLAW TRETER (1883–1943) – PREKURSOR MUZEOLOGII POLSKIEJ

## MIECZYŚLAW TRETER (1883–1943): PRECURSOR OF POLISH MUSEOLOGY

**Małgorzata Wawrzak**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Abstract:** Mieczysław Treter is by no means an ordinary individual: an art historian, aesthetician, museum practitioner and theoretician-museologist, an individual of many professions, lecturer, journal editor, member of numerous organizations, propagator of Polish art abroad, manager, exhibition organizer. In the interwar period one of the most influential critics and art theoreticians, among the museum circles he was mainly known as the author of the recently reissued 1917 publication called *Contemporary Museums. Museological Study. Beginnings, Types, Essence, and Organization of Museums. Public Museum Collections in Poland and Their Future Development*.

Born on 2 August 1883 in Lvov, in 1904 Mieczysław Henryk Treter started working with the Prince Lubomirski Museum as the scholarship holder of the Lvov Ossolineum. In 1910, he became Curator at the Museum, performing this function until the outbreak of WW I. He participated in the First Congress of Polish Museologists, held in Cracow on 4 and 5 April 1914. During WW I, he was in Kharkov and Crimea, and it was there that he wrote his most important study *Contemporary Museums*. In 1917, having moved to Kiev

he became involved in the activity of the social movement for the care of Polish monuments throughout the former Russian Empire. In 1918, he returned to Lvov, became member of the national Eastern Galicia Conservation Circle, and retook the position of the Curator at the Prince Lubomirski Museum, to finally become its Director. On 4 February 1922, Mieczysław Treter was appointed Director of the State Art Collections, the position he retained until 1924. In 1926, he became Director of the Society for the Promotion of Polish Art Abroad, whose main task was to promote works of Polish artists in Poland and abroad. He passed away in Warsaw on 25 October 1943.

Systematizing the theoretical knowledge and the report on the existing museums in the country deprived of its statehood in the book *Contemporary Museums* created a departure point for its Author, who following Poland's regaining independence worked out the organization of state collections. Treter's proposals were to regulate the position of Polish museum institutions complicated due to the partition period, for them, while rivaling foreign museums, to become elements boosting the young state's prestige.

**Keywords:** Mieczysław Treter (1883–1943), museologist, museum, classification of collections, museum policy.

Mieczysław Treter to postać nietuzinkowa, historyk sztuki, estetyk, praktyk muzealny i teoretyk-muzeolog, człowiek wielu profesji, publicysta, wykładowca, redaktor pism, członek licznych organizacji, propagator sztuki polskiej za granicą,

menadżer, organizator wystaw. W okresie międzywojennym był jednym z najbardziej wpływowych krytyków i teoretyków sztuki, o czym przypomina wydana w tym roku publikacja Diany Wasilewskiej<sup>1</sup>. W środowisku muzealnym znany jest

głównie jako autor, wznowionej ostatnio, publikacji z 1917 r. pt. *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*<sup>2</sup>.

Mieczysław Henryk Treter urodził się 2 sierpnia 1883 r. we Lwowie<sup>3</sup>. Tam ukończył Lwowski Instytut Muzyczny i Wydział Filologiczny Uniwersytetu Lwowskiego, gdzie studiował filozofię u Kazimierza Twardowskiego, twórcy lwowsko-warszawskiej szkoły filozofii oraz historię sztuki u Jana Bożo Antoniewicza, promotora pracy doktorskiej Tretera obronionej w 1910 roku<sup>4</sup>. Wykształcenie, pierwsi mentorzy i kulturalno-artystyczne środowisko „miasta muzeów” – jak nazywał Lwów<sup>5</sup>, z którym był związany niemal 40 lat – miały niewątpliwą wpływ na późniejszą aktywność zawodową lwowianina.

Z instytucją muzeum zetknął się już w 1904 r., gdy podjął pracę w Muzeum Książąt Lubomirskich jako stypendysta Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie<sup>6</sup>. W 1909 r. opublikował przewodnik po jego zbiorach, opracowany na podstawie wieloletniej inwentaryzacji prowadzonej przez ówczesnego kustosa Edwarda Pawłowicza i własnej, sygnalizując znaczenie instytucji jako ważnego ośrodka kulturalnego miasta<sup>7</sup>. W 1910 r. został kustoszem Muzeum Książąt Lubomirskich i funkcję tę pełnił do wybuchu I wojny światowej<sup>8</sup>. Uczestniczył w I Zjeździe muzeologów polskich zorganizowanym 4 i 5 kwietnia 1914 r. w Krakowie, w którym brali udział przedstawiciele najważniejszych muzeów z terenu trzech zaborów<sup>9</sup>. Dużo podróżował, już od 1907 r. jeździł regularnie na weneckie Biennale<sup>10</sup>, pisał relacje z wystaw w Rzymie<sup>11</sup>, w lipcu 1913 r. odwiedził „osobiście” Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu<sup>12</sup>.

W czasie I wojny światowej przebywał w Charkowie i na Krymie, gdzie napisał swoją najważniejszą rozprawę *Muzea współczesne*. W 1917 r. przeniósł się do Kijowa, w którym zaangażował się w działalność społecznego ruchu opieki nad zabytkami polskimi na terenie dawnego imperium rosyjskiego. W latach 1917–1918 pełnił funkcję wiceprezesa Polskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami na Rusi (Kijów), prowadzącego ożywioną działalność patriotyczno-kulturalną i inwentaryzatorską<sup>13</sup>. Był kierownikiem artystycznym wydawanego w Kijowie ilustrowanego periodyku „Muzeum Polskie”, poświęconego ochronie polskich zabytków i zbiorów na terenie Rosji<sup>14</sup>. Od października 1917 r. prowadził zajęcia zatytułowane *Problemy i metody estetyki współczesnej* w Polskim Kolegium Uniwersyteckim, tam też należał do grona założycieli Polskiego Towarzystwa Naukowego<sup>15</sup>, jednocześnie w Polskiej Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie wykładał historię sztuki<sup>16</sup>.

W 1918 r. wrócił do Lwowa, gdzie został członkiem krajowego Grona Konserwatorskiego Galicji Wschodniej, na Politechnice Lwowskiej wykładał historię sztuki XIX i XX w. oraz ponownie objął stanowisko kustosa zbiorów w Muzeum im. XX Lubomirskich<sup>17</sup>, a następnie dyrektora tej placówki<sup>18</sup>. Jak wspominał Adam Fischer, były wicekustosz Biblioteki Ossolineum we Lwowie, miała ona odzyskać dawną świetność a jej obraz miał być *dokonanym w znojach dziełem kustosa Mieczysława Tretera*<sup>19</sup>. Z kolei archiwista tejszej placówki, Jerzy Koller, donosił, że chociaż zbiory w większości cudem ocalały od zagłady, stan muzeum po wojnie był rozpaczyliwy – *Po powrocie swym z tułaczki w Rosji, obecny kustosz Muzeum dr Mieczysław Treter przedłożył „Kuratorji” wyczerpujący memoriał, omawiający szczegółowo braki*



1. Mieczysław Treter, zdjęcie z Tablicy Pamiątkowej ku czci Kazimierza Twardowskiego z 12.02.1904, za zgodą Archiwum Cyfrowego Połączonych Bibliotek w Warszawie

1. Mieczysław Treter, photo from the Plaque commemorating Kazimierz Twardowski of 12 Febr. 1904, by courtesy of the Digital Archives of Combined Libraries in Warsaw



2. Konrad Krzyżanowski, *Portret Mieczysława Tretera*, za: K. Malinowski, *Prekursorzy muzealnictwa*, Poznań 1970, s. 105

2. Konrad Krzyżanowski, *Portrait of Mieczysław Treter*, after: K. Malinowski, *Prekursorzy muzealnictwa [Museology Precursors]*, Poznań 1970, p. 105

*i niedomagania w dotychczasowym pomieszczeniu i konserwacji zbiorów*<sup>20</sup>. Gdy Treter jednoosobowo pełnił rolę Zarządu, otrzymał pełnomocnictwo prowadzenia prac remontowych oraz zabezpieczenia kolekcji. Według relacji Kollera *najmniej ucierpiała galeria obrazów, kustosz urządził ją zgodnie z wymaganiami „naukowymi”, założył aparaturę sprawdzającą temperaturę i przeciwpożarową, zorganizował nowe pomieszczenia: magazyn, pracownię konserwatorską, ciemnię fotograficzną i podręczny warsztat*<sup>21</sup>.

Od 1918 r. Mieczysław Treter należał do Rady Sztuk Pięknych w Warszawie, stanowiącej głos doradcy Ministerstwa Sztuki i Kultury. W styczniu 1919 r. przyjął propozycję ministra sztuki i kultury<sup>22</sup>, Zenona Przesmyckiego, opracowania szkicu państwowej organizacji spraw muzealnych<sup>23</sup>. Na Zjeździe Muzeologów w Poznaniu w 1921 r. został wybrany wiceprezesem Związku Historyczno-Artystycznych Muzeów Polskich, wystąpił wówczas z projektem utworzenia

Polskiej Galerii Sztuki Współczesnej, niezbędnej do badań nad sztuką polską i do jej popularyzacji *wśród swoich i obcych*<sup>24</sup>. Na pierwszym posiedzeniu Rady Sztuk Pięknych, 7 maja 1921 r. został wybrany na przedstawiciela Sekcji Muzeologii. 4 lutego 1922 r. M. Tretera powołano na stanowisko dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki (PZS), którą to funkcję sprawował do 1924 roku<sup>25</sup>. PZS utworzono przy Ministerstwie Robót Publicznych (przeniesiono następnie pod administrację Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), głównie z myślą sprawowania opieki nad zabytkami rewindykowanymi z Rosji, Ukrainy i Austrii oraz ich inwentaryzacji, konserwacji i rozdzieleniu zbiorów na Gmachy Reprezentacyjne Rzeczypospolitej Polskiej (GRR)<sup>26</sup>. PZS były także miejscem przyjmowania darowizn od właścicieli kolekcji prywatnych, przekazywanych do zbiorów państwowych. Dyrektor miał, oprócz fachowej opieki, pełnić obowiązki związane z administracją. Zaslugą muzeologa było zorganizowanie „Archiwum GRR” i zaprowadzenie nowatorskiego, jednolitego inwentarza przywożonych po rewindykacji zbiorów sztuki<sup>27</sup>. W celu odtworzenia wyposażenia sal zamku królewskiego M. Treter korzystał z dawnych inwentarzy z lat 1795, 1808 i 1819, wykonanych po abdykacji króla Stanisława Augusta<sup>28</sup>. Dawną siedzibę władcy otoczył szczególną troską, w jednej z warszawskich gazet pisano – *zamek warszawski ma przechowywać zbiory muzealne, których zebraniem i uporządkowaniem zajmuje się znany ze swoich prac naukowych i uporządkowania Muzeum im. ks. Lubomirskich we Lwowie Mieczysław Treter, obecny prezes rady muzealnej*<sup>29</sup>. Lwowianin, planował stworzyć na zamku Muzeum Polskie – o czym dalej – dorównujące wielkim instytucjom europejskim oraz siedzibę centralnej dyrekcji muzeów historyczno-artystycznych. Problemy w kontaktach z administracją rządową, a głównie zakreślony z rozmachem utopijny projekt Muzeum Polskiego, nie czekały realizacji. Zbiory PZS stały się elementem dekoracji GRR, budynków ministerstw i urzędów<sup>30</sup>. Brak zdecydowanej polityki muzealnej, która w jego mniemaniu miała być wykładnią prestiżu odrodzonego państwa, a także problemy z nadmierną biurokracją, zmusiły Tretera do rezygnacji ze stanowiska dyrektora PZS, co nastąpiło 12 maja 1924 roku<sup>31</sup>.

W tym też czasie Mieczysław Treter był wykładowcą sztuki najnowszej i teorii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (wówczas Uniwersytet Józefa Piłsudskiego). Potem, po uzyskaniu habilitacji na Uniwersytecie Lwowskim w 1925 r., wykładał tam teorię i historię sztuki<sup>32</sup>. Jako muzeolog był zapraszany w charakterze eksperta do uczestnictwa w projektach nowych instytucji muzealnych<sup>33</sup>. W latach 30. ponownie został powołany przez ministra WRiOP na członka Komisji rzeczoznawców do spraw PZS na lata 1931–1933<sup>34</sup>. Nieprzerwanie zajmował się krytyką artystyczną, był redaktorem wielu pism, liczne artykuły umieszczał w codziennej prasie<sup>35</sup>. Był niezłomnym apologetą polskiej kultury i sztuki „nowszej”, współzałożycielem Instytutu Propagandy Sztuki. W 1926 r. został dyrektorem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO) – organizacji, której nadrzędnym zadaniem było promowanie w kraju i za granicą dzieł artystów polskich, prezentujących „odrębny styl narodowy”. TOSSPO organizowało wystawy, spotkania i wyjazdy, w latach 1927–1939 zrealizowało 80 wystaw w 28 krajach<sup>36</sup>. Po wybuchu II wojny M. Treter nadal intensywnie pracował naukowo<sup>37</sup>. Zmarł 25 października 1943 r. w Warszawie<sup>38</sup>.

## Rozważania Mieczysława Tretera o roli, zadaniach i organizacji muzeum

Zapowiedzią poglądów Tretera na temat roli jaką powinno spełniać muzeum, była jego reakcja na myśl utworzenia muzeum toczącej się wojny, wysunięta w listopadzie 1914 r. w „Kurierze Warszawskim” przez Jana B. Autor artykułu nawoływał do gromadzenia wszelkich przedmiotów związanych z wojną, dla zachowania w pamięci *jednego z najpotężniejszych przewrotów dziejowych*. Projekt muzeum wojny w Warszawie, zdaniem pomysłodawcy, był możliwy do zrealizowania po zakończeniu działań wojennych, dzięki składaniu w jakiejś nieczynnej na czas wojny instytucji: czasopism, odezw, proklamacji, ilustracji, fotografii, druków ulotnych, broni, pocisków, mundurów<sup>39</sup>. Ideę poparł anonimowy autor, pisząc na łamach lwowskiego „Słowa Polskiego”, że wobec tragedii *zawieruchy wojennej*, nie jest to sprawa najważniejsza, jednak aktualna dla środowisk związanych z życiem i kulturą polską a sprawą gromadzenia *wszystkiego co ma związek z wojną* mogłoby się zająć Muzeum im. Ossolińskich we Lwowie, które z pewnością znajdzie *chętnych między inteligencją*<sup>40</sup>. Treter zabrał głos w tej dyskusji na łamach „Kuriera Lwowskiego”<sup>41</sup>. Na przykładach istniejących arsenałów i zbrojowni: w Londynie, Paryżu, Wiedniu, Wenecji, Mediolanie wskazywał, że są to miejsca gromadzenia broni i trofeów zdobytych *własną armią*, nad którymi opiekę sprawuje państwo, przeznaczając na ich rozwój znaczące środki i traktując jako rządowe instytucje dla celów politycznych i propagandowych<sup>42</sup>. Podkreślał, że w Polsce możemy się szczyć zbiorami naszych pamiątek historycznych w zbrojowniach Muzeum Książąt Lubomirskich, Muzeum Jana III we Lwowie i Muzeum Krasinich w Warszawie. Jednakże, wobec rozmiaru wojny i wcielaniu Polaków do zaborczych armii – jego zdaniem – nie może być mowy o powstaniu polskiego muzeum, bo trzeba by zadać pytanie jaka broń i mundury miałyby się tam znaleźć, *austriackie, pruskie czy rosyjskie?* Te pamiątki, jak pisał, nigdy nie będą powodem dumy Polaków, takie muzeum *ujmę tylko przynieść by mogło naszej narodowej powadze i godności*. W tym kontekście Treter akcentował, że wartością nie są tego rodzaju populistyczne ekspozycje, ale muzea, które mają istotne przesłanie. Jako jedyne w Europie wskazał Muzeum Wojny i Pokoju w Lucernie, założone w wyniku zaangażowania w ruch pacyfistyczny przez Jana Gotliba Blocha, autora publikacji *Przyszła wojna*, w której przewidywał i ostrzegał przed wyniszczającymi skutkami Wielkiej Wojny. Zdaniem Blocha, to militarysta a nie pacyfista *rozbraja narody moralnie i wysydzia bohaterstwo*. Otwarte w 1902 r. Muzeum w Lucernie miało pełnić ważne zadanie edukacyjne i naukowe<sup>43</sup>. Dodać należy, że wbrew opinii Tretera, myśl o utworzeniu muzeum wojny znalazła wielu zwolenników. Jak donosił „Kurier Warszawski”, już w październiku 1914 r. działania w celu gromadzenia przedmiotów „wojennych” podjęło Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Jednym z organizatorów był Władysław Kiślański<sup>44</sup>, który uzyskał poparcie miejscowych władz, co spowodowało, że do muzeum przyjmowano licznie przynoszone i przesyłane przedmioty, z zamiarem ich uporządkowania i tymczasowego udostępnienia publiczności<sup>45</sup>. Potrzeba gromadzenia przedmiotów oraz dokumentowania udziału Polaków w I wojnie światowej

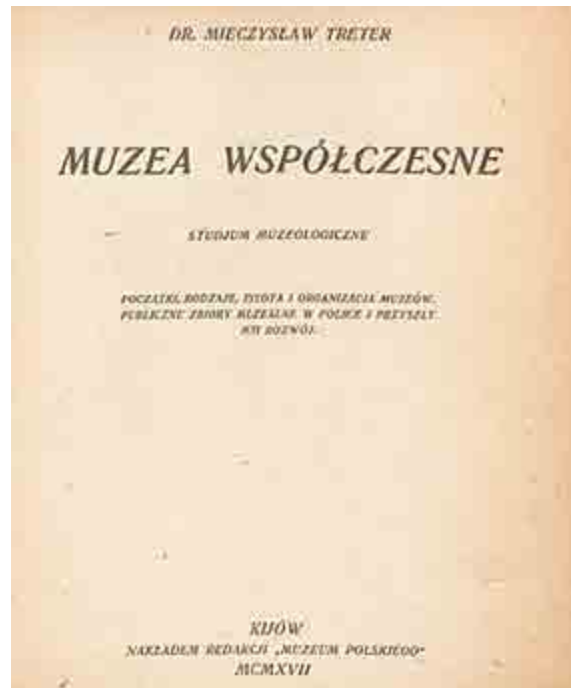


i odbioru sprawy polskiej w ówczesnej Europie, zaowocowała stworzeniem w styczniu 1915 r., przez galicyjskich uczonych i działaczy społecznych, Polskiego Archiwum Wojennego w Wiedniu z zamiarem ich złożenia w *miejscu, które będzie po wojnie ogniskiem kultury i nauki polskiej*. W celu realizacji inicjatywy założono sieć 50 lokalnych delegatur i 6 komitetów na ziemiach polskich i w Europie – były to Kraków, Lwów, Warszawa, Lublin, Wiedeń i Fryburg. W druku o charakterze statutu wymieniono 4 kategorie zbiorów i ich zawartość<sup>46</sup>.

Wracając do artykułu Tretera, należy zwrócić uwagę, że we wstępie sięgnął po raz pierwszy do głównych zasad znanych z *muzeologii*<sup>47</sup>, których należy przestrzegać przy zakładaniu muzeów, jeżeli mają one – w przeciwieństwie do *jarmarczno-antykwarek zbiorów osobliwości* – stanowić o swojej wartości. Kolekcja muzealna, pisał lwowianin, nie może być *przypadkową rupieciarnią*, powinna być gromadzona zgodnie z wcześniej przyjętym, logicznym planem, ustalonym przez zarząd. Podkreślając, że *mamy tyleż muzeów, ile jest przejawów życia kulturalnego ludzkości*, wskazał główne typy muzeów: historyczne, które obejmują dzieje populacji lub jednego narodu; sztuk pięknych oraz przyrodnicze i techniczne. Zadania i charakter muzeum, wg badacza, wyznaczają: dział wiedzy i kultury, a także epoka i miejsce, względnie narodowość<sup>48</sup>.

Kwestie muzeologii na ziemiach polskich do tej pory nie były szeroko dyskutowane, samo muzeum, chociaż popularne było instytucją odnoszącą się głównie do politycznych i militarnych dziejów narodu i dawnego państwa, ale też jego kultury, cywilizacji technicznej i natury. Podstawą dla praktyków muzealnictwa w Polsce stały się studyjne wyjazdy zagraniczne, które stanowiły bazę dla autorów koncepcji muzealnych, historyków, społeczników, specjalistów różnych dziedzin nauki, jako *vademecum* postępowania przy zakładaniu muzeum. Z kolei na zachodzie problemy muzeologii, jako wyspecjalizowanej dziedziny nauki, traktowanej szeroko, obejmującej obszar historii, sztuki, archeologii, nauk przyrodniczych, były przedmiotem dyskusji. Proces kształtowania tej nowej dziedziny sięga XIX w., chociaż sam termin użyty został po raz pierwszy już w 1717 roku<sup>49</sup>. Kwestię muzeologii poruszył w 1883 r. Johann Georg Theodor von Graesse w artykule zamieszczonym w niemieckiej gazecie muzeologiczno-antykwarek, argumentując, że stała się ona wyspecjalizowaną nauką (*Fachwissenschaft*)<sup>50</sup>. Jednak jedną z najważniejszych publikacji tego czasu pozostaje książka na temat ewolucji muzeum, autorstwa brytyjskiego malarza Davida Murray'a, zawierająca bogatą bibliografię<sup>51</sup>. Natomiast w 1909 r. w Niemczech opublikowana została praca Theodora Vollbehra *Die Zukunft der deutschen Museen*<sup>52</sup>, zawierająca pierwsze teksty programowe z dziedziny muzeologii.

Przyjęta przez ówczesnych badaczy perspektywa była kluczowa, polskie instytucje korzystały z modelu wypracowanego na zachodzie. Początek XX w. przyniósł, oprócz wzrostu liczby muzeów, także zainteresowanie ich historią i teorią. W literaturze polskiej jako pierwszy o muzeologii pisał Zenon Przesmycki, popierając reformatorskie hasła Ruskina, występującego przeciw muzeum jako miejscu rozrywki i przepełnieniu muzealnych ekspozycji<sup>53</sup>. Jednak wyraźnie o muzeologii jako pełnoprawnej dziedzinie nauki, w konsekwencji rosnącej specjalizacji muzeów, pisał Mieczysław Treter w *Muzeach współczesnych – Powstaje*



3. *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917 – strona tytułowa

3. *Contemporary Museums. Museological Study. Beginnings, Types, Essence, and Organization of Museums. Public Museum Collections in Poland and Their Future Development*, Kiev 1917, title page

zarazem nowa, nieznaną przedtem gałąź nauki, muzeologia, zajmująca się całym szeregiem praktycznych i teoretycznych problemów związanych z zakładaniem i utrzymaniem muzeów, konserwacją zbiorów, itd<sup>54</sup>. W tym kontekście publikacja Tretera była przełomowa dla historii polskiego muzealnictwa, bo była pierwszą, która definiowała jego teorię w języku polskim. Istota poglądów sformułowana na kartach rozprawy krystalizowała się w czasie pełnienia przez autora obowiązków muzealnego asystenta, w dzisiejszym pojęciu muzealnika<sup>55</sup>, z ugruntowaną wiedzą teoretyczną w zakresie historii sztuki i praktyczną, nabytą podczas inwentaryzacji i organizacji zbiorów muzealnych, opisanych przez niego w przewodniku po ekspozycji<sup>56</sup>.

Na szczególną wartość książki Tretera wskazał – bez mała pół wieku temu – Kazimierz Malinowski<sup>57</sup>, później niemal o niej zapomniano. Dopiero studia nad muzeami polskimi prowadzone obecnie w ramach projektu badawczego *Muzeum w polskiej kulturze pamięci* oraz refleksje Piotra Majewskiego w słowie wstępnym do wznowionej publikacji *Muzea współczesne* i recenzja Tomasza de Rosseta w niniejszym numerze „Muzealnictwa”, przypomniały zawartość i znaczenie tej rozprawy dla dziejów muzealnictwa w Polsce<sup>58</sup>. Fakt ten zwalnia ze szczegółowego omawiania publikacji, a skłania jedynie do wypunktowania najważniejszych dokonań autora. Podane w tekście i w bibliografii publikacje potwierdzają znajomość przez Tretera podstawowej, aktualnej literatury muzeologicznej<sup>59</sup>. Przykładem jest wydawane od 1878 r. w Dreźnie, fachowe czasopismo „Zeitschrift für Museologie”, od roku 1905 „Museumskunde”<sup>60</sup>, przywołane przez Tretera

na potwierdzenie uformowania się muzeologii jako nowej dziedziny nauki, a także cytowane wyżej (ujęte w bibliografii książki) opracowanie Davida Murray'a<sup>61</sup>, które pozwoliło lwowianinowi, choćby w wielkim skrócie, prześledzić ewolucję instytucji muzeum, by stwierdzić, że *muzea jak niegdyś w czasach zamierzchłej starożytności, tak i w XIX wieku służyły przede wszystkim uczonej*<sup>62</sup>. Przykłady kolekcji znamienitych rodów z terenów dawnej Rzeczypospolitej, z przodującą kolekcją Stanisława Augusta i Puławami Izabeli Czartoryskiej, jako *plodny zawiązek polskiego muzeum*, Treter oparł na opracowaniu Władysława Łozińskiego<sup>63</sup>, dodając, że zachowane w Muzeum XX Czartoryskich zbiory są *kulturalnym zbogaceniem kraju*. Przełomowym momentem w dziejach muzealnictwa, co Treter podkreślił, było otwarcie dla publiczności Muzeum Luwru, bo przyniosło Europie pierwsze Muzeum Narodowe. Dalszy rozwój muzeów widział w postępie nauk i segregacji systemów wiedzy, co spowodowało porządkowanie zbiorów i fachowe nimi zarządzanie, a w konsekwencji narodziny nowej nauki – muzeologii, która rozwinęła się w ostatniej dekadzie XIX wieku<sup>64</sup>.

Podstawową i wielokrotnie powtarzaną przez Tretera zasadą wynikającą z rozwoju muzeologii powinna być odpowiednia organizacja zbiorów, która musi polegać na *dokładnym ustaleniu treści i zakresu muzeum oraz określeniu celu i metod, które do niego prowadzą*. Wobec tak sprecyzowanej dewizy, w opinii badacza, sprawą nadrzędną stało się rozróżnienie podstawowych typów muzeów. Wyodrębnił dwie zasadnicze grupy: muzea grupy przyrodniczej oraz muzea grupy historycznej. Dodatkowym wyznacznikiem, nie mniej ważnym, określającym profil muzeum są, wg Tretera, granice przestrzeni i czasu. W grupie muzeów przyrodniczych powoływał się na opracowania: Stefana Stobieckiego, Ludomira Sawickiego i Aleksandra Macieszy<sup>65</sup>.

Autor *Muzeów współczesnych* nie podał dokładnej definicji „muzeum”, można ją jednak odczytać. W pierwszym zdaniu rozprawy zaznaczył, że *Muzea i biblioteki stanowią wyraźny wskaźnik cywilizacji i kultury każdego narodu, co uzupełnił na koniec stwierdzeniem, że muzea są to instytucje naukowe, w których za pomocą systematycznego układu planowo i umiejętnie zbieranych a należycie konserwowanych okazów (...) unaoacza się całość kształtu, względnie jedną gałąź wiedzy ludzkiej o przyrodzie wszechświata lub o człowieku, jego cywilizacji lub kulturze*<sup>66</sup>. Odpierając zarzuty, które się pojawiły w początkach XX w. wobec muzeum jako „komentarzyska sztuki”<sup>67</sup>, Treter podkreślał, że muzeum obok przechowywania śladów i pamiątek przeszłości narodu, wobec rozwoju nauk przyrodniczych i humanistycznych, ma być głównie instytucją naukową<sup>68</sup>, badawczą i oświatową, co akcentował, korzystając zapewne z pierwszego polskiego podręcznika do pedagogiki społecznej Tadeusza Szydłowskiego<sup>69</sup>. Ważne jest podkreślenie Tretera, że organizacja zbiorów publicznych powinna być powierzona fachowcom, posiadającym wyższe wykształcenie z dziedziny wchodzącej w zakres muzeum, praktykę biblioteczno-muzealną, talent organizacyjny, energię i zapał do pracy. W tym kontekście pisał o potrzebie organizowania kursów muzealnych i prowadzenia wykładów muzeologicznych na uniwersytetach. Kierownik muzeum, w opinii Tretera, powinien mieć głos decydujący i swobodę działania, a głosem doradczym winna wspierać go niezbyt liczna Rada Muzealna, podlegająca Związkowi Muzeów Polskich<sup>70</sup>. W tej kwestii przemawiał już nie tylko jako praktyk

z wieloletnim doświadczeniem ale teoretyk muzeolog. Na wskroś nowoczesne i przydatne – również z dzisiejszego punktu widzenia – były wskazówki M. Tretera dla opiekunów zbiorów, dotyczyły bowiem warunków, jakie powinien spełniać budynek muzealny<sup>71</sup> i jego wyposażenie: biura, biblioteka z czytelnią, sala na wykłady z odpowiednim sprzętem do projekcji<sup>72</sup>, pracownie: fotograficzna, konserwatorska, stolarska, introligatorska, westybul na szatnię i kasę. Istotna, co zostało podkreślone, jest współpraca z organizacjami ochrony zabytków i urzędami konserwatorskimi.

Monografia polskich muzeów – zawarta w drugiej części rozprawy Tretera – spełniała jeden z postulatów wysuniętych podczas I Zjazdu muzeologów polskich w 1914 r. i była pierwszym tak obszernym zestawieniem<sup>73</sup> ukazującym rozmiar ruchu muzealnego na ziemiach polskich przed wybuchem I wojny światowej. Na uwagę zasługuje liczba wykorzystanych przez badacza artykułów ukazujących się w czasopiśmie i codziennej prasie, w przypisach podaje on gazety lwowskie, krakowskie, warszawskie, ale też wychodzące w Moskwie, Petersburgu i Kijowie, wydania niektórych sięgają 1917 r., co świadczy o uzupełnianiu informacji na bieżąco. Według ustalonej w pierwszej części opracowania typologizacji Treter omówił muzea, wpisując je (czasem umownie) do odpowiedniej grupy. W tym zestawieniu, dzisiaj niezwykle przydatnym do badań nad rozwojem wczesnych instytucji muzealnych w Polsce, wykazał Treter powstanie 99 publicznych placówek muzealnych w 44 miejscowościach, m.in.: 17 w Warszawie, 16 we Lwowie, 13 w Krakowie (w tym 3 prywatne), 3 w Poznaniu. Do grupy muzeów przyrodniczych zaliczył 21 muzeów krajoznawczych, zakładanych w oddziałach PTK, które były swoistym fenomenem i widomym śladem obywatelskiej i patriotycznej aktywności mieszkańców Królestwa Polskiego na prowincji<sup>74</sup>. Wymienił też 4 muzea polskie na obczyźnie, w Rapperswilu, Brukseli, Paryżu i Wiedniu. Prowadzone aktualnie badania wykazały o wiele więcej placówek muzealnych powstałych na terenach dawnej Rzeczypospolitej do 1914 roku<sup>75</sup>. We wnikliwej relacji o stanie zbiorów publicznych badacz uwzględnił okoliczności ich powstawania, proces gromadzenia zbiorów, ich charakterystykę oraz lokalowe warunki przechowywania. Wykazał, że wobec braku suwerennego państwa polskie muzealnictwo rozwijało się, nie mając wsparcia instytucji państwowych, głównie dzięki społecznej ofiarności i aktywności towarzystw naukowych i artystycznych, organizacji społecznych, ludzi nauki i lokalnych pasjonatów. Mimo zgoła odmiennych warunków tworzenia placówek w innych krajach oraz często niewielkiego zainteresowania publiczności i niechęci władzy, złych warunków lokalowych, silna potrzeba zakładania muzeów wynikała zarówno z potrzeby zmanifestowania własnej tożsamości narodowej, jak i rozwoju nauki, szkolnictwa, przemysłu i krajoznawstwa. Doniosłe funkcje społeczne odegrały muzea prowincjonalne, stając się ważnymi ośrodkami kulturalno-oświatowymi w swoim regionie. Końcowym akcentem był wysunięty przez Tretera postulat wzniesienia w niepodległej ojczyźnie, wszystkim bohaterom narodowym, Muzeum Walk o Niepodległość Polskiego Narodu, poświęconego historii wyznaczonej latami 1794, 1831, 1846, 1863, 1914–1917. Najwyraźniej Treter, jeszcze niedawny przeciwnik muzeum toczonej się wojny, uznał jej znaczenie dla kraju, uwzględniając w postulatcie lata jej trwania.

## Prestige narodu i państwa

Po wojnie, w zmienionych realiach politycznych sprawy kultury, w tym również organizacja zbiorów muzealnych, stały się przedmiotem szerokiej dyskusji. W pierwszych latach niepodległej Polski pojawiło się wiele koncepcji i publikacji na temat racjonalnej polityki muzealnej, w dyskusji brali udział, m.in. Włodzimierz Antoniewicz, Jan Czekanowski, Włodzimierz Demetrykiewicz, Bronisław Gembarzewski, Marian Gumowski, Feliks Kopera i Mieczysław Treter<sup>76</sup>. W memoriale napisanym na polecenie ówczesnego ministra kultury i sztuki Zenona Przesmyckiego, dotyczącym programu działania oddzielnego Wydziału Muzeów Publicznych, w rzeczywistości historyczno-artystycznych<sup>77</sup>, Treter dał wskazówki o charakterze organizacyjnym i określił zasadnicze punkty stosunku państwa do muzeów<sup>78</sup>. Stał na stanowisku, że *Obowiązek racjonalnej polityki muzealnej w całym kraju, dbałość o wysoki poziom zbiorów muzealnych, tak prowincjonalnych, jak zwłaszcza stołecznych, należy obecnie przede wszystkim do państwa, nie zaś do gmin miejskich, organizacji społecznych i poszczególnych jednostek, jak to – z konieczności – było przed wojną*<sup>79</sup>. Zauważył, że na terenie kraju pozostały *nieliczne i wątłe organizmy muzealne, które powstawały w okresie zaborów drogą niezwykłych wprost wysiłków i bohaterkiej cierpliwości i energii a wyjątkowej ofiarności ze stron kilku, po obywatelsku czujących jednostek, kilku organizacji społecznych i miejskich zarządów*<sup>80</sup>. Autor Muzeów współczesnych znał problemy, z jakimi musieli się mierzyć organizatorzy muzeów w kraju pozbawionym państwowości, gdy mogli liczyć tylko na niewielkie wsparcie miasta, gminy lub społeczeństwa, dlatego przekonywał, że *ciężki obowiązek opieki nad muzeami może spełniać tylko państwo i błędem jest mniemanie jakoby wyręczyć je pod tym względem mogły – nawet odpowiednio subwencjonowane – zarządy miast czy też społecznych instytucji*<sup>81</sup>. Sprawy muzeów historyczno-artystycznych Treter proponował powierzyć jednej instytucji rządowej, podlegającej bezpośrednio ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, bowiem w jego opinii przydział muzeów do różnych państwowych instytucji rządowych byłby niekorzystny i wywierał wpływ na *bezkształt* polskiego muzealnictwa. Postulował m.in. powołanie w ramach Wydziału Zabytków i Muzeów generalnego inspektora muzeów, wzorem muzeach berlińskich, ale również w Rosji, Anglii i na Węgrzech<sup>82</sup>.

Podkreślał, że głównym celem działania muzeum jest krzewienie oświaty, bez muzeum nie jest możliwy postęp nauk, tak przyrodniczych jak i humanistycznych, tam bowiem *drogą poglądową* kształci się młodzież, a w konsekwencji – być może – przyszłych ludzi nauki. Ważną rolę odgrywają muzea historyczne, które poza tym, że rozwijają wiedzę ogólną, uczą spojżenia na spuściznę przodków, są *świętynią istną narodowych pamiątek*. Jednak nie tylko względy kulturalno-oświatowe są ważnym czynnikiem rozwoju muzeum, ważne są cele reprezentacyjne i polityczno-propagandowe, ponieważ chodzi o *prestige narodu i państwa*. Dlatego muzeolog powtarzał za prof. Czekanowskim – *wobec tak wielkiej ilości zbiorów, zbiorów i przedmiotów o kwalifikacjach muzealnych, sprawa ich zabezpieczenia, uporządkowania i udostępnienia wysuwa się na plan pierwszy*<sup>83</sup>. W dyskusji o sytuacji personalnej w muzeach, doboru kadr oraz



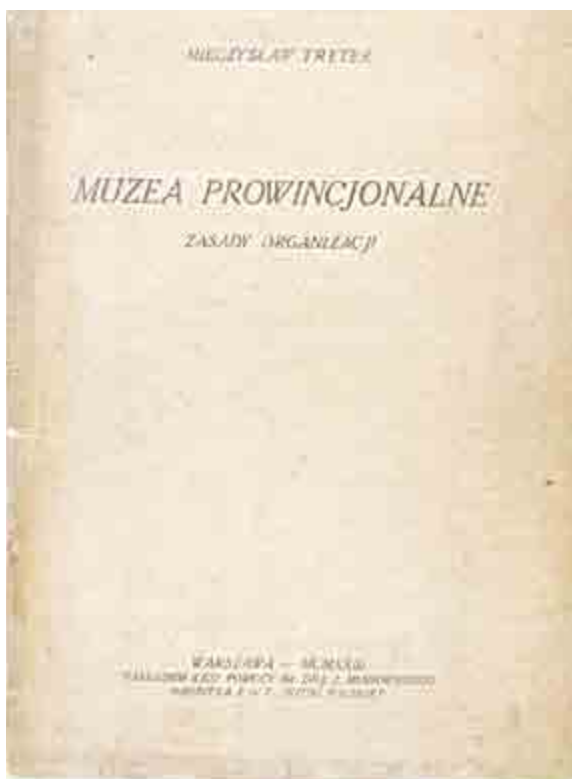
4. Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1922 – strona tytułowa

4. Organization of State Collections of the Republic of Poland, Warsaw 1922, title page

powierzaniu stanowisk kierowniczych odpowiednim osobom, Teter proponował prowadzenie wykładów uniwersyteckich oraz państwowych kursów muzealnych, dodając w przypisie, że wykłady z muzeologii prowadzi jedynie, na UJ w Krakowie, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, Franciszek Kopera<sup>84</sup>.

## Muzeum Polskie na Zamku Królewskim w Warszawie

Głównym „faworytem” muzeologa był zamek królewski [udostępniony na cele muzealne w 1918 r., przyp. MW], jego marzeniem było, *aby np. w Zamku królewskim w Warszawie stworzyć sui generis wielkie Muzeum Polskie – Muzeum w tym najszlachetniejszym, zupełnie nowoczesnym tego słowa znaczeniu – które by na świat cały głosiło chwałę naszego państwa i naszej artystycznej kultury!*<sup>85</sup>. Jako wzór podawał francuskie muzea: Luwr, Wersal i zamek w Nemours, przytaczając słowa dawnego przeciwnika muzeów Sizeranne’a – *pour un pays, les musées sont une richesse et une force (dla kraju muzea są bogactwem i siłą)*<sup>86</sup>. Wskazywał, że to, co mogłoby przewyższyć nawet wielkie muzea europejskie, to nie liczba wspaniałych okazów, ale odmienny charakter, pomysłowa aranżacja i *żywość*, która powinna być atutem tej instytucji. Proponował odtworzenie sal królewskich i malarni Bacciarellego, a przede wszystkim przywrócenie klimatu, który tam panował za czasów stanisławowskich. Konsekwentnie przypominał zasługi Stanisława Augusta<sup>87</sup>.



5. *Muzea prowincjonalne. Zasady organizacji*, Warszawa 1923 – strona tytułowa

5. *Provincial Museums. Organization Principles*, Warsaw 1923, title page

Na zamku planował umieścić Centralne Muzeum Archeologiczne oraz Muzeum Walki o Niepodległość Narodu Polskiego od 1794 r. aż po rok 1920, tutaj również planował umieścić siedzibę Generalnej Dyrekcji Zbiorów Państwowych, jako centralny ośrodek ruchu artystycznego i umysłowego stolicy i kraju, dla prestiżu państwa i narodu, jak w czasach Stanisława Augusta – gdy zasiadał tu Dyrektor Sztuk Pięknych, Marcello Bacciarelli – również ze względów reprezentacyjnych i polityczno-propagandowych, *abyśmy (...) mogli zaświadczyć, przed Europą całą, że nie jesteśmy parweniusem, że i myśmy w ubiegłych wiekach postępowali naprzód, tworzyli, albo i kazali u siebie tworzyć*<sup>88</sup>, dodawał, że *tu mogłoby najżywiej bić krwią serdeczną tętno polskiej twórczości, tętno serca polskiego artysty. Stąd mogłyby się rozchodzić życiodajne promienie na najdalsze zakątki kresów Rzeczypospolitej*.

Bardzo nowoczesny był pomysł Tretera, żeby w Muzeum Polskim nie zabrakło sal dla wystaw czasowych i takich, które prezentowałyby sztukę najnowszą, a głównie rodzimą, zgodnie ze słowami Norwida *nawiązać tę przerwana nić między dawnymi a nowymi laty, musimy postawić na sztukę swoją, aby nareszcie wywiązać z niej tańcuch rzemiosł i rękodzieł*<sup>89</sup>. Głównie gabinet graficzny widział Treter wyposażony w dawne zbiory, uzupełnione najnowszymi pracami, *gdzie swój i obcy będzie się mógł zapoznać z różnorodnymi pracami graficznymi, co będzie, jak pisał, ewenementem na skalę krajową*<sup>90</sup>. Zabiegał o odpowiednią organizację zbiorów, tak aby uczynić z Warszawy prawdziwą *ville d'art*, stolicę Rzeczypospolitej z racjonalnie zaaranżowanymi instytucjami

muzealnymi, reprezentującą kraj na arenie międzynarodowej. Na łamach „Ziemi” pisał, że nie chodzi o wydawanie ogromnych kwot na tworzenie wielkich muzeów lecz, ze względu na słabą kondycję finansową państwa, należy zadbać o *istniejące w zawiązku zbiory*. Zachęcał społeczeństwo polskie do składania darów i depozytów *ofiarnie i świadome* pamiętając o słowach Sizeranne’a *l'enrichissement d'un musée c'est l'enrichissement de la Nation (wzbogacenie muzeum jest wzbogaceniem narodu)*<sup>91</sup>. Znaczące było zwrócenie przez badacza uwagi na względy ekonomiczne dzięki „turystom” (w dzisiejszym pojęciu tego słowa) odwiedzającym muzea w stolicy (...) *państwo rośnie w potęgę, także i handlową, zyskuje prestige u sąsiadów swoich i na całym świecie*. Poruszane wyżej kwestie rozwinął w cyklu artykułów pod wspólnym tytułem *Zasady polityki muzealnej*, z podtytułami: *Aktualność spraw muzealnych w Polsce – Obowiązek i przywilej Rządu, Rola muzeów – Muzealnictwo polskie – Przykład Węgier – U nas inaczej, Konsekwencje praktyczne – Autonomia muzeów – Hydra biurokracji – Racjonalna polityka muzealna*<sup>92</sup>.

Osobną grupę stanowiły artykuły problemowe; w tekście *Muzea publiczne i kolekcje prywatne*<sup>93</sup>, odpierając zarzuty jakoby muzeum było „cmentarzyskiem sztuki”, uzasadniał rolę dydaktyczną i oświatową instytucji dla uczniów i rzemieślników. Podkreślał też znaczenie kolekcji prywatnych dla zachowania dziedzictwa kulturowego, jednocześnie jednak wskazał niebezpieczeństwo wynikające z prawa własności – kolekcjoner może swoje zbiory wymienić lub sprzedać, podczas gdy muzeum publiczne nie może się pozbyć integralnej części swoich zbiorów. Ale kolekcjoner, składając swoje kolekcje w charakterze daru lub depozytu, staje się w ten sposób dobrodziejem ogółu. W czasopiśmie naukoznawczym „Nauka Polska” opublikował tekst *Muzea prowincjonalne. Zasady organizacji*<sup>94</sup>, w nim podkreślał, że muzea prowincjonalne powinny pełnić *misję społeczną* i być ośrodkiem ruchu naukowego i kulturalnego w danej miejscowości. Zauważył, że muzeum, które obejmuje swoim zakresem określony obszar, nabiera *specyficznego barwy* a jego charakter staje się *bardziej zdecydowany i odmienny* od innych. Akcentował, że sieć muzeów prowincjonalnych może dać wyobrażenie o odrębności i specyfice przyrody i kultury danego regionu. Pisał, że organizacja muzeum nie powinna zależeć od władz a wynikać z potrzeb środowiska i od niego musi wyjść inicjatywa, która powinna być oparta na współpracy z fachowcami, np. przynodnikami czy historykami. W muzeum prowincjonalnym, zaznaczał, nie można zbierać wszystkiego, ważna jest zasada *non multa sed multum!* Uważał, że rozwój prowincjonalnego muzeum powinien być wspierany przez komitet lub towarzystwo; że kierownikiem winna być osoba z wyższym wykształceniem z dziedziny wchodzącej w zakres muzeum z praktyką muzealną i zapałem do pracy. Pierwszeństwo należy się absolwentom kursów muzealnych zorganizowanych przez MWRIOP oraz słuchaczom wykładów muzeologicznych na uniwersytetach.

W licznych artykułach napisanych w okresie międzywojennym muzeolog referował aktualne problemy organizacji muzeów. Oburzenie w sprawie przekazania – Warszawskiemu Uniwersytetowi, a nie Zamkowi Królewskiemu – kolekcji pochodzącej z królewskiego Gabinetu Rycin, odzyskanej drogą rewindykacji, wyraził Treter w artykule *Gabinet Rycin St. Augusta*, tym bardziej, jak pisał pomysłodawca Muzeum na Zamku, że właśnie pracowano nad rekonstrukcją Sali

Bibliotecznej<sup>95</sup>. Powoływał się na podjęte wcześniej ustalenia Komitetu Zbiorów Państwowych – *Przedmioty, a w szczególności dzieła sztuki (...) związane ściśle z dawnym zamkiem czy pałacem, co do których nie zachodzi żadna wrażliwość, (...) powinny stanowczo znaleźć swe, w zasadzie stałe, pomieszczenie, w tym budynku*<sup>96</sup>. W innym miejscu pisał o zbiorach Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, założonego w 1869 r. przez Władysława Broel-Platera. Pamiątki narodowe gromadzone z trudem przez rodaków na emigracji, złożone w hołdzie narodowi przez ich twórcę, stały się wg muzeologa *niepożądanym kłopotem*. Niedopuszczalne było, jego zdaniem, rozdzielenie zbiorów, [przewiezionych w 1927 r. do Warszawy i umieszczonych w Muzeum Narodowym i Bibliotece Narodowej, przyp. MW] na kilka instytucji, co było wynikiem nieuporządkowania spraw muzealnych, a wszystko, jak pisał *zależy od przypadku i kaprysu tego lub owego administracyjnego urzędnika, zawsze dyletanta*. Znamienne było stwierdzenie, że bogate zbiory instytucji, która powstała w niewoli *żeby świadczyć o żywotności Polski upadła teraz kiedy istnieje Państwo Polskie*. Zaraz potem zabrał głos w kwestii dalszego zagospodarowania rapperswilskiego zamku. Na podstawie wypowiedzi bibliotekarza z Rapperswilu dr. Adama Lewaka proponował, żeby przynajmniej raz w roku zorganizować tam wystawę, obrazującą rozwój rolnictwa, surowców, przemysłu i handlu polskiego oraz sztuki współczesnej, z *ważnym działem historycznym, który by plenił w Europie rozpowszechnione mniemanie, że Polska to jakoby nowy naród*. Uzasadniał propagandowe znaczenie dobrze zorganizowanej wystawy sztuki współczesnej i przemysłu artystycznego. Wobec różnych koncepcji dalszego zagospodarowania muzeum, proponował urządzenie

w nim m.in. czasowych wystaw sztuki współczesnej przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, w porozumieniu z innymi organizacjami naukowymi<sup>97</sup>. W innym miejscu odniósł się do projektu Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW), sam pomysł popierał, jednak nie był za wznoszeniem monumentalnego gmachu, z ogromną ilością zbiorów, niczym paryski Luwr, *gdzie trzeba ganiać po rozległych salach*<sup>98</sup>. Był zwolennikiem niewielkich placówek z określonym programem i zakresem, w myśl wcześniejszej zasady *non multa sed multum*. Nie popierał pomysłu połączenia Muzeum Wojska Polskiego z MNW podejrzewając, że stało się to za sprawą pułk. B. Gembarzewskiego, tak jakby nie było stać naszej armii na wzniesienie własnego *gmachu chwały polskiego oręża*.

Kazimierz Malinowski w swojej książce poświęconej prekursorem muzeologii polskiej, o autorze *Muzeów współczesnych* pisał (...) *widzimy człowieka o szerokich horyzontach dobrze orientującego się w tendencjach i wymaganiach muzeologii, człowieka który stawia duże wymagania, bo wie, czego nam potrzeba i czego moglibyśmy się spodziewać po okresie niewoli*<sup>99</sup>. Stwierdzenie Malinowskiego podkreśla nie tylko wszechstronną wiedzę Tretera, ale też czas powstania rozprawy. Uporządkowanie wiedzy teoretycznej i raport o istniejących muzeach w kraju pozbawionym państwowości stworzyły bazę wyjściową dla samego ich autora, gdy po odzyskaniu niepodległości formułował projekt organizacji zbiorów państwowych. Propozycje Mieczysława Tretera miały uporządkować powikłane w okresie zaborów losy polskich instytucji muzealnych – przynajmniej historyczno-artystycznych – aby dorównując poziomem muzeom zagranicznym, mogły jednocześnie stać się czynnikiem wpływającym na wzrost prestiżu młodego państwa.

**Streszczenie:** Mieczysław Treter to postać nietuzinkowa, historyk sztuki, estetyk, praktyk muzealny i teoretyk-muzeolog, człowiek wielu profesji, publicysta, wykładowca, redaktor pism, członek licznych organizacji, propagator sztuki polskiej za granicą, menadżer, organizator wystaw. W okresie międzywojennym był jednym z najbardziej wpływowych krytyków i teoretyków sztuki. W środowisku muzealnym znany jest głównie jako autor, wznowionej ostatnio, publikacji z 1917 r. pt. *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*.

Mieczysław Henryk Treter urodził się 2 sierpnia 1883 r. we Lwowie. W 1904 r. podjął pracę w Muzeum Książąt Lubomirskich, jako stypendysta Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. W 1910 r. został kustoszem tego muzeum i funkcję tę pełnił do wybuchu I wojny światowej. Uczestniczył w I Zjeździe muzeologów polskich, zorganizowanym 4 i 5 kwietnia 1914 r. w Krakowie. W czasie wojny przebywał w Charkowie i na Krymie, tam napisał swoją najważniejszą rozprawę *Muzea współczesne*. W 1917 r. przeniósł się do Kijowa, gdzie zaangażował się w działalność

społecznego ruchu opieki nad zabytkami polskimi na terenie dawnego imperium rosyjskiego. W 1918 r. wrócił do Lwowa, został członkiem krajowego Grona Konserwatorskiego Galicji Wschodniej oraz ponownie objął stanowisko kustosa zbiorów w Muzeum im. XX Lubomirskich, a następnie dyrektora placówki. 4 lutego 1922 r. Mieczysław Treter został powołany na stanowisko dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki, którą to funkcję pełnił do roku 1924. W 1926 r. został dyrektorem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych – organizacji, której nadrzędnym zadaniem było promowanie w kraju i za granicą dzieł artystów polskich. Zmarł 25 października 1943 r. w Warszawie.

Uporządkowanie wiedzy teoretycznej i raport o istniejących muzeach w kraju pozbawionym państwowości w książce *Muzea współczesne* stworzyły bazę wyjściową dla jej autora, gdy po odzyskaniu niepodległości formułował projekt organizacji zbiorów państwowych. Propozycje Tretera miały uregulować powikłane w okresie zaborów losy polskich instytucji muzealnych, aby dorównując poziomem muzeom zagranicznym, mogły jednocześnie stać się czynnikiem wpływającym na wzrost prestiżu młodego państwa.

**Słowa kluczowe:** Mieczysław Treter (1883–1943), muzeologia, muzeum, klasyfikacja zbiorów, polityka muzealna.

## Przypisy

- <sup>1</sup> W obszernej monografii autorka dokonała analizy specyfiki krytycznego języka Tretera w kontekście ścierających się w okresie międzywojennym poglądów i myśli o sztuce polskiej oraz ukazała go jako autora definicji estetyki, odrębnej dyscypliny naukowej. Zaprezentowała dorobek Tretera jako estetyka, krytyka sztuki, autora wielu tekstów problemowych o sztuce współczesnej i artystach, recenzji, katalogów, obserwatora życia artystycznego, zagorzałego krytyka niedbałych i zatłoczonych wystaw w warszawskiej Zachęcie, wreszcie dyrektora Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), komisarza pawilonów polskich na weneckich biennale, kuratora licznych wystaw. Zapoznała z jego sposobem organizacji i aranżacji wystaw, prezentujących współczesne malarstwo, rzeźbę i grafikę polską ale też tkaninę, architekturę, książkę i teatr – D. Wasilewska, *Mieczysław Treter: estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019, tam pełna bibliografia publikacji M. Tretera; oraz *Eadem, Wybór pism estetycznych i krytycznych (Mieczysław Treter)*, Kraków 2019.
- <sup>2</sup> M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przysły ich rozwój*, „Muzeum Polskie” 1917, z. 1, s. 5-32; 1918, z. 4, s. 1-70; wydane również nakładem „Muzeum Polskiego” w całości, Kijów 1917; kolejne (drugie) wydanie M. Tretera, *Muzea współczesne*, ze słowem wstępnym P. Majewskiego, *Wszystko już było...* Pomniki Muzealnictwa Polskiego, NIMORZ oraz PIW, Warszawa 2019.
- <sup>3</sup> „Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1921, R. 1, z. 1, s. 58; *Czy wiesz kto to jest*, S. Łoza (red.), Warszawa 1938, s. 756-757. Niektóre źródła mylnie podają Kraków jako miejsce urodzenia Mieczysława Tretera. W Krakowie urodził się Bogdan Treter, krewny Mieczysława, artysta malarz i konserwator dzieł sztuki. Ten błąd popełnia również D. Wasilewska, w monografii jako miejsce urodzenia Mieczysława podaje Lwów, w antologii tekstów Kraków (przyp. 1).
- <sup>4</sup> Dysertacja M. Tretera *Franciszek Tępa, jego życie i dzieła* została przyjęta 30.06.1910 jako doktorska – pismo dziekana Wydz. Filozoficznego C. K. Uniwersytetu we Lwowie, obecnie Archiwum Ossolineum, sygn. 16370/II.
- <sup>5</sup> M. Treter, *Lwów miasto muzeów*, „Gazeta Polska” 15.02.1930, nr 45, s. 4.
- <sup>6</sup> A. Fischer, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Zarys dziejów*, Lwów 1927, rozdział *Kuratorowie, dyrektorowie i urzędnicy Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* za: <http://www.lwow.com.pl/ossolineum/ossolineum2.html> [dostęp: 22.05.2019].
- <sup>7</sup> Jako historyk sztuki ze znanstwem wymienił obiekty, z podaniem atrybucji w przypadku obrazów, udostępnione w poszczególnych salach wraz z opisaniem organizacji ekspozycji muzealnej, układu i zawartości gablot, dając obraz wielkości i zakresu zbiorów, rosnących dzięki, jak pisał, ofiarności wielu prywatnych kolekcjonerów. Były to pamiątki historyczne, zabytki archeologiczne oraz cenne zbiory obrazów, rzeźb, umieszczone w czterech salach wystawowych oraz Zbrojowni, Pokoju Kossaka, Galerii Obrazów, Gabinecie monet i medali polskich – *Przewodnik po Muzeum imienia Książąt Lubomirskich we Lwowie*, M. Treter (zestawił), Zakład Ossolińskich, Lwów 1909. Owocem pracy w muzeum były też, *Pamiątki po Słowackim w Muzeum im. X. X. Lubomirskich we Lwowie. Z 13 reprodukcjami (portretów rodzinnych oraz rysunków własnoręcznych Słowackiego) na osobnych tablicach*, Lwów 1910; *François Gérard i portret jego pędzla w Muzeum im. X. X. Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1910; *Pamiątki w Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie*, „Lud” 1910. Wartość polskiego malarstwa i rolę edukacyjno-naukową galerii sztuki wykazał w publikacji: *Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie – z 24 reprodukcjami w autotypii podwójnej na osobnych planszach*, Lwów 1912. Pracując w muzeum, wykazał niezwykłą aktywność w innych dziedzinach, był członkiem Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, redaktorem kwartalnika etnograficznego „Lud”, cyklu „Nauka i Sztuka”, „Ruchu Filozoficznego”, współpracował ze „Słowem Polskim”.
- <sup>8</sup> A. Fischer, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich...*
- <sup>9</sup> „Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie”..., s. 59. Obradom przewodniczyli: Józef Leski – przewodniczący (Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie), Feliks Kopera (Muzeum Narodowe w Krakowie), Władysław Stroner (Muzeum Przemysłowe we Lwowie), Eugeniusz Tor (Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie), za: *Ze stowarzyszeń*, „Ziemia” 1914, nr 17, s. 270-271; B. Mansfeld, *Związek Muzeów w Polsce (1914–1951)*, „Muzealnictwo” 1990, nr 33, s. 13-22; Ustalenia Zjazdu po odzyskaniu niepodległości stały się podstawą państwowej struktury muzealnej II Rzeczypospolitej – A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 115-118, B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji, Związek Muzeów w Polsce 1914–1951*, Warszawa 2000, s. 84-87.
- <sup>10</sup> D. Wasilewska, *Mieczysław Treter...*, s. 352. W 1912 r. opublikował obszerny artykuł – przewodnik po najcenniejszych zabytkach i życiu mieszkańców miasta dożów – M. Treter, *Wenecja, „Wędrowiec”* 1912, s. 348-352.
- <sup>11</sup> M. Treter, *Wrażenia z Rzymu*, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 220, 239, 241 i 245.
- <sup>12</sup> M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 82.
- <sup>13</sup> M. Treter, *Dział sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 8-9, 281-348, zwf. 289-290. W ruchu, mającym na celu roztoczenie ochrony nad polskim dziedzictwem kulturowym dawnego imperium rosyjskiego powstało w latach 1915–1918 ponad 40 organizacji społecznych zrzeszających wybitnych polskich historyków, badaczy przeszłości, archiwistów, muzealników, kolekcjonerów, mieszkających na tych terenach od lat lub tych, których przygnała tu wojenna zawierucha. Prowadzona w trudnych warunkach praca okazała się nieoceniona w czasie rewindykacji polskiego mienia na podstawie traktatu ryskiego, za: E. Manikowska, *Państwowe zbiory sztuki. U źródeł pierwszej państwowej kolekcji muzealnej*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2017, 1/86-4/89, 20, s. 180-186, zwf. 182, również – *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, A. Wojciechowski (red.), Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków 1974.
- <sup>14</sup> Ukazały się jedynie dwa numery pisma „Muzeum Polskie poświęcone dzieciom i zabytkom sztuki i kultury”, L. Grocholski (red.), M. Treter (kier. art.), Kijów 1917 i 1918.
- <sup>15</sup> „Muzeum Polskie” 1918, s. 221.
- <sup>16</sup> J. Różewicz, L. Zasztowt, *Polskie Kolegium Uniwersyteckie w Kijowie (1917–1919)*, „Rozprawy z dziejów oświaty” 1991, t. XXXIV.
- <sup>17</sup> „Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie”..., s. 58.
- <sup>18</sup> *Sprawozdanie z posiedzeń I zjazdu delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, odbytego w Poznaniu*, w: *Pamiętnik I i II zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, Warszawa 1924, s. 5.
- <sup>19</sup> A. Fischer, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich...*
- <sup>20</sup> J. Koller, *Muzeum XX Lubomirskich*, w *Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Lwowie*, „Przegląd Muzealny. Miesięcznik poświęcony muzeologii” 1920, nr 4, s. 55-58.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, s. 57.
- <sup>22</sup> *Polskie życie artystyczne...*, s. 76.

- <sup>23</sup> Rozszerzony program przedstawiony Przesmyckiemu, ukazał się w 1922 r., M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922, odbitka z „Wiadomości Archeologicznych”, t. VII.
- <sup>24</sup> B. Mansfeld, *Muzea na drodze...*, s. 89. Na temat postulatów pisał Treter w: *Idem, Muzea polskie wobec sztuki współczesnej (projekt Polskiej galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie)*, 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. 27-28. Należy nadmienić, że gdyby nie wybuch II wojny światowej projekt doszedłby do skutku, bowiem w 1938 r. otrzymano zgodę na wydzierżawienie przez miasto kamienicy przy ul. Podwale 15 na potrzeby Galerii Sztuki Współczesnej.
- <sup>25</sup> E. Manikowska, *Państwowe Zbiory Sztuki...*, s. 180-184, zvl. 180.
- <sup>26</sup> Zaliczono do nich: Zamek Królewski w Warszawie, Pałac pod Blachą, Łazienki Królewskie, Belweder, Wawel, Spalę, Białowięź, zamek w Poznaniu, pałac w Racocie, Pałac Rady Ministrów w Warszawie i Pałac d. biskupi w Wilnie. Rewindykowane zbiory znalazły pomieszczenie w gmachach reprezentacyjnych RP na podst. uchwały Rady Ministrów w sprawie budynków państwowych, przeznaczonych na cele reprezentacyjne z 19.02.1920 r., B. Mansfeld, *Muzea na drodze...*, s. 49.
- <sup>27</sup> System wprowadzony przez Tretera polegał na wykonaniu początkowo krótkiego spisu, następnie szczegółowo opracowanego katalogu kartkowego, które miały posłużyć do sporządzenia wykazów oddzielnych kategorii przedmiotów, które wpisywano by do ksiąg działowych. Ze względu na wysoki koszt fotografowania obiektów dyrektor zdecydował o wprowadzeniu niezwykle pomocnego katalogu rysunkowego. Na arkuszach i luźnych kartkach wykonane zostały spisy: biblioteki podręcznej, archiwaliów, reprodukcji, akwarel i grafik z GRR, W. Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, t. 1-2, (49-50), s. 193-220, zvl. s. 197.
- <sup>28</sup> M. Treter, *Zbiory Państwowe na Zamku Królewskim w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, t. XII, nr 49; *Idem, Zbiory Państwowe na Zamku Królewskim w Warszawie. (Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze)*, z 15 rycinami, Warszawa 1924.
- <sup>29</sup> „Gazeta Powszechna” 1923, nr 23, s. 3.
- <sup>30</sup> E. Manikowska, *Państwowe Zbiory Sztuki...*, s. 183.
- <sup>31</sup> W. Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów...*, s. 193.
- <sup>32</sup> *Czy wiesz kto to jest?...*, s. 756-757.
- <sup>33</sup> W 1925 r. był zaproszony przez władze miasta Torunia jako ekspert w sprawie planowanej budowy nowego muzeum w tym mieście. Informacja pochodzi z listu Bogdana Tretera z Krakowa do władz Torunia. Tam też znajdujemy informację, że Treter w 1925 r. uzyskał habilitację na Uniwersytecie Lwowskim, Archiwum Państwowe w Toruniu (APT), sygn. 331/I, Sprawa utworzenia Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu; protokoły, korespondencja, umowy – 1921–1925), list APT, sygn. 6/83. Treter był również poproszony 26 czerwca 1939 r. przez prezesa Polskiego PEN Clubu Jana Parandowskiego, o opracowanie memoriału w sprawie projektu Muzeum Literatury w dawnym domu Józefa Kraszewskiego przy ul. Mokotowskiej w Warszawie. Wybuch wojny prawdopodobnie przerwał prace przygotowawcze, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1541/II.
- <sup>34</sup> Zbiory Specjalne IS PAN, *ibidem*.
- <sup>35</sup> Były to: „Przegląd Warszawski”, „Sztuki Piękne”, „Monografie Artystyczne”, publikował w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Warszawiance”, „Rzeczpospolitej”, „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym”, „Gazecie Polskiej”.
- <sup>36</sup> *Sztuka Polska Wśród Obcych. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych za rok 1926–1927*, z 19 rycinami, Warszawa 1928 (MCMXXVIII), s. 9; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. Państwowotwórczy artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 89; D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 36; D. Wasilewska, *Mieczysław Treter... s. 12*. Dokładną listę i miejsca wystaw podaje K. Nowakowska-Sito, *TOSSPO – Propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestolecie międzywojennym*, w: *Sztuka i władza*, D. Konstantynow, R. Pasieczny i P. Paszkiewicz (red.), Warszawa 2001, s. 143-155.
- <sup>37</sup> W Archiwum IS PAN w Warszawie zachowały się maszynopisy jego prac z dziedziny estetyki i historii sztuki, są to: *Z zagadnień estetyki jako filozofii sztuki; Zarys estetyki; Rodowód impresjonizmu a malarstwo polskie, O własne oblicze sztuki polskiej*. Fragmenty tych prac zostały opublikowane w: D. Wasilewska, *Wybór pism estetycznych i krytycznych...*
- <sup>38</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Treter-Mieczyslaw;3989026.html> [dostęp: 05.06.2019].
- <sup>39</sup> J. Cz., *Muzeum wojny*, „Kurjer Warszawski” 22.11.1914, nr 323, s. 2-3.
- <sup>40</sup> *Muzeum wojny*, „Słowo Polskie” 30(XI) 3(XII) 1914, nr 546 s. 3.
- <sup>41</sup> M. Treter, *W sprawie polskiego muzeum wojny*, „Kurier Lwowski” 15 (2) grudnia 1914, nr 479, s. 1; 16 (3) grudnia 1914, nr 480, s. 1; 17 (4) grudnia 1914, nr 481, s. 1.
- <sup>42</sup> Treter wymienił arsenały i zbrojownie: United Service Museum w Londynie, Musée de l'Armée w Hôtel des Invalides w Paryżu, Zeughaus w Berlinie, Arsenal z Muzeum Wojskowym w Wiedniu, Arsenal z działem muzealnym w Wenecji, Museo del Risorgimento Nazionale w Mediolanie.
- <sup>43</sup> Muzeum zostało założone na terenie neutralnej Szwajcarii, przed unikięciem zarzutów o sprzyjaniu państwom Trójprzymierza czy Trójporozumienia, więcej – G.P. Bąbiak, *Muzeum Wojny i Pokoju w Luzernie*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2649> [dostęp: 10.07.2019].
- <sup>44</sup> Władysław Teodor Kisiel-Kisłański był inicjatorem, a w latach 1891–1906 dyrektorem (przewodniczącym komisji) Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, pomysłodawcą i organizatorem Wyższych Kursów Przemysłowo-Rolniczych w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1911 r.
- <sup>45</sup> „Kurier Warszawski”, 05.12.1914, r. 24, s. 3.
- <sup>46</sup> Więcej: <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=4999> [dostęp: 20.07.2019].
- <sup>47</sup> M. Treter, *W sprawie polskiego muzeum wojny*, „Kurier Lwowski” 15 (2).12.1914, nr 479, s. 1.
- <sup>48</sup> *ibidem*.
- <sup>49</sup> C.F. Einckel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig 1727. Dorota Folga-Januszewska wskazuje na wcześniejsze użycie wyrazu „muzeologia” dla określenia metod tworzenia kolekcji (Quiccheber, 1565), w: *Eadem, Seria Muzeologia*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 212.
- <sup>50</sup> *Gdyby ktoś mówił lub pisał o muzeologii jako nauce trzydzieści, a nawet dwadzieścia lat temu, spotkałby się ze współczującym, pogardliwym uśmiechem wielu osób – Die Museologie als Fachwissenschaft*, (tłum. M. Wawrzak) „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften” 1883, nr 15, s. 113. Na temat autorstwa artykułu, w: P. van Mensch, *The museology discourse*, <https://www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf>.

- <sup>51</sup>D. Murray, *Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*, James MacLehose and Sons, Glasgow 1904. Bibliografia była jednak ograniczona głównie do krajów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych.
- <sup>52</sup>T. Vollbehre, *Die Zukunft der deutschen Museen*, Stuttgart 1909.
- <sup>53</sup>Z. Przesmycki, *Pro Arte. Uwagi o sztuce i kulturze. Nieco z obyczajów, teatru, kabarety, muzyka, literatura. Sztuki plastyczne. Miejskie muzeum sztuki*, Warszawa-Lwów 1914, s. 525.
- <sup>54</sup>M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 10.
- <sup>55</sup>Zmiany jakie zachodziły w postrzeganiu profesji muzealnika, od starożytności do czasów obecnych, analizuje Dorota Folga-Januszewska, pisząc, że *Tradycja powiązała muzealnika z uczonym*, D. Folga-Januszewska, *Muzealnik. Zawód, profesja czy powołanie?*, w: I Kongres Muzealników Polskich, Komitet programowy I Kongresu Muzealników Polskich, pod przew. M. Niezabitowskiego (red.), Warszawa 2015, s. 57-64; a także M. Niezabitowski, *Muzealnik a wspólnota pamięci. Próba zdefiniowania pojęć na użytek zmian legislacyjnych*, ten numer „Muzealnictwa”.
- <sup>56</sup>M. Treter, *Przewodnik po Muzeum imienia Książąt...*
- <sup>57</sup>K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 106-126.
- <sup>58</sup>M. Wawrzak, *Studium muzeologiczne Mieczysława Tretera*, w ramach projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 r.): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej*, Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=626>; P. Majewski, *Wszystko już było...*, s. 7-27; T. F. de Rosset, *Mieczysław Treter, Muzea współczesne*, ten numer „Muzealnictwa”.
- <sup>59</sup>Wiadomo, że zżonem Ossolineum równorzędnym z Muzeum XX Lubomirskich, w którym Treter pracował, była biblioteka, zawierająca największy, obok Jagiellońskiego, księgozbiór naukowy w tamtych czasach na ziemiach polskich.
- <sup>60</sup>„Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte wissenschaften”, J.G. Th. Graesse (red.), Drezno 1878–1885; „Museumskunde”, K. Koetschau (red.) do ostatniego roku publikacji w 1924 r.
- <sup>61</sup>Drogę ewolucji „muzeum” Murray opiera na wielu przykładach, wspartych bogatą literaturą, D. Murray, *Museums. Their History...*, s. 1-12.
- <sup>62</sup>M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 9.
- <sup>63</sup>W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1907, s. 32.
- <sup>64</sup>M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 10.
- <sup>65</sup>*Ibidem*, s. 14-16.
- <sup>66</sup>*Ibidem*, s. 94-95.
- <sup>67</sup>Treter odwołuje się do haseł głoszonych przez W. Morrisa i R. de la Sizeranne’a, o czym pisał Z. Przesmycki, *Geneza muzeów sztuki i błędne ich drogi*, w: *Pro Arte. Uwagi o sztuce...* s. 519; *Muzea: cmentarze!*, to również hasło awangardzystów na fali wzrostu liczby i popularności muzeów pod koniec XIX w., więcej – D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, muzeografia, muzealnictwo*, w: „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 11-16.
- <sup>68</sup>Rolę naukową akcentowali już pierwsi autorzy projektów muzealnych, jak Stefan Chardon de Rieule, projekt opublikowany w 1766 r., *Projekt Stefana de Rieule’a stworzenia w Warszawie Muzeum Przyrodniczego w wieku XVIII*, B. Hryniewiecki (tłum.) „Wiadomości Muzeum Ziemi” 1947, t. III; M.J. Mniszech, *Myśli Względem Założenia Museaum Polonicum*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne z Sławnych Wieku tego Autorów Zebrane” 1775, t. 11, cz. 2 oraz współcześni Treterowi, by wymienić tylko prace: E. Majewski, *O potrzebie muzeów naukowych*, „Światowit. Rocznik poświęcony archeologii pradziejowej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej” 1905, t. 6; S. Udziela, *Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Etnograficzny*, Kraków 1905; S. Stobiecki, *W sprawie Krajowego Muzeum Przyrodniczego*, Kraków 1910; A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*, „Ziemia” 1910, nr 36.
- <sup>69</sup>Szydłowski wskazywał kierunek współpracy instytucji muzealnej ze szkołami i innymi instytucjami zajmującymi się edukacją, *idem, Muzeum jako czynnik oświatowy*, w: *Praca oświatowa, jej zadania, metody, organizacja, Podręcznik opracowany staraniem Uniwersytetu Ludowego im. A. Mickiewicza przez T. Bobrowskiego*, Kraków 1913, s. 443-460. Za Szydłowskim B. Mansfeld uzasadniał, że połączenie zadań naukowych z oświatowymi zapoczątkowała budowa muzeum w Sheffield wg koncepcji J. Ruskina, następnie reorganizacja hamburskiej Kunsthalli przeprowadzona przez Lichtwarka oraz postanowienia zjazdu muzeologów w Meiningen w 1903 r., odbywającego się pod hasłem muzea instytucjami oświaty ludowej, *idem, Proces autonomizacji muzeów w XIX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1973, V(52), s. 51-59, zwf. 58.
- <sup>70</sup>M. Treter, *Muzea współczesne...*, s. 96.
- <sup>71</sup>Zwracał uwagę na ważne w muzeum oświetlenie oraz instalacje: elektryczną, ogrzewania, telefoniczną i sygnalizacji pożarowej, *Ibidem*, s. 30.
- <sup>72</sup>*Ibidem*, s. 31. O salach wykładowych, wyposażonych w cały aparat naukowo-demonstracyjny, bogaty zapas reprodukcji i przeźrocy w niektórych muzeach europejskich pisał też T. Szydłowski, *Muzeum jako czynnik...*, s. 451.
- <sup>73</sup>Wcześniej podstawowych informacji o archiwach, bibliotekach, muzeach, zbiorach prywatnych i kolekcjonerach dostarczyło krótkie opracowanie Hieronima Wildera i publikacja Edwarda Chwalewika, zob.: A. Tołysz, *Polskie muzea przed 1918 – próba klasyfikacji*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=1410> [dostęp: 20.04.2019].
- <sup>74</sup>Przy założonym w 1906 r. PTK na terenie Królestwa Polskiego powstało 28 Oddziałów PTK, a w nich tworzone regionalne zbiory muzealne, M. Wawrzak, *O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku. Od teorii do praktyki*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, T.F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz (red.), *Materiały z konferencji zorganizowanej w dn. 8-9 czerwca 2017 r. przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu*, „Biblioteka NIMOZ” 2018, t. 11, s. 113-134, zwf. 121-123.
- <sup>75</sup>Zob. tekst w niniejszym numerze „Muzealnictwa” – T. F. de Rosset, *Mieczysław Treter...*
- <sup>76</sup>Dyskusję wokół polityki muzealnej toczącą się w prasie przedstawia dokładnie B. Mansfeld, *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1980, IX(112), s. 147-172; *idem, Muzea na drodze...*, s. 41-56.
- <sup>77</sup>Ministerstwu Sztuki i Kultury podlegały muzea historyczno-artystyczne, zaś Wydziałowi Nauki przy MWRiOP – muzea przyrodnicze, archeologiczne, etnograficzne itp.
- <sup>78</sup>Rozszerzony program przedstawiony Przesmyckiemu w 1919 r. ukazał się w 1922 r., M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, w skróconej wersji został opublikowany na łamach „Rzeczypospolitej” 1921, nr 116, 118, 120.
- <sup>79</sup>M. Treter, *ibidem*, s. 3.
- <sup>80</sup>*Ibidem*.
- <sup>81</sup>*Ibidem*, s. 9.



- <sup>82</sup> *Ibidem*, s. 14-22.
- <sup>83</sup> Jan Czekanowski, etnograf, etnolog, związany od 1913 r. z Uniwersytetem Lwowskim, pracował w Muzeum Etnologicznym w Berlinie oraz Muzeum Narodów w Petersburgu.
- <sup>84</sup> Franciszek Kopera prowadził wykłady z muzeologii na UJ w Krakowie w roku akademickim 1920/1921.
- <sup>85</sup> Sam król nie rościł sobie wyłącznych praw, dawna nazwa głosiła „Zamek króla – jęgości i Rzeczypospolitej”, tak też rozumiano ją po wojnie, a w trosce o dalsze losy zamku znajdowali się hojni darczyńcy.
- <sup>86</sup> M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, s. 7 i 8, podane za: *Les forces de la France – Nos Musées*, „Revue Hebdomadaire” 1917.
- <sup>87</sup> Na tę kwestię zwraca uwagę D. Kielak, *O kulturowej roli muzeum w projekcie Mieczysława Tretera*, w: „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2018, t. XXX/1, s. 161-174, zwł. s. 168.
- <sup>88</sup> *Ibidem*, s. 6.
- <sup>89</sup> *Ibidem*, s. 8.
- <sup>90</sup> Treter podaje, że są wyjątki gdzie można było zobaczyć zbiór graficzny, to kolekcja Feliksa Jasińskiego, lub u innych prywatnych „dziwaków”, *ibidem*, s. 7.
- <sup>91</sup> *Zbiory Państwowe w Gmachach Reprezentacyjnych w Warszawie*, „Ziemia” 1922, nr 12, s. 346-350.
- <sup>92</sup> M. Treter *Zasady polityki muzealnej*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 117, s. 3; nr 118, s. 3; nr 119, s. 3.
- <sup>93</sup> Wycinek z gazety, z datą 1920 r., przechowywany w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr 1541/III.
- <sup>94</sup> M. Treter, *Muzea prowincjonalne. Zasady organizacji*, „Nauka Polska” 1923, t. IV, s. 274-281, nadb.
- <sup>95</sup> M. Treter, *Gabinet Rycin St. Augusta*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 124, s. 4 i nr 128, s. 4. Należy wyjaśnić, że Gabinet Rycin zawierający kolekcję Stanisława Augusta Poniatowskiego, zakupioną od sukcesorów ks. Józefa Poniatowskiego w 1818 r. z inicjatywy Stanisława Kostki Potockiego, był od tego czasu jednostką podległą Bibliotece Uniwersyteckiej – J. Talbierska, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1818–1832*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego: ars et educatio*, J. Miziołek (red.), Warszawa 2003, s. 399-415.
- <sup>96</sup> M. Treter, *Gabinet Rycin...*, *ibidem*, s. 4.
- <sup>97</sup> M. Treter, *Rozbiór zbiorów rapperswilskich*, „Warszawianka” 26.10.1927, nr 294, s. 4; *Idem*, *Od pamiątek do obrazu rzeczywistości. Przyszłość Rapperswilu*, „Warszawianka” 18.11.1927, nr 317, s. 2.
- <sup>98</sup> M. Treter, *Środowiska artystyczne Warszawy. (Muzea które są, a których właściwie nie ma)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1931, nr 197, s. 2. O zatłoczonych muzeach i przebiegających sale zagubionych turystach pisał Zenon Przesmycki, cytując słowa Ruskina – *Lepiej jest przestudiować jeden obraz Tintoretta niż powierzchownie skatalogować wszystkie galerie świata*, Z. Przesmycki, *Pro Arte...*, s. 523.
- <sup>99</sup> K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej...*, s. 125.

### Małgorzata Wawrzak

Historyk sztuki, absolwentka Konserwatorstwa i Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu; pracownik Zakładu Muzealnictwa oraz sekretarz podyplomowych studiów w zakresie ochrony i zarządzania kolekcją muzealną na Wydziale Sztuk Pięknych UMK; autorka tekstów z zakresu sztuki nowożytnej i współczesnej; członek: Zarządu Toruńskiego Oddziału SHS oraz Zespołu realizującego projekt *Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej* finansowanego przez MNiSW; e-mail: malgorzata.wawrzak@umk.pl

**Word count:** 8 762; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 99

**Received:** 06.2019; **Reviewed:** 07.2019; **Accepted:** 08.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.5008

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Wawrzak M; MIECZYŚLAW TRETER (1883–1943) – PREKURSOR MUZEOLOGII POLSKIEJ.

Muz., 2019(60): 273-284

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>

# MARIA ZNAMIEROWSKA- -PRÜFFEROWA – ETNOLOG I MUZEALNIK

## MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFER: AN ETHNOLOGIST AND MUSEOLOGIST

**Hubert Czachowski**

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

**Abstract:** Born in Kybartai, Lithuania, on 13 May 1898, in the 1930s Maria Znamierowska studied ethnology at the Stephen Batory University (USB) in Vilnius under Prof. Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz and Prof. Kazimierz Moszyński. She began working at the University Ethnographic Museum established by Prof. Ehrenkreutz; apart from the collection of material culture, the Museum researched into and collected records of oral and musical folklore. M. Znamierowska organized exhibitions on folk construction, and investigated folk fishery, the topic she dealt with in her MA thesis and doctoral dissertation. In 1925, she married the zoologist and entomologist Prof. Jan Prüffer.

Following WW II, Znamierowska-Prüffer and a group of USB professors came to Toruń, where she was employed as lecturer at the Chair of Ethnology and Ethnography of the Nicolaus Copernicus University (UMK). She made attempts to establish an ethnographic museum resembling the Vilnius one at her Chair, however, she was only able to set up an ethnographic section at the Toruń City Museum (1946-1958). Having received Professor's title in 1955, in

1959 she launched a separate Ethnographic Museum in Toruń, additionally establishing an ethnographic park by the museum. Her most important exhibition: 'Traditional Folk Fishery in Poland', was mounted in 1963.

Committed to creating open-air museums in Poland, M. Znamierowska-Prüffer also released publications on ethnographic museology. Having headed the Toruń institution for 13 years, she left the Museum boasting the collection of 15,000 exhibits and an ample Folklore Archive. In 1958-1963, she headed UMK's Chair of Ethnography, however giving museology lectures until 1988. She participated in numerous ethnology and museology conferences around Europe. An active member of the Polish Folklore Association, she held various positions in its structures until 1978, when she became its honorary member. Retired, she continued her in-field research, and worked on her last publication meant to recapitulate all her research into fishery (1988). She died in Toruń in 1990, and was buried there. The Toruń Ethnographic Museum has been named after her since 1990.

**Keywords:** Maria Znamierowska-Prüffer (1898–1990), ethnology, museology, Ethnographic Museum in Vilnius, Ethnographic Museum in Toruń, fishery, folklore, Intangible Cultural Heritage (ICH), open-air museum.

Ze wszystkich wspomnień osób, które znały Marię Znamierowską-Prüfferową, wybija się przede wszystkim obraz postaci niezwyklej, nieszablonowej i z ogromną pasją. Trudno przecenić rolę, jaką odegrała w rozwoju polskiego

muzealnictwa etnograficznego. I to nie tylko dlatego, że stworzyła po II wojnie światowej samodzielne Muzeum Etnograficzne w Toruniu, ale ze względu na jej wkład w rozwój teorii muzealnictwa, w tym muzeów na wolnym

powietrzu. Była tym profesorem etnografii, który udanie łączył pracę akademicką z pracą w muzeum. Przypominanie jej sylwetki jest ważne z powodów historycznych, ale także dlatego, że wiele z jej ważnych idei jest ciągle aktualnych i wartych odczytywania na nowo.

Maria Znamierowska urodziła się 13 maja 1898 r. w Kibartach na Litwie, gdzie jej ojciec Stanisław był urzędnikiem komory celnej<sup>1</sup>. Naukę rozpoczęła w 1907 r., uczęszczając do Szkoły Handlowej w Lipawie, w której zdała maturę w roku 1915. Później, na skutek wojny, los rzucił Znamierowskich na granicę Rosji i Rumunii. W tym czasie Maria uczyła na wykładach na Wydziale Filologicznym Wyższych Kursów Żeńskich w Kijowie. W 1919 r. rodzina Znamierowskich znalazła się w Radzyminie. Maria podjęła pracę w domu dla sierot w Pruszkowie pod kierunkiem Maryny Falskiej, a ogromnym autorytetem na całe życie stał się dla niej sam Janusz Korczak. W roku 1921 rozpoczęła studia na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Stefana Batorego (USB) w Wilnie, by po roku podjąć naukę na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym tego uniwersytetu. W 1925 r. wyszła za mąż za prof. Jana Prüffera, kierownika katedry zoologii USB. Wreszcie w 1926 r. zdecydowała się ostatecznie wrócić na Wydział Humanistyczny, by studiować powołaną dwa lata wcześniej etnologię. Założycielką i kierowniczką tego kierunku była prof. Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz. Wywarła ona ogromny wpływ na rozwój naukowy Znamierowskiej-Prüfferowej w kierunku muzealnictwa.

W koncepcji prowadzenia studiów etnologicznych przez prof. Ehrenkreutzową ważne miejsce zajmowało uniwersyteckie Muzeum Etnograficzne<sup>2</sup>, istniejące jako placówka Zakładu Etnologii, a rozumiane jako *laboratorium kultury, w którym słuchacze – nie tylko na podstawie materiału książkowego – mogli się ćwiczyć w morfologii wytworów i zjawisk kultury*<sup>3</sup>. Miało to pomóc w poznaniu i rozumieniu dzieł kultury oraz ich właściwym umiejscowieniu w całokształcie struktury badanej społeczności poprzez poznanie ich funkcji, ale też własnego sensu, *jako też historie swego stawania się i kształtowania*<sup>4</sup>. Do zadań tak pojmowanego muzeum etnologicznego, poza kolekcjonerstwem artefaktów, włączone zostały także badania nad muzyką, tańcem i literaturą ludową. Ich wyniki miały być gromadzone w specjalistycznych muzealnych archiwach. Uderza dzisiaj nowoczesność tej propozycji, którą można odczytać jako prekursorską wobec tendencji formułowanych współcześnie w ramach antropologii rzeczy czy badań nad dziedzictwem niematerialnym. Jeszcze podczas studiów Prüfferowa została pierwszym pracownikiem Muzeum Etnograficznego USB w Wilnie, przechodząc całą drogę kariery od asystenta do stanowiska kustosa. Jej rolą było także rozwijanie koncepcji swojej mentorki<sup>5</sup>, chociażby poprzez postulat stworzenia przymuzealnej ekspozycji budownictwa na wolnym powietrzu, jako komplementarnej części ekspozycji pawilonowej tak, aby widz mógł zobaczyć daną kulturę w wersji diachronicznej, jak i synchronicznej<sup>6</sup>. Od tej pory sprawy ochrony architektury ludowej stały się dla Prüfferowej jednym z priorytetów. Jednak jako główny temat swoich badań wybrała tradycyjne, ludowe rybołówstwo. Pod koniec lat 20. XX w. prowadziła badania terenowe, co zaowocowało pracą magisterską *Rybołówstwo Jezior Trockich*, która została opublikowana w 1930 roku<sup>7</sup>. Temu

tematowi badawczemu – poza pracami o muzealnictwie – pozostała wierna do końca życia.

W połowie lat 30. doszło do zmiany kierownika Zakładu Etnologii USB – został nim przybyły z Krakowa profesor Kazimierz Moszyński. To druga ważna postać, która znacząco wpłynęła na pracę naukową Znamierowskiej-Prüfferowej<sup>8</sup>. Zdobyła ona pierwszorzędne wykształcenie w zakresie muzealnictwa etnograficznego, szybko uzyskując opinię doskonałego specjalisty w tej dziedzinie. Do jej wiedzy przyczyniły się także liczne podróże po Europie. W latach 1925–1938 odwiedziła Francję, Węgry, Czechosłowację, Austrię, Jugosławię, Szwecję, Norwegię, Danię, Litwę, Estonię, Finlandię i Niemcy – wszędzie tam miała możliwość zobaczenia, jak idee muzealnicze są wcielane w życie. Znamierowska-Prüfferowa miała największy wkład zarówno w prace badawcze, jak i plany na przyszłość uniwersyteckiego muzeum. Tworzyła wystawy, rozwijała kolekcje oraz aktywnie uczestniczyła w pracach Związku Muzeów w Polsce i jego zjazdach, oczywiście także w tym, który odbył się w 1934 r. w Wilnie. Podkreślała bardzo wyraźnie, jak ważne – dla zrozumienia całokształtu kultury, relacji jej poszczególnych części i zachodzących przemian – jest badanie kultury ludowej i jej dokładna naukowa dokumentacja. Jan Bujak pisał, że muzeum wileńskie *od samego początku i pod*



1. Maria Znamierowska, fot. 1915 r.

1. Maria Znamierowska, photo 1915



2. Maria Znamierowska-Prüfferowa w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, lata 30. XX w.

2. Maria Znamierowska-Prüffer at the Ethnographic Museum of the Stephen Batory University in Vilnius, the 1930s

każdym względem spełniało wszystkie wymogi stawiane nowoczesnej placówce naukowej, znacznie wyprzedzając dotychczasowe osiągnięcia w tym zakresie<sup>9</sup>. Gdyby nie wybuch II wojny światowej, muzeum to na długie lata stałoby się wzorcową placówką w tej części Europy, a na pewno główną instytucją tego typu w Polsce.

W 1936 r. Prüfferowa uzyskała stanowisko adiunkta w Zakładzie Etnologii USB i cały czas prowadziła intensywne badania terenowe nad tradycyjnym rybołówstwem w północno-wschodniej Polsce, obejmując ich zasięgiem województwa: wileńskie, nowogródzkie i białostockie. Pod kierunkiem prof. Moszyńskiego przygotowywała rozprawę doktorską. Na podstawie pracy *Ości rybackie. Próba klasyfikacji ości północno-wschodniej Polski* uzyskała stopień doktora w grudniu 1939 r., a więc na kilka dni przed zamknięciem Uniwersytetu Stefana Batorego przez władze litewskie, co nastąpiło 15 grudnia.

Podczas II wojny światowej M. Znamierowska-Prüfferowa za wszelką cenę chciała ochronić zbiory muzealne i dlatego do 1942 r. kontynuowała pracę w muzeum, które od 1941 r. podlegało Litewskiej Akademii Nauk. Po zakończeniu okupacji niemieckiej w 1944 r. znowu rozpoczęła pracę, najpierw w Urzędzie Konserwatorskim Republiki Litewskiej, a później w Wileńskim Muzeum Sztuki.

Po wojnie, gdy Wilno na trwałe znalazło się w granicach Litwy radzieckiej, Znamierowska-Prüfferowa przybyła razem

z grupą profesorów USB do Torunia, gdzie miał powstać nowy uniwersytet. Od listopada 1945 r. została zatrudniona jako adiunkt w Katedrze Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (UMK), którą kierowała prof. Bożena Stelmachowska. Prüfferowa od samego początku przystąpiła tam, z zapalem, do próby zorganizowania przy katedrze muzeum etnograficznego, na wzór wileński. Niestety, napotkała trudności w zrozumieniu swojej idei. Po tym niepowodzeniu udało się jej, ciągle pracując na UMK, stworzyć dział etnograficzny w organizującym się po wojnie Muzeum Miejskim w Toruniu. Już wtedy jednak podejmowała kroki, które miały doprowadzić do powstania samodzielnego muzeum etnograficznego<sup>10</sup>. Jej doświadczenie muzealne oraz ogromna energia i przebojowość doprowadziły do tego, że już w 1948 r. powstała pierwsza stała wystawa na temat kultury ludowej Pomorza i Kujaw, poprzedzona licznymi badawczymi i kolekcjonerskimi wyjazdami terenowymi. Warto zaznaczyć, że tereny te przed wojną nie były objęte pracą etnografów-muzealników, toteż wspomniana wystawa była w zasadzie pierwszą dotyczącą tego regionu i w dużej mierze składała się z obiektów pozyskanych po wojnie.

Lata istnienia Działu Etnograficznego<sup>11</sup> (1946–1958) to czas podejmowania wielorakich działań: od kompletowania zespołu pracowników i współpracowników<sup>12</sup>, poprzez intensywne badania terenowe i rozwijanie kolekcji, do

tworzenia wystaw. Zestawienie wyjazdów terenowych za te lata wygląda imponująco i pokazuje niesamowite zdolności organizacyjne Prüfferowej, która w tym niełatwym czasie potrafiła zorganizować na ten cel także *zasiłki z innych instytucji*. Prowadząc badania od Podlasia, przez Mazury, Kaszuby, Kujawy aż do Pomorza Zachodniego, poszerzona kolekcję muzealną do ponad 5000 obiektów. W swoim myśleniu o idei i misji muzeum etnograficznego Prüfferowa ciągle odwoływała się do szerokiej, nowoczesnej koncepcji muzeum wileńskiego – już wtedy rozpoczęto dokumentację folkloru słownego i muzycznego. Jako wykształcony etnolog rozumiała, że poza zbieraniem przedmiotów materialnych, w etnografii konieczne jest równoczesne dokumentowanie zjawisk należących do tzw. kultury duchowej (dzisiaj powiedzielibyśmy o niematerialnym dziedzictwie kulturowym), tak aby daną kulturę poznać całościowo, a nie tylko poprzez wyrwane z kontekstu artefakty. Do 1958 r. zebrano blisko 3000 zapisów folkloru słownego i ponad 700 nagrań muzycznych. Na początku lat 50. Prüfferowa przygotowywała pracę habilitacyjną, co zaowocowało przyznaniem jej tytułu profesora w 1955 roku. Książka *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i krajach sąsiednich* ukazała się drukiem dwa lata później<sup>13</sup>.

Nieustająca walka o powołanie samodzielnego muzeum etnograficznego wreszcie przyniosła efekt w 1959 r., kiedy to Prüfferowa otworzyła podwoje swojej wymarzonej placówki – Muzeum Etnograficznego w Toruniu w budynku dawnego Arsenalu, tuż przy toruńskiej starówce. To usamodzielnienie się spowodowało, że już jako dyrektor instytucji mogła poszerzać krąg pracowników, co z kolei owocowało coraz szerszymi badaniami prowadzonymi przez toruńskich etnografów. Poza zaadaptowaniem budynku Arsenalu na sale wystawowe, magazyny zbiorów i pracownie, Prüfferowa przystąpiła do budowy tzw. nowego gmachu, mającego pomieścić m.in. bibliotekę, salę wystawową, salę widowiskową i część administracyjną, który powstał w 1962 roku. Z ogromnym zapałem podjęła starania o stworzenie przymuzealnego parku etnograficznego z ekspozycją budownictwa ludowego. Ta wywodząca się z Wilna idea została zrealizowana w 1969 r., gdy otwarto zagrodę kujawską – pierwszą z planowanych<sup>14</sup>.

Na początku lat 60. pod kierunkiem dyrektora Prüfferowej przygotowano dwie wystawy stałe: „Kultura wileńska materialna północnej Polski” (1960) i jej kontynuację pt. „Sztuka i rzemiosło ludowe Polski północnej” (1965). W 1963 r. powstała najważniejsza realizacja wystawiennicza Prüfferowej, mianowicie ekspozycja „Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce”. Wystawa ta miała wyraźny charakter ewolucjonistyczny, co widoczne było przede wszystkim w jej układzie – od najprostszych, prymitywnych narzędzi do rozwiniętej gospodarki rybackiej. Zarówno w realizacjach wystawienniczych, jak i w pracach naukowych Prüfferowej można zauważyć wpływ koncepcji ewolucjonizmu m. in. krytycznego Kazimierza Moszyńskiego.

W 1946 r. M. Znamierowska-Prüfferowa została członkinią Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (PTL) i także, poprzez to towarzystwo, starała się wpływać na działalność etnograficznych muzeów w całej Polsce, stając się głównym ekspertem w tej dziedzinie. Swoją wiedzą i doświadczeniem dzieliła się w powoływanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki specjalnych grupach

konsultacyjnych: w Zespole Doradczym przy Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków (od 1964), w Sekcji Muzeów i Ochrony Dóbr Kultury oraz w Zespole Doradczym ds. Muzeów Typu Skansenowskiego (od 1965). M.in. sporządzała dla MKiS *projekty inwentarzy, kart katalogu naukowego i metryk dokumentacyjnych*<sup>15</sup>, które były szeroko stosowane w muzeach etnograficznych. Bardzo ważne są jej publikacje dotyczące sytuacji muzealnictwa etnograficznego w Polsce<sup>16</sup>. Prüfferowa miała swój ogromny wkład w rozwój takich placówek, jak np. muzea w: Klukach, Szczecinie, Gdyni, Białymstoku<sup>17</sup>. Po wyjeździe do Szwajcarii podejmowała działania mające na celu ochronę zbiorów Muzeum w Rapperswilu<sup>18</sup>. Była bardzo zaangażowana w powstawanie muzeów na wolnym powietrzu w Polsce i przedstawiała propozycje ich organizacji, co miało służyć ochronie zabytków ginącej architektury ludowej<sup>19</sup>. Doceniała także wszelkie inicjatywy prywatnych i regionalnych kolekcjonerów, jako bardzo cennych działań pomagających zachować dziedzictwo kulturowe, a więc wspierających najważniejsze cele muzeów.

Przyjrzyjmy się jak M. Znamierowska-Prüfferowa rozumiała zadania muzeum i jego funkcję, zarówno w kontekście dyscypliny naukowej, jak i w odniesieniu do roli społecznej. Przede wszystkim uważała, że muzea to jednostki badawcze, które powinny mieć takie same uprawnienia jak instytuty naukowe i uniwersytety<sup>20</sup>, a praca w muzeach powinna być traktowana równorzędnie do pracy nauczycieli akademickich<sup>21</sup>. Zwracała uwagę na to, żeby *uczyć muzeologów szerszego spojrzenia na zjawiska kultury, odślaniać współzależność zjawisk w różnych dziedzinach kultury*<sup>22</sup>. Przy takim podejściu nie dziwi fakt, że pod jej kierunkiem pracownicy muzeum przygotowywali prace monograficzne, które okazały się bardzo wartościowymi publikacjami<sup>23</sup>. Prüfferowa nawoływała do podnoszenia poziomu naukowego, pogłębiania metodyki badań prowadzonych przez muzea i rozwoju nowych zagadnień metodologicznych<sup>24</sup>. W ten sposób postrzegała najważniejszy cel ich pracy, czyli cel poznawczy, i to stojący przed działalnością społeczną i edukacyjną. Ta ostatnia, aby miała sens i była prowadzona właściwie, powinna mieć solidne naukowe podstawy. Rolę społeczną muzeum widziała w wielkim upowszechnianiu wiedzy na temat kultury ludowej. Już w okresie wileńskim było to bardzo widoczne w jej działaniach, a później rozwijane przez nią samą i współpracowników. Dość powiedzieć, że już jako uznany profesor, z przyjemnością jeździła do szkół wiejskich prowadzić pogadanki etnograficzne.

W sytuacji powojennej, kiedy dostrzegano spowodowane wojną ogromne straty materialne, Prüfferowa uważała, że przed muzealnikami stoi przede wszystkim ciężka praca kolekcjonerska i dokumentacyjna. Będąc modernistycznie zorientowanym etnografem, widziała trudności badawcze w następującej po II wojnie migracji ludzi, spowodowanej zmianą granic państwowych i zderzaniu się odmiennych form kulturowych, co według niej wymagało ogromnej ostrożności przy kwalifikowaniu elementów kultury ludowej<sup>25</sup>. Zdawała sobie też sprawę z tego, że postępujące zmiany cywilizacyjne z jednej strony są trudnością w dokumentowaniu tradycyjnej kultury ludowej, z drugiej jednak przynoszą nowe wyzwania dla etnologii, w tym dla działalności muzeów etnograficznych. Ten okres zderzenia odmiennych form kulturowych był dla



3. Wywiad z rybakiem, Dębina, pow. Sławno, fot. 1968 r.

3. An interview with a fisherman, Dębina, Sławno County, photo 1968



4. Maria Znamierowska-Prüfferowa podczas pomiarów geodezyjnych terenu skansenu, Toruń 1966 r.

4. Maria Znamierowska-Prüffer in the course of the open-air museum survey, Toruń 1966



5. Jubileusz 90-lecia urodzin prof. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej – gratulacje składa Alfred Arendt, prezes Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Etnograficznego w Toruniu, w głębi widoczna Ewa Arszczyńska, Toruń 1988 r.

5. Prof. Maria Znamierowska-Prüffer's 90<sup>th</sup> Birthday: she is being congratulated by Alfred Arendt, President of the Society of Friends of the Ethnographic Museum in Toruń, Ewa Arszczyńska visible in the background, Toruń 1988

(Fot. 1 – M. Jampolski; 3, 4 – Z. Zgierun; 5 – A. Grodzicki; wszystkie fotografie pochodzą z Archiwum Muzeum Etnograficznego w Toruniu)

etnografów wyzwaniem, gdyż obowiązującym paradygmatem tamtych czasów było poszukiwanie „prawdziwej” kultury ludowej nieskażonej innymi wpływami. Nie było wtedy jeszcze oczywiste, że etnograficzne badania muszą się rozszerzyć na współczesne zjawiska kultury i wyjść poza zainteresowania wyłącznie kulturą chłopską i wiejską. Jednak i tu Prüfferowa miała intuicję. Nie wahała się sięgać do dokumentacji kultury w miastach – także już podczas pracy w Wilnie – pisząc, że *wieś bezpośrednio opiera się o Wilno i we wszystkich kierunkach od miasta są tereny cenne pod względem badawczym*<sup>26</sup>. W Muzeum Etnograficznym w Toruniu stworzyła z kolei inwentarz *varia*, do którego wpisywała obiekty wykraczające, w jej ówczesnym mniemaniu, poza tradycyjną kulturę ludową. Jednak sam fakt ich kolekcjonowania uwidacznia otwartość badaczki na zmiany definicji, zakresów i tematów.

Maria Znamierowska-Prüfferowa była dyrektorem toruńskiego Muzeum Etnograficznego przez 13 lat. Zostawiła muzeum z kolekcją ponad 15 000 eksponatów i obszernym Archiwum Folkloru. Łączyła pracę w muzeum z akademicką na UMK, gdzie w latach 1958–1963 była kierownikiem Katedry Etnografii, a od roku 1965 do 1988 prowadziła wykłady z muzealnictwa na Podyplomowym Studium Etnografii, które wykształciło bardzo wielu muzealników, w tym pracowników muzeów na wolnym powietrzu, którzy przynosili jej koncepcje do swoich placówek. Brała udział w licznych konferencjach i kongresach etnologicznych i muzealnych w Europie, odbywając kilkanaście zagranicznych podróży.

Bardzo aktywnie pracowała w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym, będąc członkiem jego Zarządu Głównego w latach 1946–1978, a w dwóch kadencjach wiceprezesem. Przez wiele lat była także prezesem toruńskiego oddziału PTL, a w 1978 r. została jego członkiem honorowym. Od 1972 r. była członkiem Polskiego Komitetu ICOM. Będąc już na emeryturze, cały czas pracowała i publikowała. Prowadziła badania terenowe na Kaszubach, nad Zalewem Wiślanym oraz brała udział w badaniach zespołowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu w Dolinie Dolnej Wisły. Pracowała też nad ostatnią dużą publikacją, będącą podsumowaniem jej badań nad rybołówstwem, która ukazała się w 1988 roku<sup>27</sup>.

Jej ogromny wkład w rozwój i popularyzację muzealnictwa i etnologii skutkowałam licznymi odznaczeniami, m.in.: Złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, medalem i nagrodą im. Oskara Kolberga, medalem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika „Za zasługi dla rozwoju uczelni”.

Maria Znamierowska-Prüfferowa zmarła 20 sierpnia 1990 r. w Toruniu i tutaj została pochowana w rodzinnym grobie na cmentarzu św. Jerzego. Podczas jubileuszu 40-lecia Muzeum Etnograficznego w Toruniu, 15 grudnia 1990 r., placówce tej nadano jej imię oraz wmurowano pamiątkową tablicę. Do stworzonego przez nią muzeum trafiła ogromna biblioteka Znamierowskiej-Prüfferowej, a także cała spuścizna, zawierająca m.in. korespondencję z wieloma czołowymi postaciami etnologii i muzealnictwa<sup>28</sup>.

**Streszczenie:** Maria Znamierowska urodziła się 13 maja 1898 r. w Kibartach na Litwie. W latach 20. XX w. studiowała etnologię na Uniwersytecie Stefana Batorego (USB) w Wilnie pod kierunkiem prof. Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz oraz prof. Kazimierza Moszyńskiego. Pracę rozpoczęła w stworzonym przez prof. Ehrenkreutz uniwersyteckim Muzeum Etnograficznym, które poza kolekcją kultury materialnej prowadziło badania i gromadziło zapisy folkloru ustnego i muzycznego. M. Znamierowska organizowała wystawy budownictwa ludowego oraz prowadziła badania ludowego rybołówstwa, czego dotyczyły jej prace – magisterska i doktorska. W 1925 r. wyszła za mąż za zoologa i entomologa prof. Jana Prüffera.

Po II wojnie światowej Znamierowska-Prüfferowa przybyła razem z grupą profesorów USB do Torunia, i na nowo utworzonym uniwersytecie została zatrudniona jako adiunkt w Katedrze Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (UMK). Próbowała zorganizować przy Katedrze muzeum etnograficzne na wzór wileński, ale mogła tylko stworzyć dział etnograficzny w Muzeum Miejskim w Toruniu (1946–1958). W 1955 r.

otrzymała tytuł profesora, a w 1959 r. otworzyła odrębne Muzeum Etnograficzne w Toruniu, tworząc także przymuzealny park etnograficzny. W 1963 r. powstała jej najważniejsza wystawa „Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce”.

M. Znamierowska-Prüfferowa była zaangażowana w powstawanie w Polsce muzeów na wolnym powietrzu i publikowała na temat muzealnictwa etnograficznego. Dyrektorem toruńskiej placówki była przez 13 lat, zostawiła muzeum z kolekcją 15 000 eksponatów i obszernym Archiwum Folkloru. W latach 1958–1963 była kierownikiem Katedry Etnografii UMK, a do 1988 r. prowadziła wykłady z muzealnictwa. Brała udział w wielu konferencjach etnologicznych i muzealnych w Europie. Aktywnie pracowała w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym, pełniąc różne funkcje, a w 1978 r. została jego członkiem honorowym. Na emeryturze nadal prowadziła badania terenowe i pracowała nad ostatnią publikacją, będącą podsumowaniem jej badań nad rybołówstwem (1988). Zmarła w 1990 r. w Toruniu i tutaj została pochowana. Od 1990 r. Muzeum Etnograficzne w Toruniu nosi jej imię.

**Słowa kluczowe:** Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898–1990), etnologia, muzealnictwo, Muzeum Etnograficzne w Wilnie, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, rybołówstwo, folklor, dziedzictwo niematerialne, muzeum na wolnym powietrzu.

#### Przypisy

<sup>1</sup> Dokładny biogram Marii Znamierowskiej-Prüfferowej znajduje się w pierwszym tomie słownika – E. Arszyńska, H. Muzalewska, *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, Wydawnictwo Naukowe DWN, Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Krakowie, Kraków 2002, s. 323–328, z którego korzystam przy opisie danych biograficznych; także z własnego tekstu opublikowanego w jęz. litewskim – H. Czachowski, *Muziejais kaip kultūros*



- laboratorija. Marijos Znamierowskos-Prüfferowos indėlis į etnografiją muziejininkystę, „Lieutvos etnologia“ 2014, nr 14(23), s. 69-83.
- <sup>2</sup> To połączenie muzeów z ośrodkami akademickimi było stosowane m.in. w Niemczech, zob. C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz, *O potrzebach etnologii w Polsce*, w: *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, t. 10, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1929, s. 256.
- <sup>3</sup> Eadem, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Balticoslavica. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie” 1933, t. 1, s. 82.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, s. 87.
- <sup>5</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum etnograficzne U.S.B. w Wilnie i jego przyszłość*, Nakładem Muzeum Etnograficznego U.S.B. w Wilnie, Lwów-Wilno 1932 (odbitka z kwartalnika etnograficznego „Lud” 1932, serja II, t. XI.).
- <sup>6</sup> Eadem, *Muzeum na wolnym powietrzu w Wilnie*, Biblioteczka „Włóczęgi” Wilno 1934, nr 2.
- <sup>7</sup> Eadem, *Rybołówstwo Jezior Trockich*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, „Rozprawy i Materiały” 1930, t. 3, z. 2.
- <sup>8</sup> Bardzo ciekawie o różnorodnym wpływie prof. Ehrenkreutz i prof. Moszyńskiego na piśmiennictwo naukowe i sposób uprawiania etnologii przez Prüfferową pisze – O. Kwiatkowska, *Krzętanina wokół Pani Profesor. O piśmiennictwie Marii Znamierowskiej-Prüfferowej*, w: *Obserwatorki z wyobraźnią. Etnograficzne i socjologiczne piśmiennictwo kobiet*, G. Kubica, K. Majbroda (red.), PTL, Wrocław 2014, s. 189-204.
- <sup>9</sup> J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Etnograficzne” 1975, z. 8, s. 80-81.
- <sup>10</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Pomorskie muzeum ludoznawcze*, Instytut Bałtycki, Wydział Pomorzoznawczy, „Komunikaty Działu Informacji Naukowej” 1946, nr 5(19), s. 1-4.
- <sup>11</sup> Eadem, *Dział Etnograficzny Muzeum w Toruniu (1946-1959)*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1962, t. 1, z. 2, s. 1-41; por. także: H. Czachowski, H. Muzalewska-Alexandrowicz, *Dział Etnograficzny w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, w: *Księga pamiątkowa 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu*, K. Mikulski, E. Okoń (red.), Muzeum Okręgowe, Toruń 2011, s. 185-195.
- <sup>12</sup> Poza 2 osobami zatrudnionymi – Marią Polakiewicz i Kaliną Skłodowską-Antonowicz, Prüfferowa potrafiła zebrać grupę osób współpracujących. Dla niektórych z nich postarała się nawet o skromne wynagrodzenie z funduszy pozamuzealnych.
- <sup>13</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i krajach sąsiednich*, „Studia Societatis Scientiarum Torunensis” 1957.
- <sup>14</sup> Zob. M. Znamierowska-Prüfferowa, R. Tubaja, *Przymuzealny skansen toruński i inne muzea skansenowskie realizowane i planowane w województwie bydgoskim*, w: *Muzea skansenowskie w Polsce*, „Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie” 1972, t. II, s.195-231. W latach następnych park etnograficzny był rozwijany najpierw wg pierwotnej koncepcji, potem uzupełniany o dalsze obiekty w latach 90. XX w.
- <sup>15</sup> A. Trapszyc, *Badania nad rybołówstwem i zajęciami wodnymi w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, w: *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, Z. Jasiewicz, T. Karwica (red.), Komitet Nauk Etnologicznych PAN, Poznań 2001, s. 151.
- <sup>16</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzea i działy etnograficzne w Polsce*, „Lud” 1959, t. 44, s. 351-390; eadem, *La muséographie ethnographique polonaise et les transformations sociales actuelles*, „Narodopisný Ústav Moravského Muzea” 1961, s. 1-9; eadem, *Ethnographic Museum collections in Poland*, „Lud” 1964-1965, t. 50, s. 701-742; eadem, *Les musées ethnographiques*, „Museum” 1966, vol. 19, no 2, s. 107-116; eadem, *Current development trends in Polish Ethnographic Collections*, w: *Poland at the 8<sup>th</sup> International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, W. Dynowski et al. (ed), Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 81-87; eadem, *Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PR*, „Lud” 1969, t. 53, s. 419-452; eadem, *Ethnomuseology and its problems*, „Ethnologis European” 1970, vol. 4, s. 203-206.
- <sup>17</sup> R. Tubaja, *Wkład Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w poznanie, dokumentowanie i ochronę zabytków kultury ludowej Pomorza*, w: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku*, J. Borzyszkowski (red.), IX Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Słupsk-Gdańsk 2008, s. 172-192.
- <sup>18</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Organizacja Działu Etnograficznego w Muzeum w Rapperswilu*, „Lud” 1947, t. 6, s. 445-450.
- <sup>19</sup> Eadem, *Stan zabytków budownictwa ludowego w Polsce*, „Komunikat SARP” 1962, nr 12, s. 26-28; eadem, *Zabytki budownictwa ludowego w Polsce i ich rola we współczesnym krajoznawstwie i turystyce*, „Ochrona Zabytków” 1977, R. 20, nr 4, s. 11-18. Obszernie na ten temat – R. Tubaja, *Wkład Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w rozwój muzealnictwa na wolnym powietrzu w Polsce*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2006, nr 9, s. 20-31.
- <sup>20</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Problemy muzeów etnograficznych*, Zagadnienia oświatowe w muzealnictwie, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” 1963, seria B, t. VI, s. 43-52; eadem, *Current development trends....*, s. 83; eadem, *Polskie muzealnictwo...*, s. 425.
- <sup>21</sup> Eadem, *Problemy muzeów...*, s. 43.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, s. 48.
- <sup>23</sup> Np. R. Lange, *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1960; M. Fryczowa, *Tradycyjne budownictwo ludowe Kujaw*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1961; N. Szunke, *Etnograficzne zbiory muzealne w Polsce w świetle wymogów konserwatorskich*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1965; B. Szychowska-Boebel, *Lecznictwo ludowe na Kujawach*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1972.
- <sup>24</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Polskie muzealnictwo...*, s. 424.
- <sup>25</sup> Eadem, *Problemy muzeów...*, s. 44. Ten temat poruszyła już w referacie w 1947 r. na Zjeździe Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego omawiając dwie fale osadnicze na terenie Pomorza z lat 1920-1925 i 1945-1947, por. R. Tubaja, *Wkład Marii Znamierowskiej-Prüfferowej ...*, s. 117.
- <sup>26</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum etnograficzne U.S.B. ...*, s. 12.
- <sup>27</sup> Eadem, *Tradycyjne rybołówstwo ludowe w Polsce na tle zbiorów i badań terenowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1988.
- <sup>28</sup> Zob. artykuły w „Roczniku Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 2007, t. III: H. Muzalewska-Alexandrowicz, *Korespondencja Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej z Marią Znamierowską-Prüfferową. Przyczynek do historii etnologii Polskiej*, s. 119-142; J. Jakubowska, *Informacja o listach Kazimierza Moszyńskiego do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej znajdujących się w Archiwum Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, s. 143-160.

**dr Hubert Czachowski**

Etnolog i antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych; (od 2008) dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu; członek: Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa w MKiDN, redakcji czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, specjalista w Komitecie Nauk Etnologicznych PAN; autor wielu wystaw i publikacji z zakresu religijności, antropologii wizualnej, sztuki, antropologii współczesności, muzealnictwa i historii etnologii; e-mail: h.czachowski@etnomuzeum.pl

---

**Word count:** 4 036; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 28

**Received:** 03.2019; **Reviewed:** 04.2019; **Accepted:** 05.2019; **Published:** 07.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.2974

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Czachowski H.; MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA – ETNOLOG I MUZEALNIK. Muz., 2019(60): 154-162

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>





# IN MEMORIAM



# FRANCISZEK CEMKA – PRZYJACIEL I ORĘDOWNIK MUZEALNICTWA

## FRANCISZEK CEMKA: A FRIEND AND ADVOCATE OF MUSEOLOGY

**Radosław Jańczak**

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

---

**Abstract:** On 12 October 2018, Jan Franciszek Cemka passed away. Born in Tuchola in 1946, he was an archaeologist, graduate from the Department of Philosophy and History of the University of Łódź, an expert on museology, a civil servant, Director of the Museum Department, and later of the Department of National Heritage at the Ministry of Culture and National Heritage, a Minister's adviser, mentor of young administration officials.

Resorting to his expertise, Director Franciszek Cemka actively participated in the transformation processes of Polish

museology, e.g. he coordinated the implementation of the *Archaeological Photo of Poland* Project; as an expert, he co-authored the Act on Museums of 1996; he also contributed to organizing the International Auschwitz Council. As the head of the Ministry Department for Museums in Poland, he actively participated in numerous bodies related to this sphere of culture. Moreover, he authored many papers on museology published in professional periodicals. For his longstanding work and civil service, Franciszek Cemka was given many state and professional decorations.

**Keywords:** Franciszek Cemka (1946–2018), Museum Department at the Ministry of Culture and National Heritage, director, museology, expert, council.

---

Pana Dyrektora Franciszka Cemkę dane mi było poznać w Ministerstwie Kultury w roku 2002. Choć nie pracowałem jeszcze wówczas w departamencie kierowanym przez Pana Dyrektora, to właśnie On zgodził się być promotorem mojego pisemnego opracowania wieńczącego służbę przygotowawczą do pracy w służbie cywilnej. W czasie naszych spotkań okazał się być niezwykle otwartym człowiekiem, gotowym zawsze służyć swoją wiedzą i ogromnym doświadczeniem zdobytym przez lata pracy w instytucjach i urzędach związanych z tą – jakże istotną dla naszej tożsamości – częścią kultury, jaką jest muzealnictwo. Owa otwartość

i bezinteresowna chęć pomocy w rozwiązywaniu wielu złożonych spraw, zarówno z dziedziny muzealnictwa, jak również codziennej pracy urzędniczej, są lejtymotywem wspomnień wszystkich, którzy znali Pana Dyrektora.

Franciszek Jan Cemka urodzony w Tucholi 5 października 1946 r. nigdy nie zapomniał o swoich kaszubskich korzeniach i bardzo dbał o podtrzymywanie więzi ze swoją małą ojczyzną, będąc np. członkiem Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego i przewodnicząc jego oddziałowi warszawskiemu w latach 1991–2001. Ukończywszy w 1964 r. liceum ogólnokształcące w Tucholi – dziś im. Bartłomieja Nowodworskiego

– rozpoczął studia na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego, uzyskując tam w 1970 r. tytuł magistra archeologii Polski i powszechnej. Przyjaźnie zadziergnięte podczas studiów przetrwały do końca życia. Jeszcze będąc studentem podjął pracę w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Następnie pracował w łódzkim Biurze Badań i Dokumentacji Zabytków, zajmując się tam nadzorem nad muzeami.

Kolejnym etapem ścieżki zawodowej Franciszka Cemki, rozpoczętym w 1974 r. i trwającym aż do emerytury, była praca w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków, którego częścią był wówczas Wydział Muzeów. Wraz z postępującymi zmianami przełomu lat 80. i 90. XX w. dostrzegano potrzebę transformacji także w obszarze polskiego muzealnictwa, które słabo znosiło rosnącą konkurencję ze strony m.in. błyskawicznie komercjalizujących się mediów, oferujących coraz łatwiejszą w odbiorze formę rozrywki. Na prośbę minister Izabeli Cywińskiej, Franciszek Cemka przystąpił do tworzenia samodzielnego wydziału muzeów, a następnie został powołany przez Marka Rostworowskiego na stanowisko dyrektora Departamentu Muzeów, który działa do dziś pod nazwą Departament Dziedzictwa Kulturowego. Kolejnym przejawem docenienia wagi muzealnictwa były prace nad powstałą w 1996 r. ustawą o muzeach, której współautorem, jako wybitny ekspert doskonale czujący „puls życia muzealnego”, był Dyrektor Cemka. Ustawa ta, w swoim głównym zrębie, do dziś stanowi podstawowy akt prawny dla działalności muzeów w Polsce.

Praca w ministerstwie nie była jedynym polem aktywności Franciszka Cemki. Jeszcze w latach 80. ukończył Podyplomowe Studia Służby Zagranicznej oraz odbył studia językowe w Goethe Institut w Rothenburgu. Ponadto zajmował się organizacją archeologicznej służby konserwatorskiej i koordynował realizację projektu pn. *Archeologiczne Zdjęcie Polski*. Współpracując z Władysławem Bartoszewskim, uczestniczył w organizacji Międzynarodowej Rady Oświęcimskiej i kierował Biurem Organizacyjnym obchodów 50-lecia wyzwolenia niemieckiego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu.

Kierowanie ministerialnym departamentem zajmującym się sprawami muzeów w Polsce przekładało się także na aktywne uczestnictwo w różnych gremiach związanych z tą dziedziną kultury. I tak, Dyrektor Cemka był członkiem m.in. Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, Rady Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, honorowym członkiem Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu, przewodniczył pracom Rady Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu i Rady Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie. W latach 2000–2006, z ramienia ministerstwa, był członkiem Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”.

Jego zasługą było także nawiązanie współpracy ze Stałą Konferencją Muzeów, Bibliotek i Archiwów na Zachodzie. Uczestniczył również jako ekspert w pracach sejmowej komisji zajmującej się m.in. ciągle aktualną kwestią reprivatyzacji muzealiów znajdujących się w zbiorach muzeów państwowych. Był także autorem licznych tekstów ukazujących się w wielu fachowych periodykach, np.: „Muzealnictwie”, „Wiadomościach Konserwatorskich”, „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”, „Roczniku Muzeum Okręgowego w Zielonej Górze”, „Sprawozdaniach z Badań Wykopalskich” i w prasie: w „Gazecie Wyborczej”,



Fot. J. Rulewicz, dzięki uprzejmości autora zdjęcia  
Photo J. Rulewicz, by courtesy of Photographer

„Życiu Warszawy”, „Dzienniku Łódzkim” oraz „Der Spiegel”.

Ostatnie lata w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego Franciszek Cemka przepracował na stanowisku radcy ministra.

Praca i służba Franciszka Cemki na rzecz dbałości o polskie dziedzictwo kulturowe docenione zostały poprzez liczne uhonorowania: Złotym Krzyżem Zasługi, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Złotą Odznaką „Za Opiekę nad Zabytkami”, Złotym Medalem za Długoletnią Służbę, Odznaką „Zasłużony Działacz Kultury”, Złotym Medalem „Za zasługi dla obronności kraju”, Medalem 50-lecia Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego.

Mimo przejścia na emeryturę Franciszek Cemka ciągle służył swoją wiedzą ekspercką i aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym, szczególnie w jego nurcie muzealnictwem. Pana Dyrektora można było zawsze spotkać podczas różnego rodzaju wernisaży czy takich wydarzeń, jak coroczna gala wręczenia nagród w konkursie na Muzealne Wydarzenie Roku *Sybill*. Ostatni raz spotkałem Pana Dyrektora Cemkę na Krakowskim Przedmieściu w sierpniu 2018 roku. Mimo oznak choroby ciągle był pełen, tak typowego dla Niego, optymizmu. Niestety 12 października 2018 r. polskie muzealnictwo straciło swojego wielkiego przyjaciela i orędownika. Spoczął w Warszawie na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

---

**Streszczenie:** 12 października 2018 r. zmarł Jan Franciszek Cemka. Urodzony w Tucholi w 1946 r., archeolog, absolwent Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego, ekspert w dziedzinie muzealnictwa, urzędnik państwowy, dyrektor Departamentu Muzeów, potem Departamentu Dziedzictwa Narodowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, radca ministra, mentor młodych urzędników.

Dyrektor Franciszek Cemka służył swoją wiedzą ekspercką i aktywnie uczestniczył w procesach przemiany polskiego muzealnictwa, m.in. koordynował realizację projektu

*Archeologiczne Zdjęcie Polski*, jako wybitny ekspert był współautorem ustawy o muzeach z 1996 r., uczestniczył w organizacji Międzynarodowej Rady Oświecimskiej. Kierowanie ministerialnym departamentem ds. muzeów w Polsce przekładało się na aktywne uczestnictwo w wielu gremiach związanych z tą dziedziną kultury. Był także autorem licznych tekstów na temat muzealnictwa ukazujących się w fachowych periodykach. Za swą długoletnią pracę i służbę państwową został uhonorowany wieloma odznaczeniami państwowymi i branżowymi.

**Słowa kluczowe:** Franciszek Cemka (1946–2018), Departament Muzeów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dyrektor, muzealnictwo, ekspert, rada.

---

### Bibliografia

Konopka M., *Franciszek Cemka (1946–2018)* – tekst wspomnieniowy, w: „Biuletyn Informacji PKN ICOMOS” 2018, nr 3 (42), s. 17.

Rulewicz J., *mgr Franciszek Cemka (1946–2018)* – tekst wspomnieniowy, w: „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2018, nr 55, s. 154.

<http://bazhum.muzhp.pl/autor/Cemka/Franciszek/>

<http://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/nie-zyje-franciszek-cemka/>

Także rozmowa, za którą serdecznie dziękuję Pani Jolancie Cemce.

---

### Radostaw Jańczak

Historyk sztuki, absolwent UW, główny specjalista w Wydziale Muzeów Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN; e-mail: [rjanczak@mkidn.gov.pl](mailto:rjanczak@mkidn.gov.pl)

---

**Word count:** 1 271; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

**Received:** 03.2019; **Reviewed:** –; **Accepted:** 03.2019; **Published:** 03.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.1459

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Jańczak R: FRANCISZEK CEMKA – PRZYJACIEL I ORĘDOWNIK MUZEALNICTWA. *Muz.*, 2019(60): 39-41

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



Muz., 2019(60): 295-302  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2019  
data akceptacji – 06.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.3655

# JACEK MILER 1964–2018. HISTORYK SZTUKI, KTÓRY ZOSTAŁ URZĘDNIKIEM

## JACEK MILER 1964–2018. AN ART HISTORIAN WHO BECAME A CIVIL SERVANT

**Dorota Janiszewska-Jakubiak**

Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA

**Abstract:** On 21 December 2018, Jacek Miler passed away; an art historian, he was professionally involved with the Ministry of Culture and National Heritage from 1993. Born on 18 March 1964 in Warsaw, he studied history of church art at the Academy of Catholic Theology (ATK). It was in July 1993 that he started working for the Office of the Plenipotentiary of Poland's Government for Polish Cultural Heritage Abroad at the Ministry of Culture and Art. Five years later he became Head of the Office of the Government's Plenipotentiary, as of 2000 serving as its Deputy Director. In 2001–2002, he served as the Minister's Plenipotentiary to establish the Juliusz Słowacki Museum in Kremets, Ukraine. From 2006 he headed the Department of Polish Cultural Heritage Abroad, while in 2008–2016 the Department of Cultural Heritage. In 2016, he became Director of the Department of Cultural Heritage Abroad and Wartime Losses, the post he held until his death.

Working over 25 years within the changing organizational structures of the Ministry of Culture and National Heritage, he actively contributed to the protection of Polish cultural heritage beyond Poland and the restitution of Polish art works lost during WW II. He co-created museums dedicated to illustrious Poles: to Juliusz Słowacki in Kremets, and to Joseph Conrad – Józef Korzeniowski in Berdychiv, both in Ukraine,

as well as to Witold Gombrowicz in Vence, France. He focused on the provision of the institutional system of the preservation of Polish cultural heritage, involving in elaborating donation programmes: *Protection of the Cultural Heritage Abroad*, *Memorial Sites Abroad*, *Investigation of Polish Wartime Losses*, as well as in the establishment of the permanent support to Polish émigré institutions protecting national heritage assets. He participated in the legislative process of the Act on the Restitution of National Cultural Assets of 25 May 2017 and the Act of 12 April 2018 on the Amendments to the Act on Organizing Cultural Activity whose provisions allow to support cultural institutions founded abroad by Polish migrants. As of the mid-1990s, he was involved in the works of numerous committees and expert teams dealing with the protection of shared cultural heritage, e.g. Polish-Belarusian Consultancy Committee on National Heritage, Intergovernmental Polish-Ukrainian Committee for the Protection and Return of Goods Lost and Illegally Displaced during WW II, and the Polish-Lithuanian Group of Experts for the Preservation of Cultural Heritage.

For his outstanding merits for the protection of Polish cultural heritage he was awarded many state honours, medals and prizes, this both during his lifetime and posthumously.

**Keywords:** Jacek Miler (1964–2018), restitution of cultural assets, preservation of Polish cultural heritage abroad, émigré institutions, National Memorial Sites abroad.

21 grudnia 2018 r. zmarł Jacek Miler, historyk sztuki, od 1993 r. związany zawodowo z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa

Narodowego. Ta smutna wiadomość przekazana przez Bliskich Jacka Milera błyskawicznie rozeszła się wśród tych,



Fot. D. Matloch, MKiDN

Photo D. Matloch, MKiDN

którzy go znali – kolegów z czasów szkolnych i studenckich, współpracowników i tych, którzy przez ostatnie ćwierć wieku mieli możliwość wspólnie z Nim działać na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce i poza jej granicami. Ciepłe słowa otuchy kierowane do najbliższych łączyły się z wyrazami szacunku i podziwu dla Jacka Milera, który dla wielu był uosobieniem mądrego, odpowiedzialnego i skutecznego urzędnika państwowego.

Jacek Miler urodził się 18 marca 1964 r. w Warszawie. W 1992 r. ukończył historię sztuki kościelnej na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego). W 1993 r. został zatrudniony w Biurze Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, umiejscowionym od roku 1991 w strukturach ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zapewne nie spodziewał się, że będzie to praca na całe życie.

Biuro Pełnomocnika Rządu było pierwszą po „przełomie 1989 r.” państwową instytucją, do zadań której należało inicjowanie i koordynowanie działań w zakresie ochrony polskiego dziedzictwa kulturalnego za granicą, takich jak: prowadzenie ewidencji ruchomych i nieruchomych dóbr kultury związanych z Polską, a znajdujących się za granicą w wyniku grabieży wojennych, zmian w przynależności państwowej niektórych

terytoriów oraz nielegalnego wywozu; organizowanie poszukiwań utraconych dóbr kultury polskiej i podejmowanie działań restytucyjnych; dokumentowanie poloników; organizowanie i udzielanie pomocy w celu zabezpieczenia i konserwacji dóbr kultury oraz upamiętniania wybitnych osób lub zdarzeń historycznych związanych z polskim dziedzictwem kulturowym za granicą; pomoc organizacjom oraz instytucjom emigracyjnym chroniącym polskie dziedzictwo kulturowe; współdziałanie z Naczelną Dyrekcją Archiwów Państwowych w zakresie ochrony polskich zasobów archiwalnych za granicą i ewentualnej rewindykacji, czy wreszcie propagowanie wiedzy o polskim dziedzictwie kulturowym pozostającym poza krajem.

Niewielki zespół pracowników Biura Pełnomocnika Rządu, do którego dołączył Jacek Miler, miał przed sobą dwa podstawowe zadania: sporządzanie rejestru dóbr kultury utraconych w wyniku II wojny światowej oraz rozpoznanie ich stanu zachowania, zewidencjonowanie i wskazanie priorytetów związanych z ochroną i konserwacją materialnego dziedzictwa kulturowego za granicą – w pierwszej kolejności na terenie dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej.

Choć od zakończenia II wojny światowej minęło wówczas niemal pół wieku, Polska wciąż nie posiadała w miarę kompletnego rejestru strat poniesionych przez muzea, biblioteki, archiwa, instytucje publiczne, związki wyznaniowe i osoby prywatne. W latach 1945–1951 istniało Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych (BRiOW), które w krótkim czasie zebrało pokaźną dokumentację. Później jednak zaniechano starań o zwrot obiektów i wstrzymano prace dokumentacyjne. Kiedy w 1991 r. powołano urząd Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, prace rozpoczęto od odtwarzania dokumentacji zebranej przez BRiOW – jak się okazało rozproszonej i częściowo zniszczonej – i tworzenia pierwszej komputerowej bazy danych, rejestrującej dobra kultury utracone w czasie II wojny światowej z terytorium Polski w jej granicach po 1945 r. (bazy później przez lata udoskonalanej i stopniowo udostępnianej *online*).

Czas szybko pokazał, że prace nad dokumentowaniem strat wojennych trzeba było zacząć niemal od początku i na nowo kompletować informacje, a jednocześnie – w przypadku obiektów, które zostały zidentyfikowane i których miejsce przechowywania ustalono – przygotowywać materiały do pierwszych wniosków restytucyjnych (zbiorów dokumentów, w których należało jednoznacznie wskazać proveniencję obiektu, opisać okoliczności jego utraty, a przede wszystkim dowieść prawa własności).

Do głównych zadań Jacka Milera, który również wspierał prace zespołu zajmującego się stratami wojennymi, m.in. poprzez kwerendy prowadzone w kraju i poza granicami, były działania związane z ochroną polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą. Aby dogłębnie poznać zabytki dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej, Jacek Miler wraz ze swoimi współpracownikami organizował wyjazdy terenowe i na miejscu nawiązywał kontakty z właścicielami i administratorami obiektów oraz przedstawicielami lokalnych władz. Bardzo szybko podjął też współpracę ze środowiskami naukowymi oraz instytucjami zainteresowanymi badaniami i ochroną polskiej spuścizny kulturowej pozostającej poza krajem.

Od początku uczestniczył w rozmowach z Białorusią, Litwą i Ukrainą, które doprowadziły do wynegocjowania przez Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą porozumień i umów dwustronnych z pełnomocnikami

rządów wspomnianych państw. Odpowiednie zapisy zawarte w tych dokumentach pozwoliły na utworzenie komisji mieszanych. Zgodnie z zawartymi porozumieniami, polskie Biuro Pełnomocnika Rządu uczestniczyło w pracach dokumentacyjnych, konserwatorskich i remontowych zabytków znajdujących się za wschodnią granicą naszego kraju.

Prowadzone prace dokumentacyjne miały na celu zlokalizowanie i inwentaryzowanie zabytków kultury polskiej i z Polską związanych. Uzyskiwanie informacji stało się możliwe dzięki kwerendum archiwalnym, bibliotecznym i ikonograficznym, inwentaryzacji w terenie oraz współpracy z instytucjami i osobami prywatnymi w kraju i za granicą. Dzięki zaangażowaniu Jacka Milera udało się, m.in. wesprzeć finansowo prace inwentaryzacyjne prowadzone w ramach projektu, którego efektem stały się systematycznie wydawane w następnych latach tomy zawierające szczegółowe inwentaryzacje zabytków – *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej* pod redakcją prof. Jana K. Ostrowskiego. Prace polskich naukowców oraz studentów wydziałów historii sztuki przywróciły pamięć o tysiącach zabytków, wiele z nich po raz pierwszy wprowadzając do obiegu naukowego.

W 1998 r. Jacek Miler objął stanowisko naczelnika wydziału ds. wschodnich w Biurze Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą. Zbiegło się to z realną możliwością rozpoczęcia prac nad utworzeniem Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu na Ukrainie. W roku 1998 z funduszy tego biura została opracowana wstępna dokumentacja planowanych prac remontowych dawnego dworku Słowackich. Jednak dopiero na początku 1999 r., w ramach przygotowań do obchodów 190. rocznicy urodzin oraz 150. rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego, przedstawiciele rządów Polski i Ukrainy podjęli wstępne ustalenia dotyczące remontu budynku i utworzenia w nim muzeum poety. W 1999 r. strona polska mogła przystąpić do realizacji prac. Wyłoniono wykonawcę robót – przedsiębiorstwo „Energopol-Trade” S.A. Zgodnie z umową zawartą przez MKiDN ze Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska” na sprawowanie nadzoru autorskiego i inwestorskiego, dokonywano komisyjnego odbioru poszczególnych etapów prac. Równoległe do robót remontowych trwały prace przygotowawcze związane z ekspozycją przyszłego muzeum, realizowane od połowy 2000 r. przez Stowarzyszenie Pisarzy Polskich i Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Jacek Miler pełnił już wówczas funkcję zastępcy dyrektora Biura Pełnomocnika Rządu.

Począwszy od października 2001 r., zadania realizowane przez zniesiony wówczas urząd Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą przejął minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Biorąc pod uwagę równoczesne drastyczne zmniejszenie środków finansowych przeznaczonych na różnorodną formę ochrony dziedzictwa kulturowego za granicą, decyzja ta miała niekorzystne skutki dla działań planowanych w tym obszarze.

Zespoły pracowników Biura Pełnomocnika Rządu zajmujące się stratami wojennymi i ochroną polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą włączone zostały w MKiDN najpierw do struktury Departamentu Dziedzictwa Narodowego i Ochrony Zabytków, a niedługo później, po kolejnej reorganizacji, do Departamentu Dziedzictwa Narodowego (DDN).

Mimo ograniczeń finansowych udało się podjąć lub kontynuować prace remontowe i konserwatorskie na Białorusi, Litwie, Ukrainie i Łotwie. Prowadzone były również prace dokumentacyjne i inwentaryzacyjne zabytków, w tym grobów i cmentarzy cywilnych. Kierowany przez Jacka Milera wydział ds. wschodnich w Departamencie Dziedzictwa Narodowego nie tylko nadzorował wspomniane projekty, ale również aktywnie uczestniczył w przygotowaniu sesji i konferencji naukowych, kursów, szkół letnich, wystaw oraz publikacji poświęconych tematyce związanej z polskim dziedzictwem kulturowym za granicą, w tym w przygotowywaniu kolejnych tomów własnych wydawnictw, nad którymi prace rozpoczęto jeszcze w Biurze Pełnomocnika Rządu: serii *Straty Kultury Polskiej i Wspólne Dziedzictwo*.

Specjalne znaczenie miało poprowadzenie przez DDN wspomnianych już, kompleksowych prac związanych z remontem, konserwacją i wyposażeniem dawnego dworku rodziny Słowackich w Krzemieńcu i utworzeniem w nim Muzeum Juliusza Słowackiego. Przez cały okres przygotowań, a następnie wykonywania prac, Jacek Miler bezpośrednio nadzorował realizowany w Krzemieńcu projekt finansowany przez resort kultury. W lutym 2001 r. został powołany na stanowisko Pełnomocnika Ministra Kultury ds. utworzenia Muzeum Juliusza Słowackiego. Uroczyste otwarcie placówki odbyło się 21 września 2004 roku.

Równoległe z pracami nad utworzeniem Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, od połowy lat 90. XX w. trwały starania o powstanie Muzeum Josepha Conrada – Józefa Korzeniowskiego na terenie klasztoru oo. Karmelitów Bosych w Berdyczowie na Ukrainie, mieszczącego się w obrębie twierdzy berdyczowskiej. Inicjatorem projektu był prof. Zdzisław Najder i Polskie Towarzystwo Conradowskie, wspierane przez podobne towarzystwa brytyjskie i francuskie. Z udziałem Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą podjęto zabiegi o utworzenie placówki w jednym z poklasztornych budynków. Ojcowie Karmelici Bosi zobowiązali się do nieodpłatnego udostępnienia po remoncie odpowiednich pomieszczeń na potrzeby muzeum, jeżeli tylko lokalne władze przekażą im skrzydło zrujnowanej budowli przybramnej. Ostatecznie nie doszło do otwarcia muzeum, które planowane było na wrzesień 1999 r., z okazji 75. rocznicy śmierci pisarza. Przygotowania do utworzenia muzeum zamary na kilka lat.

W 2003 r. prof. Najder poinformował polskie ministerstwo kultury o podpisaniu, w obecności mera Berdyczowa, umowy pomiędzy Polskim Towarzystwem Conradowskim – działającym w porozumieniu z Joseph Conrad Society (UK) i Joseph Conrad Society (USA) – a zakonem oo. Karmelitów Bosych, dotyczącej utworzenia muzeum Conradowskiego w budynku klasztornym, który wkrótce miał zostać oddany zakonnikom przez Żytomierską Radę Obwodową. Przez wszystkie te lata sprawa utworzenia muzeum w Berdyczowie była monitorowana przez urzędników, których nadzorował Jacek Miler, a w momencie, gdy pojawiło się zielone światło dla tego projektu, zadbano o zapewnienie jego finansowania.

Uroczystości inauguracyjne powstania Muzeum Josepha Conrada – Józefa Korzeniowskiego w Berdyczowie odbyły się 3 grudnia 2008 roku. Z tej okazji otwarto wystawę czasową w dolnym kościele. Jednocześnie rozpoczęto, finansowany ze środków MKiDN, remont zabytkowego skrzydła klasztoru, w którym pomieszczenie miało znaleźć m.in. muzeum

– zakończył się on w 2012 roku. Prac nad scenariuszem i projektem plastycznym ekspozycji podjęli się specjaliści z Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Chociaż zakończyły się w listopadzie 2013 r., uroczyste otwarcie muzeum zostało przesunięte w czasie ze względu na działania wojenne na terenie Ukrainy. Ostatecznie ta wyjątkowa placówka o znaczeniu międzynarodowym rozpoczęła działalność 28 czerwca 2015 roku.

Cofnijmy się jednak o kilka lat, do roku 2006. Nastąpiła wówczas radykalna zmiana w podejściu do spraw związanych z dokumentowaniem strat wojennych i restytucją dóbr kultury oraz z ochroną dziedzictwa kulturowego za granicą. Wolą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego stało się prowadzenie aktywnej polityki w tym obszarze. W celu zapewnienia właściwej koordynacji działań, w 2006 r. w MKiDN utworzony został Departament do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą, którego dyrektorem został Jacek Miler. Jednocześnie, decyzją ministra kultury, ogłoszono specjalny program grantowy dający możliwość ubiegania się przez uprawnionych wnioskodawców o fundusze na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą. W jego ramach (program nosi obecnie nazwę *Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą*) Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP mógł dofinansować m.in. prace remontowo-konserwatorskie w obiektach znajdujących się poza granicami Polski, badania naukowe, dokumentację, inwentaryzację, wesprzeć działalność instytucji prowadzących działalność w zakresie ochrony polskiej spuścizny kulturowej.

Decyzją Jacka Milera, jako dyrektora departamentu pełniącego funkcję tzw. instytucji zarządzającej programem, bardzo szybko wypracowany został sposób ewaluacji zadań finansowanych z budżetu programu, w szczególności prac konserwatorskich w obiektach dziedzictwa kultury polskiej za granicą. Polegał on na monitorowaniu oraz odbiorach prac podczas komisji organizowanych z udziałem pracowników departamentu i zaproszonych ekspertów zewnętrznych. Stale prowadzone były rozmowy z partnerami zagranicznymi, w szczególności na forach międzyrządowych komisji dwustronnych z Białorusią, Litwą i Ukrainą, których celem było wypracowanie zasad współpracy, a zarazem możliwości wspierania beneficjentów realizujących projekty finansowane w ramach programu ministra kultury. Na forum Międzyrządowej Komisji Polsko-Ukraińskiej ds. ochrony i zwrotu dóbr kultury utraconych i bezprawnie przemieszczonych podczas II wojny światowej trwały również rozmowy na temat opracowywania i udostępniania zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (Ossolineum) znajdujących się w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. Wasyla Stefanyka we Lwowie. Z kolei zasadniczym forum współpracy ze stroną białoruską stała się Polsko-Białoruska Komisja Konsultacyjna ds. Dziedzictwa Kulturowego, w ramach której konsultowali się specjaliści ds. archiwaliów, zabytków nieruchomych, zabytków ruchomych oraz zagadnień bibliotecznych i muzealnictwa. W przypadku partnera litewskiego współpraca bazowała na umowie o ochronie dziedzictwa kulturowego, podpisanej w 1999 r. oraz ustaleniach podejmowanych podczas posiedzeń Polsko-Litewskiej Grupy Ekspertów do Spraw Zachowania Dziedzictwa Kulturowego.

Warto w tym miejscu przypomnieć o szczególnym znaczeniu, jakie miało podpisanie przez Jacka Milera pod koniec

2007 r. „Protokołów uzgodnień” dotyczących współpracy w ochronie obiektów wspólnego dziedzictwa kulturowego w obwodzie lwowskim (ze strony ukraińskiej przez Wasyla Iwanowskiego, dyrektora Zarządu Ochrony Dóbr Kultury Obwodowej Administracji we Lwowie) oraz we Lwowie (ze strony ukraińskiej przez Wasyla Kosiwa, zastępcę mera Lwowa). Ustalenia wówczas podjęte pozwoliły m.in. na rozpoczęcie w 2008 r. na lwowskim Cmentarzu Łyczakowskim kompleksowych prac inwentaryzacyjnych oraz konserwatorskich, realizowanych przez zespoły polsko-ukraińskie. Z kolei pod względem skali zaangażowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego środków finansowych, na szczególną uwagę zasługuje kontynuacja prac remontowych i konserwatorskich w katedrach łacińskiej i ormiańskiej we Lwowie oraz wieloletni projekt rewaloryzacji dawnej kolegiaty w Żółkwi. Nie sposób wymienić długiej listy obiektów z Ukrainy, Białorusi, Litwy, Łotwy, Rosji, Mołdawii, Francji, Włoch, Indii, Szwajcarii... Odsyłam więc do artykułu, jaki ukazał się w jubileuszowym wydaniu „Cenne, Bezcenne, Utracone” (nr 1(86)-4(89)/2017), *Ochrona polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą. Projekty finansowane z funduszy MKiDN*, autorstwa Jacka Milera i niżej podpisanej.

Ważnym partnerem Departamentu Dziedzictwa Narodowego, a wcześniej Biura Pełnomocnika Rządu był Ośrodek ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego poza Granicami Kraju kierowany przez prof. Ryszarda Brykowskiego, działający od 1993 r. przy Stowarzyszeniu „Wspólnota Polska”. Dla Jacka Milera i jego współpracowników prof. Ryszard Brykowski (1931–2017) był jedną z tych osób, od których czerpali gruntowną wiedzę na temat inwentaryzacji i konserwacji zabytków oraz dziedzictwa kulturowego ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Możliwość stałej współpracy ze znakomitymi znawcami tej tematyki – historykami sztuki: wspomnianym prof. Ryszardem Brykowskim, dr. hab. Marią Kałamajską-Saeed, prof. Janem K. Ostrowskim, Jerzym T. Petruszem, dr. hab. Tadeuszem Bernatowiczem, dr. hab. Andrzejem Betlejem, historykiem książki i bibliotekoznawcą prof. Barbarą Bieńkowską, historykami: dr. Adolfem Juzwenko, Janem Malickim i Andrzejem Przewoźnikiem, a także konserwatorami zabytków z profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych dr. hab. Januszem Smazą na czele, dawała gwarancję odpowiedniego przygotowania urzędników do nadzorowania prac finansowanych ze środków ministra kultury. Bardzo ważne było również podjęcie współpracy z Ministerstwem Spraw Zagranicznych oraz placówkami dyplomatycznymi i konsularnymi, których pomoc w realizacji projektów była niezwykle potrzebna.

Jednym z projektów realizowanych przy znaczącym wsparciu – również finansowym – Ministerstwa Spraw Zagranicznych i polskich placówek dyplomatycznych w Indiach był program ratowania zagrożonej spuścizny Stefana Norblina w Dźodpurze i Morwi w Indiach. Prace koordynowane przez Departament Dziedzictwa Narodowego MKiDN, Ambasadę RP oraz Instytut Polski w New Delhi sfinansowano dzięki środkom z Programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pt. *Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą*. Wieloetapowemu projektowi konserwatorskiemu, zakończonemu w 2017 r., towarzyszyły wystawy w Polsce i w Indiach, publikacje i produkcje filmowe poświęcone na nowo odkrytej oraz nieznannej twórczości Stefana Norblina – warszawskiego artysty, który pracował dla indyjskich maharadzów.

Jacek Miler położył również duży nacisk na współpracę z instytucjami emigracyjnymi zrzeszonymi w ramach Stałej Konferencji Muzeów, Archiwów i Bibliotek na Zachodzie, a także pozostającymi poza tą strukturą, jak Instytut Literacki w Maisons-Laffitte. Dzięki współpracy m.in. z Naczelną Dyrekcją Archiwów Państwowych i Biblioteką Narodową, na szerszą skalę podjęte zostały kweryndy archiwalne, prace porządkowe i inwentaryzacyjne oraz cyfryzacja i konserwacja zbiorów. Dofinansowywano także wystawy i opracowania publikowane przez te instytucje.

W tym czasie DDN rozpoczął również wydawanie kolejnej własnej serii publikacji pod nazwą *Poza Krajem*.

Zespół kierowany przez Jacka Milera przejął również koordynowanie spraw związanych z dokumentowaniem tej części dziedzictwa kulturowego, które zostało rozproszone i utracone w wyniku II wojny światowej. Wielkim wsparciem dla J. Milera była możliwość kontynuowania współpracy z prof. Janem Pruszyńskim (1941–2008), wybitnym znawcą problematyki ochrony dóbr kultury, autorem fundamentalnej monografii *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna* (2001). Wzmocniono działania związane z gromadzeniem danych na temat strat wojennych bibliotek oraz dzieł sztuki (zabytków ruchomych) z terenów Polski w jej granicach po 1945 roku. Pozwoliło to na zestawienie strat poniesionych w sferze spuścizny piśmienniczej i księgozbiorów, a także poszerzenie zawartości stale modernizowanej komputerowej bazy danych strat wojennych dzieł sztuki i pamiątek historycznych utraconych podczas i w wyniku drugiej wojny światowej w obecnych granicach Polski.

Prace te są kontynuowane, a działania Wydziału Strat Wojennych (obecnie Wydziału Restytucji Dóbr Kultury, działającego w strukturach Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych MKiDN) z czasem poszerzono o monitoring międzynarodowego rynku dzieł sztuki, a wraz z postępującym procesem digitalizacji i udostępniania muzealiów w internecie, o poszukiwania w zbiorach publicznych za granicą. Wyniki dotychczasowych prac zostały częściowo opublikowane w katalogach strat wojennych oraz zamieszczone na stronach internetowych ([www.dzielautracone.gov.pl](http://www.dzielautracone.gov.pl)). Zaczęto również korzystać z innych możliwości w zakresie odzyskiwania utraconych dóbr kultury. Obecnie Wydział Restytucji Dóbr Kultury ściśle współpracuje z Policją i Prokuraturą oraz organami ścigania w innych krajach, m.in. Federalnym Biurem Śledczym (FBI) czy Interpolem. Niejednokrotnie korzysta z pomocy polskich placówek dyplomatycznych i konsularnych.

Wydział ten, funkcjonujący w zmieniających się strukturach organizacyjnych ministerstwa kultury, pochwalić się może wieloma sukcesami, wśród których warto wymienić powrót do Polski takich dzieł, jak *Pomarańczarka* Aleksandra Gierymskiego, *Naganka na polowaniu w Nieświeżu* oraz *Przed polowaniem w Rytwianach* Juliana Fałata, *Murzynka* Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, *Schody pałacowe* Francesco Guardi (Muzeum Narodowe w Warszawie), popiersie Diany Jean-Antoine'a Houdon'a (Muzeum Łazienki Królewskie), średniowieczny rękopis *Sermone Scripti* (Biblioteka Narodowa), dwa osiemnastowieczne meble w stylu chińskim (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), *Zima w małym miasteczku* Maksymiliana Gierymskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie), kolekcja etnograficzna (Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi) i wiele innych.

W 2008 r. nastąpiła kolejna zmiana w strukturze organizacyjnej

ministerstwa kultury. Powstał wówczas Departament Dziedzictwa Kulturowego (DDK), który przejął większość zadań zlikwidowanych: Departamentu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Departamentu Dziedzictwa Narodowego.

Przed Jackiem Millerem, który został powołany na stanowisko dyrektora nowego departamentu, stały niełatwe kwestie związane z nadzorem nad działaniami w obszarze muzealnictwa, archiwów, spraw upamiętnień, grobów i cmentarzy wojennych, pomników zagłady i ich stref ochronnych, zachowania i ochrony dziedzictwa kulturowego za granicą, w tym kontynuowania prac związanych z dokumentowaniem poloników o szczególnym znaczeniu dla polskiego dziedzictwa kulturowego, również ruchomych dóbr kultury utraconych w wyniku II wojny światowej, poszukiwania polskich strat wojennych oraz podejmowania działań restytucyjnych, a także nadzoru nad działalnością fundacji z obszaru dziedzictwa kulturowego.

Tak szeroki zakres zadań DDK spowodował, że w tym czasie Jacek Miler skupił się przede wszystkim nad zadaniami związanymi z instytucjami pozostającymi pod nadzorem merytorycznym, organizacyjnym i finansowym ministra kultury. Do najważniejszych spraw, z którymi przyszło mu się zmierzyć, należał nadzór merytoryczny nad realizacją wieloletnich programów rządowych dotyczących budowy Muzeum Historii Polski w Warszawie (z uwzględnieniem nowej lokalizacji na terenie warszawskiej Cytadeli), Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (w tym przygotowań do otwarcia wystawy stałej) i Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. Zaangażowania Departamentu Dziedzictwa Kulturowego wymagało przygotowanie projektów aktów normatywnych i innych aktów prawnych pozostających we właściwości Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Nadal ważne miejsce w działaniach departamentu zajmowało zacieśnianie współpracy z instytucjami emigracyjnymi. Szczególne znaczenie miały podejmowane przez Jacka Milera starania na rzecz powstrzymania likwidacji Muzeum Polskiego w Rapperswilu, niestety wciąż zagrożonego z powodu stanowiska lokalnych władz grożących cofnięciem umowy dzierżawy zamku.

Jacek Miler ze strony MKiDN koordynował również projekt inwentaryzacji Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, zainicjowany dzięki wsparciu ówczesnego wiceministra kultury Tomasza Merty. Archiwum to od lipca 2009 r. znajduje się na Liście Pamięci Świata UNESCO. Inwentaryzacja trwała od czerwca 2009 r. do końca 2015 r., z aktywnym udziałem Stowarzyszenia Instytut Literacki „Kultura”, które zajmuje się spuścizną po Jerzym Giedroyciu i jego współpracownikach, Biblioteki Narodowej i Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych.

Jako przedstawiciel Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Jacek Miler zasiadał w Radzie Fundacji Libertas (finansującej działalność Muzeum Polskiego w Rapperswilu), w zarządzie Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich oraz w Radzie Zarządzającej projektu realizowanego przez Ministerstwo Edukacji Narodowej *Polsko-Niemiecki Podręcznik do Nauczania Historii*. Był wiceprzewodniczącym Rady Kuratorów Fundacji – Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu IV Kadencji (2011–2013) i członkiem Rady Naukowej ZNiO III Kadencji (2016–2021) oraz Rady Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia.

Udało mu się również uzyskać aprobatę dla utworzenia nowej państwowej instytucji kultury, która zakresem działań

objęta w szczególności upowszechnianie wiedzy o muzeach, muzealiach, zbiorach publicznych i obiektach zabytkowych, a także wyznaczanie i upowszechnianie standardów w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, powołany rozporządzeniem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 18 lutego 2011 r., powstał na bazie struktur działającego już wcześniej Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych. Na jego czele stanął dr hab. Piotr Majewski, wcześniej pełniący funkcję zastępcy dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN.

Ważnym aspektem współpracy ze środowiskiem muzealników było wsparcie przez DDK organizacji I Kongresu Muzealników Polskich, który – gromadząc ok. 1200 osób – odbył się w kwietniu 2015 r. w Łodzi, z inicjatywy Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu, Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Warto znów cofnąć się o kilka lat aby podkreślić, jak niezwykle trudnym dla Jacka Milera i jego współpracowników momentem był 10 kwietnia 2010 roku. Tego dnia był obecny na Polskim Cmentarzu Wojennym w Katyniu, dokąd specjalnym pociągiem udali się uczestnicy obchodów 70. rocznicy zbrodni katyńskiej. Na dworcu w Warszawie pożegnał ich sekretarz Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa Andrzej Przewoźnik, który następnego dnia wraz z wiceministrem kultury Tomaszem Mertą, wsiadł na pokład samolotu, którym do Smoleńska udawała się polska delegacja na czele z Prezydentem RP Lechem Kaczyńskim, przedstawicielami Rodzin Katyńskich, a także parlamentarzystami i duchownymi. Wstrząsająca wiadomość o śmierci wszystkich uczestników tragicznego lotu zastała Jacka Milera na cmentarzu katyńskim. Wiedział, że wśród ofiar był Tomasz Merta, bezpośrednio nadzorujący pracę Departamentu Dziedzictwa Kulturowego, wybitny historyk myśli politycznej, cieszący się głębokim szacunkiem i zaufaniem osób, które współpracowały z Nim w ministerstwie kultury oraz Andrzej Przewoźnik, z którym łączyły Jacka Milera lata współpracy i koleżeństwa. Na zawsze pozostało głębokie poczucie straty osób niezwykle wrażliwych i wartościowych, pełnych pasji i zaangażowania, oddanych służbie państwowej.

W 2016 r. nastąpiła kolejna zmiana w strukturze organizacyjnej ministerstwa kultury. Jacek Miler kończył etap pracy jako dyrektor nadzorujący muzea podjęciem rozmów z kierownictwem resortu na temat przyszłości kolekcji Książąt Czartoryskich. Jednoznacznie od lat opowiadał się za zakupem tych cennych zbiorów przez Państwo Polskie. Kiedy pomysł zyskał aprobatę, towarzyszył ministrowi kultury prof. Piotrowi Glińskiemu w rozmowach dotyczących tej transakcji. Zakup całości kolekcji Czartoryskich wraz z obrazem Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem* stał się faktem 29 grudnia 2016 roku.

W tymże roku ze struktury Departamentu Dziedzictwa Kulturowego wydzielony został Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, który początkowo miał realizować podobny zakres prac, co zlikwidowany w 2008 r. Departament do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą. Szybko jednak okazało się, że ów zakres będzie szerszy, ponieważ 1 sierpnia 2016 r. zniesiona została Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, a sprawy związane z miejscami pamięci narodowej za granicą

i realizacją międzynarodowych umów dotyczących cmentarzy i grobów wojennych znalazły się w bezpośrednich kompetencjach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W strukturze nowego departamentu, którym pokierował Jacek Miler, znalazły się więc trzy wydziały merytoryczne do spraw: polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą, strat wojennych i miejsc pamięci narodowej za granicą.

Utworzenie tego ostatniego wydziału oznaczało wiele nowych zadań, w tym przygotowywanie i nadzór postępowań przetargowych dotyczących dużych cmentarzy wojennych poza krajem (m.in. na Litwie, Białorusi, Ukrainie, we Włoszech, Iranie, Uzbekistanie, Kazachstanie, Kirgistanie) oraz – we współpracy z polskimi placówkami dyplomatycznymi – koordynację opieki nad polskimi cmentarzami wojennymi i miejscami pamięci za granicą (kilka tysięcy obiektów) i dokonywanie rekonesansu obiektów. Te zadania bezpośrednio nadzorowane były przez dyrektora Milera. Zgłoszona potrzeba kontynuowania projektów z udziałem podmiotów zewnętrznych – zwłaszcza organizacji pozarządowych – poskutkowało decyzją ministra kultury o uruchomieniu od 2017 r. nowego programu dotacyjnego *Miejsca Pamięci Narodowej za Granicą*.

Nie był to jedyny nowy program dotacyjny uruchomiony po utworzeniu Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych. Program ministra pt. *Badanie polskich strat wojennych* stał się odpowiedzią na potrzebę pogłębiania badań proveniencyjnych zbiorów artystycznych, od lat wskazywaną przez współpracujące z Jackiem Millerem osoby zajmujące się stratami wojennymi i restytucją dóbr kultury.

W departamencie podległym Jackowi Millerowi kontynuowano również prace nad zapisami Ustawy o restytucji narodowych dóbr kultury, ostatecznie podpisanej przez Prezydenta RP 5 czerwca 2017 r. (stanowiącyymi transpozycją do prawa polskiego dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/60/UE z dnia 15 maja 2014 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego). Pojawiły się nowe zadania związane z przekazaniem całości kluczowych kompetencji ministrowi kultury.

Wydział Restytucji Dóbr Kultury (dawniej Wydział Strat Wojennych) wzmocnił w tym czasie monitoring międzynarodowego rynku dzieł sztuki w poszukiwaniu polskich strat wojennych, weryfikację zdigitalizowanych zbiorów publicznych za granicą oraz korzystał z nowych możliwości w zakresie odzyskiwania utraconych dóbr kultury. Obecnie prowadzi kilkadziesiąt postępowań restytucyjnych w kraju i za granicą.

Z biegiem lat coraz ważniejszym obszarem działania tego wydziału stawała się popularyzacja tematów związanych z poszukiwaniem zabytków utraconych w wyniku II wojny światowej. Pojawiły się nowe metody i nowe narzędzia – już nie tylko własna, stale ulepszana strona internetowa, wystawy czy publikacje, ale i projekty prowadzone z partnerami zewnętrznymi, jak cieszące się niesłabnącą popularnością *Muzeum Utracone*, którego wirtualne kolekcje można oglądać od 2010 r. podczas nowoczesnych, multimedialnych pokazów przygotowywanych corocznie na Noc Muzeów w największych miastach Polski (<https://muzeumutracone.pl/>).

Wśród prac Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych związanych z ochroną polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą w szczególności sposób

podkreślić należy rolę, jaką Jacek Miler odegrał w utworzeniu Muzeum Witolda Gombrowicza w Vence (Espace Muséal Witold Gombrowicz à Vence). Inicjatywa upamiętnienia pisarza w Vence, w domu w którym spędził on wraz z żoną Ritą Gombrowicz ostatnie lata życia (1965–1969), powstała w 2004 r. w trakcie organizowania cyklu wydarzeń kulturalnych związanych z Rokiem Polskim we Francji. Dzięki nawiązanym przez Jacka Milera kontaktom i współpracy podległego mu departamentu z merostwem Vence, a zwłaszcza z Evelyne Temmam, która stała się gorącą orędowniczką tego projektu, także przy poparciu Rity Gombrowicz, z czasem mogła zostać zrealizowana wspólna idea upamiętnienia polskiego pisarza.

Mimo kilku lat zastoju zamierzenia udało się zrealizować i 23 września 2017 r. odbyła się uroczystość inauguracji Muzeum Witolda Gombrowicza w Vence, wieńcząca realizację polsko-francuskiego projektu rewitalizacji Villi Alexandrine i utworzenia w niej wyodrębnionej Przestrzeni Muzealnej Witolda Gombrowicza – Espace Muséal. Niestety stan zdrowia nie pozwolił Jackowi Milerowi na udział w tej uroczystości.

Jacek Miler uczestniczył również w długoletnich zabiegach i negocjacjach zmierzających do sprowadzenia z Francji do Polski spuścizny rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego (1893–1970), a tym samym niedopuszczenia do rozproszenia tej cennej kolekcji. Do ostatnich chwil życia traktował tę sprawę jako priorytetową. Już po jego śmierci udało się ostatecznie wynegocjować umowę o zakupie rzeźb i praw autorskich do spuścizny Zamoyskiego, którą podpisano w styczniu 2018 r., a dzieła dotarły do Warszawy w marcu 2019 roku. 17 maja tego roku zostały wyeksponowane w Muzeum Narodowym w Warszawie na wystawie „Zamoyski ocalony”.

Jeszcze jedna kwestia była dla Jacka Milera niezwykle ważna – przyszłość instytucji emigracyjnych gromadzących cenne zbiory artystyczne i historyczne. Przeprowadzona w 2018 r. nowelizacja Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej dała możliwość poszerzenia mecenatu państwa tak, by poprzez stałe wsparcie budżetowe mogło ono pomagać finansowo polskim instytucjom kultury, także poza granicami kraju. Jacek Miler nie zdążył, niestety, sfinalizować prac nad zasadami udzielania takiej pomocy. Są one kontynuowane przez jego współpracowników z Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych.

Jacek Miler doskonale zdawał sobie sprawę, że konieczność wspierania przez resort kultury coraz większej liczby projektów – w wielu krajach świata i w zmiennych warunkach geopolitycznych – wymaga nowych sposobów działania i dodatkowych

funduszy. To w ścisłej z nim współpracy pisząca te słowa tworzyła koncepcję działania nowej instytucji – Narodowego Instytutu Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, powołanego 18 grudnia 2017 r. decyzją ministra kultury i dziedzictwa narodowego prof. Piotra Glińskiego. Odejście Jacka zamknęło niemal ćwierć wieku naszej wspólnej pracy na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego.

Żegnając Jacka Milera minister kultury, wicepremier prof. Piotr Gliński, powiedział: *Jego rozległa wiedza i ogromne doświadczenie, a także niezwykła łatwość w pozyskiwaniu współpracowników budziły zawsze podziw i sympatię. Był wybitnym specjalistą, a jednocześnie bardzo, bardzo lubianym człowiekiem.* Ci wszyscy, którzy cenili sobie współpracę z Jackiem Milerem, dali temu wyraz odpowiadając Go wspólnie z jego Rodziną i przyjaciółmi na miejsce ostatecznego spoczynku, na Cmentarz Wojskowy na warszawskich Powązkach – ministrowie i wiceministrowie kultury (zarówno obecnie, jak i dawniej kierujący resortem), współpracownicy z macierzystej instytucji, a także przedstawiciele Kancelarii Prezydenta RP i Senatu RP, ministerstw: Spraw Zagranicznych RP, Edukacji Narodowej, Nauki i Szkolnictwa Wyższego, władz Warszawy, licznych instytucji kultury, muzeów, bibliotek i archiwów, uczelni wyższych, osoby duchowne, dyplomaci, naukowcy, konserwatorzy zabytków, przedstawiciele organizacji pozarządowych i studenci, z którymi dzielił się wiedzą i doświadczeniem podczas wykładów, które prowadził na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego i na Uniwersytecie Warszawskim.

Uroczystości pogrzebowe 4 stycznia 2019 r. rozpoczęła msza święta w kościele pw. Karola Boromeusza na Starych Powązkach, odprawiona przez księdza biskupa Michała Janochę. Nabożeństwo koncebrowali duchowni z Warszawy, Krakowa, Wilna, Paryża, Kamieńca Podolskiego i Oszmiany. Decyzją Prezydenta RP Jacek Miler za wybitne zasługi w działalności na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego został pośmiertnie odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W poprzednich latach za swoją pracę otrzymał – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (2013), łotewski Krzyż Uznania (Atzinības krusts) III stopnia (2013), Złoty Medal Jana Pawła II (2014), Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2018). Pośmiertnie uhonorowano Go w 2019 r. Nagrodą „Przeglądu Wschodniego” im. Aleksandra Gieysztorza za rok 2018.

Podobno nie ma ludzi niezastąpionych. Jacek Miler, historyk sztuki, który został urzędnikiem, wymknął się tej formule.

**Streszczenie:** 21 grudnia 2018 r. zmarł Jacek Miler, historyk sztuki, od 1993 r. związany zawodowo z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Urodził się 18 marca 1964 r. w Warszawie. W stolicy studiował historię sztuki kościelnej w Akademii Teologii Katolickiej. Pracę w Biurze Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki podjął w lipcu 1993 roku. 5 lat później objął funkcję naczelnika, a od 2000 r. pełnił obowiązki zastępcy dyrektora Biura Pełnomocnika Rządu. W latach 2001–2002 był pełnomocnikiem ministra ds. utworzenia Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu na Ukrainie. Od 2006 r. kierował Departamentem ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą, następnie w latach

2008–2016 Departamentem Dziedzictwa Kulturowego. W 2016 r. został dyrektorem Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych – funkcję tę pełnił do śmierci.

Podczas 25 lat pracy w zmieniających się strukturach organizacyjnych MKiDN, aktywnie działał na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego poza krajem oraz restytucji polskich dzieł sztuki utraconych w czasie II wojny światowej. Współtworzył muzea poświęcone wybitnym Polakom: na Ukrainie – Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu i Josepha Conrada – Józefa Korzeniowskiego w Berdyczowie, a także Witolda Gombrowicza w Vence we Francji. Dbał o zapewnienie instytucjonalnego systemu ochrony polskiego

dziedzictwa kulturowego, angażując się w opracowanie programów dotacyjnych: *Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą*, *Miejsca Pamięci Narodowej za granicą* i *Badanie polskich strat wojennych*, a także utworzenie systemu stałego wspierania polskich instytucji emigracyjnych chroniących obiekty dziedzictwa narodowego. Uczestniczył w procesie legislacyjnym Ustawy z dn. 25. 05. 2017 r. o restytucji narodowych dóbr oraz Ustawy z dn. 12. 04. 2018 r. o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, której przepisy umożliwiają wsparcie emigracyjnych instytucji kultury. Od połowy lat 90. XX w. był zaangażowany

w prace wielu komisji i zespołów ekspertów zajmujących się ochroną wspólnego dziedzictwa kulturowego, m.in. Polsko-Białoruskiej Komisji Konsultacyjnej ds. Dziedzictwa Kulturalnego, Międzyrządowej Komisji Polsko-Ukraińskiej ds. ochrony i zwrotu dóbr kultury utraconych i bezprawnie przemieszczonych podczas II wojny światowej oraz Polsko-Litewskiej Grupy Ekspertów ds. Zachowania Dziedzictwa Kulturowego.

Za wybitne zasługi w działalności na rzecz ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego został uhonorowany – za życia i pośmiertnie – wieloma odznaczeniami państwowymi, medalami i nagrodami.

**Słowa kluczowe:** Jacek Miler (1964–2018), restytucja dóbr kultury, ochrona polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą, instytucje emigracyjne, Miejsca Pamięci Narodowej za granicą.

---

#### **Dorota Janiszewska-Jakubiak**

Historyk sztuki, absolwentka ATK (obecnie UKSW) i Akademii Dziedzictwa w Krakowie; (od 1994) pracowała w MKiDN, początkowo w Biurze Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą w zespole ds. strat wojennych, następnie w kilkakrotnie przekształcanych departamentach ministerstwa kultury odpowiedzialnych za ochronę polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą oraz restytucję dóbr kultury utraconych podczas II wojny światowej; (2011–2017) pełniła funkcję zastępcy dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego, a następnie Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych MKiDN, obecnie dyrektor Narodowego Instytutu Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA; autorka oraz redaktorka publikacji naukowych, popularnonaukowych, organizatorka konferencji, konsultantka wystaw i filmów; e-mail: djaniszewska@polonika.pl

---

**Word count:** 5 629; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

**Received:** 05.2019; **Reviewed:** –; **Accepted:** 06.2019; **Published:** 08.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.3655

**Copyright ©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Janiszewska-Jakubiak D.; JACEK MILER 1964–2018. HISTORYK SZTUKI, KTÓRY ZOSTAŁ URZĘDNIKIEM. Muz., 2019(60): 199-206

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



Muz., 2019(60): 303-308  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2019  
data akceptacji – 08.2019  
DOI: 10.5604/01.3001.0013.4675

# JÓZEF POKLEWSKI-KOZIEŁŁ (1937–2019)

## JÓZEF POKLEWSKI-KOZIEŁŁ (1937–2019)

**Michał F. Woźniak**

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszcy, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**Abstract:** On 27 May 2019, we bid farewell to Józef Poklewski, a trusted Colleague and Friend, professor at the Nicolaus Copernicus University (UMK) in Toruń. Born in Kowalewo in the Vilnius Region, following WW II, orphaned by his father Władysław, he moved to Giżycko with his mother Emilia, with whom he felt a strong bond until the very last days. This was his individual feature: the long-lasting character of and reliability in relationships. Following the studies in history of art at the University of Poznań, he became assistant lecturer at UMK, with which he was bonded throughout all of his academic and scientific career. He remained strongly influenced by his teacher and mentor Gwidon Chmarzyński, professor at both universities. In his research Poklewski initially concentrated on Baroque art (doctoral dissertation on the Marian Jesuit Sanctuary at Święta Lipka), gradually more intensely focusing on the topic of the history of art and artistic life, as well as education in art, history of art, and conservation in Vilnius (post-doctoral dissertation) and in Toruń.

An appreciated and dedicated lecturer, at UMK Józef Poklewski performed the function of the head of the Department of the History of Mediaeval and Modern Art, and of the Director of the Institute of Monument and Conservation Expertise; furthermore, he was the University's Senate member. Actively participating in the scientific life, he was tutor of graduate theses, as well as of doctoral dissertations, reviewing also post-doctoral ones; moreover, he organized scientific conferences. Poklewski strongly committed himself to the activities of the Toruń Scientific Society and the Association of Art Historians (beginning from the Secretary, to the President of the Toruń Branch, member of the Main Board, finally becoming its Deputy President). Furthermore, he sat on Museum Boards: at the National Museum in Gdańsk, District Museum in Toruń, and the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz. Prof. Józef Poklewski died in Toruń, and was buried there, too.

**Keywords:** Józef Poklewski (1937–2019), Nicolaus Copernicus University in Toruń (UMK), history of modern art, artistic culture in Vilnius, organisation of academic life, cooperation with museums.

Każda śmierć przychodzi niespodziewanie i za wcześnie. Nawet jeśli poprzedzona jest długą, poważną chorobą. Nasz Kolega, Przyjaciel i Profesor odszedł w wieku 82 lat 21 maja 2019 roku. Do ostatnich chwil pracował nad swoją ostatnią książką, wprowadzając poprawki i uzupełnienia, troszcząc się o każde zawarte tam sformułowanie. Kolejne korekty planował nanieść zaraz po powrocie ze szpitala, nie zdążył.

Józef Poklewski-Koziełł był przedstawicielem odchodzącego pokolenia badaczy. Nie tylko z powodu wieku, przynależności do generacji zakorzenionej jeszcze w czasach II Rzeczypospolitej i pamiętającej czasy wojny, okupacji – wielokrotnych w wypadku Jego rodzinnej Wileńszczyzny.

Typowe – jeśli można tak powiedzieć, w czym nie ma banalizowania, jakże znamienne i tragiczne zarazem – były w Jego biografii nie tylko nędra lat wojennych, ale strata ojca zamordowanego w Katyniu. O Jego otwartości i sercu świadczy choćby to, że nie zachował nienawiści i żalu do konkretnych osób, członków innych narodowości. Chciałoby się powiedzieć, że rozumiał – choć nie znaczy, że akceptował – tragiczny los tych „skrwawionych ziem”, społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej, wszelkie historyczne uwikłania, śmierci, utratę ziem rodzinnych, wykorzenienie, brutalność wojny, zwłaszcza represji dyktowanych ideologią. Był wolny od zatrważającej nienawiści, ale też nieakceptujący komunistycznego



1. Józef Poklewski ok. 2005 r.

1. Józef Poklewski ca 2005

zniewolenia. Otwarty na innych, tolerancyjny dla odmiennych poglądów, zaś w sprawach zasadniczych, ideowych, w kwestii moralnych wyborów – pryncypialny.

Józef Poklewski-Koziół urodził się 21 kwietnia 1937 r. w Kowalewie należącym do powiatu brasławskiego, jako syn Władysława i Emilii z domu Bogusławewicz. Po zakończeniu II wojny światowej opuścił strony rodzinne i przeniósł się wraz z matką do Giżycka, gdzie w roku 1956 uzyskał maturę po ukończeniu liceum ogólnokształcącego. Na studia wybrał się do Poznania na Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, obierając za przedmiot kształcenia historię sztuki. Słuchał wykładów m.in. Zdzisława Kępińskiego, uczestnicząc także w prowadzonych przez niego seminariach, których rygor i wysoki poziom nieraz w rozmowach przywoływał. Jednak największy wpływ wywarł nań prof. Gwidon Chmarzyński, do którego później wielokrotnie powracał pamięcią i wspomnieniem. Po uzyskaniu magisterium w 1963 r. prof. Chmarzyński zaproponował młodemu badaczowi asystenturę w prowadzonej przez siebie, niejako równolegle w latach 1959–1969, Katedrze Historii Sztuki (późniejszym Zakładzie Historii Sztuki) na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Związki Chmarzyńskiego z Toruniem sięgają okresu międzywojnia, kiedy to przez kilka lat pełnił funkcję konserwatora zabytków na terenie województwa pomorskiego (którego stolicą był Toruń), a także kustosa toruńskiego Muzeum Miejskiego. Wspominam o tym celowo – Gwido Chmarzyński był uczniem i kontynuatorem kierunków badawczych ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, przenosząc je wraz ze szczególną wrażliwością metodologiczną z Poznania do Torunia. Specyficzne dla obu było badanie i pogłębianie problematyki zarówno sztuki późnośredniowiecznej, jak również zrozumienie i wrażliwość

dla sztuki barokowej. Może ułatwiał to szczególny rodzaj ekspresji plastycznej dojrzałych i schyłkowych faz sztuki gotyku i baroku.

Początkowo Józef Poklewski wierny był w swych pracach badawczych sztuce baroku, pisał m.in. o artystach i dziełach malarskich na Pomorzu (twórczość Jana Jerzego Petriego, monografia kościoła pobernardyńskiego w Zamartem, które należało do archidiaconatu kamieńskiego archidiecezji gnieźnieńskiej, leżąc na pograniczu Wielkopolski i Pomorza). Na toruńskim uniwersytecie, dla studium zabytkoznawstwa i konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych prowadził m.in. wykłady ze Wstępu do Historii Sztuki (wraz z nieodżałowaną Marią Michnowską) czy liczne ćwiczenia terenowe, dając studentom – do których też się wówczas zaliczałem – podstawy warsztatu z zakresu naszej dyscypliny. Zainteresowania sztuką baroku i zagadnieniami historycznej architektury zaowocowały dysertacją o założeniu odpustowym w Świętej Lipce – jezuickim kościele i sanktuarium maryjnym związanym z Warmią, choć leżącym już kilka kilometrów za jej granicą, na terenie luteranckich Prus Książęcych (wł. Księstwa Pruskiego).

Później Józef powracał jeszcze do problematyki kościołów pielgrzymkowych na katolickiej Warmii, stanowiących rodzaj ideowej granicy strzegącej przed wpływem i naporem idei protestanckich. Monograficzna rozprawa o świątolińskim kościele, przygotowana pod kierunkiem prof. Chmarzyńskiego, przyjęta została i obroniona jako praca doktorska na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 1963 r., a rok później wydana drukiem staraniem Towarzystwa Naukowego w Toruniu, w serii rozpraw Wydziału II, nakładem Państwowego Wydawnictwa Naukowego. Autor nie ograniczał się do wąsko rozumianych zagadnień architektury, wystroju i wyposażenia tej świątyni. Zagadnienia sztuki barokowej rozpatrywał szeroko, w kontekście twórczości na obszarze środkowej Europy, czego rezultatem były także rozważania nad dziełem architektonicznym Jana Błażeja Santiniego. Do problematyki sztuki nowożytnej, barokowej Józef Poklewski powrócił pod koniec życia, publikując rozprawy o sanktuarium maryjnym w Szydłowie na Żmudzi, o obrazie Cornelisa I Schutza w kościele jezuickim w Starych Szkotach czy o Domenico Trezzinim, architekcie Piotra I pochodzącym – jak wielu czynnych w naszej części Europy – z pogranicza szwajcarsko-włoskiego, z kantonu Ticino, zapewne ukształtowanym artystycznie w Rzymie twórcy wielu ważnych budowli powstającego St. Petersburga.

Sztuka barokowa w Prusach Królewskich nie rozkwitła zbyt imponująco; oblicze architektoniczne tego regionu pozostało naznaczone gotykiem. Szczególne piętno na obliczu tej ziemi wywarły nie tylko gęsto rozsiane zamki krzyżackie (w czasach nowożytnych często siedziby starostw grodowych), ale także miasta ze ścisłą ceglana zabudową, z wysokimi wieżycami ratuszy i kościołów. Także na prowincji pejzaż był już ukształtowany – z wsiami lokowanymi na prawie chełmińskim, z gęstą siecią parafialną, z mурowanymi gotyckimi kościołami. Nawet jezuici nie wznosili bogatych kościołów, właśnie oni szczególnie dostosowywali się do zastanego oblicza stylowego – albo nieznacznie modernizowali przejęte kościoły gotyckie (jak w Toruniu czy Malborku), albo wznosili proste, programowo oszczędne budowle (jak w Grudziądzu, Chojnicach czy Gdańsku–Starych Szkotach), wtapiające się w zastaną tkanę architektoniczną. Wyjątkiem była właśnie Święta Lipka – malowniczo położona,

w ukształtowaniu manifestacyjnie wręcz nawiązująca do koncepcji barokowych – której architekt Jerzy Ertli związany był także z Wilnem. To wszystko, ten splot okoliczności spowodował zwrot Józefa Poklewskiego w stronę Wilna, swoisty powrót do krainy dzieciństwa. Jednak, niejako wbrew naturalnym oczekiwaniom, nie w stronę Wilna barokowego, tak bliskiego nam wszystkim, z licznymi i wysoce wartościowymi założeniami sakralnymi i świeckimi, kościołami wielu zgrupowań zakonnych, męskich i żeńskich, z pałacami miejskimi możnych rodów litewskich.

Zainteresowania Józka obróciły się w stronę ważnego, a wówczas mocno zaniedbanego okresu dziejów miasta, w stronę kultury artystycznej Wilna w 1. poł. XX w., ściślej biorąc – okresu dwudziestolecia międzywojennego. Zgłębiał zagadnienia środowiska artystów wileńskich, podejmowanych przez nich form organizacyjnych, pisał o wystawach sztuki (w „Muzealnictwie” 35/1993), o działalności służb konserwatorskich i prowadzonych pracach restauratorskich, o Wilnie nie tylko jako centrum sztuk plastycznych, ale także jako ośrodku badawczym. Jest wreszcie autorem wielu biogramów artystów wileńskich i z Wilnem związanych, takich jak Zbigniew Pronaszko czy Antoni Wiwulski. Te wszystkie zagadnienia skupiały się wokół Wydziału Sztuk Pięknych na reaktywowanym wileńskim uniwersytecie, noszącym miano – od swego niegdyśszego fundatora – Uniwersytetu Stefana Batorego. Wydziału utworzonego w 1919 r. przez Ferdynanda Ruszczyca, którego kadra profesorska wraz z wieloma studentami przeniosła się w 1945 r. do Torunia, kładąc podwaliny pod Wydział, a będący tego wileńskiego kontynuatorem, także w zakresie kierunków badań i zakresów nauczania. Józek poświęcił prace biograficzne swego autorstwa także Ruszczycowi; zajmował się również Józefem Kłosem, architektem, konserwatorem zabytków, badaczem sztuki wileńskiej, autorem znakomitego i do dziś z powodzeniem wykorzystywanego przewodnika po Wilnie, profesorem Wydziału Sztuk Pięknych. Liczne biogramy artystów wileńskich pomieścił w obszernym katalogu wystawy pt. „Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje” zorganizowanej, kompromisowo w 1996 r., dla uczczenia jubileuszu 200-lecia pierwszej na ziemiach polskich akademickiej katedry malarstwa i rysunku – utworzonej w 1797 r. za sprawą Franciszka Smuglewicza – oraz 50-lecia Wydziału na UMK, utworzonego od jesieni 1945 roku. Wcześniej, w miesiącach poprzedzających, aktywnie uczestniczył w organizacji i w pracach przygotowawczych tej dużej wystawy, kierowanych przez prof. Jerzego Malinowskiego i piszącego te słowa, pod

patronatem rektorów UMK w Toruniu oraz ASP w Wilnie, prezentowanej najpierw w Muzeum Okręgowym w Toruniu, w salach Ratusza Staromiejskiego, następnie w wileńskim Centrum Sztuki Współczesnej (Šiuolaikinio meno centras).

Swoistym zwieńczeniem – choć przecież nie zakończeniem – tych prac była, przygotowywana wiele lat, obszerna synteza oparta na źródłach, ówczesnej prasie i sporej literaturze oraz własnych badaniach, zatytułowana precyzyjnie i wyczerpująco *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, opublikowana w 1994 r. nakładem Wydawnictwa UMK. Książka stała się punktem odniesienia dla wielu innych badaczy, a sam Autor do tej tematyki wielokrotnie, do końca wręcz, powracał dodając nowe fakty i interpretacje. Ta tematyka była Mu bliska, żywa, budziła emocje i pobudzała do dalszych rozważań. Sama rozprawa stała się podstawą przewodu habilitacyjnego, przeprowadzonego na Wydziale Nauk Historycznych UMK w roku następnym, 1995. Stanowisko profesora nadzwyczajnego na macierzystej uczelni otrzymał 1 października 1996 r. i zajmował do 31 lipca 2010 r., do przejścia na emeryturę.

Kolejnym obszarem badawczym Józefa Poklewskiego były dzieje instytucjonalnej historii sztuki jako dyscypliny naukowej i uniwersyteckiego przedmiotu studiów. Problematykę tę rozpatrywał w odniesieniu do studiów na Wydziale Sztuk Pięknych w międzywojennym Wilnie oraz, po 1945 r., na UMK, gdzie utworzono zrazu Katedrę Historii Kultury na Wydziale Humanistycznym, później dopiero, po likwidacji studium historii sztuki w ramach „reform” bierutowskich, przeniesioną na Wydział Sztuk Pięknych, gdzie równolegle funkcjonowała Katedra Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa; pracownicy tej drugiej nie wyrzekali się także badań w zakresie historii sztuki i z wykorzystaniem metod tej dyscypliny naukowej.

Niejako naturalnie Józek zajął się również twórczością toruńskich artystów czynnych w 2. poł. XX w., przy czym – co chyba nie dziwi – szczególną uwagę poświęcał tym, którzy wywodzili się z Wilna, a po wojnie, wraz z całym Wydziałem, jak o tym już wspominałem, przenieśli się do Torunia; do nich należeli Jerzy Hoppen, wybitny grafik i Bronisław Jamontt, malarz pejzażysta.

Ważną, nie tylko liczbowo, grupę tekstów spośród wszystkich opublikowanych przez Józefa Poklewskiego stanowią wspomnienia o zmarłych badaczach. Bardzo ważną, gdyż oddawał w nich hołd swoim nauczycielom, mentorom, kolegom, przyjaciołom. Dawał w nich świadectwo epoki, czasów odchodzących, które przywoływał nam, przedstawicielom kolejnych pokoleń historyków sztuki. Szczęólnego podkreślenia wymaga fakt, że kilkakrotnie powracał w tych

2. Sesja poświęcona prof. Gwidonowi Chmarzyńskiemu, Wydział Sztuk Pięknych UMK, 2003 r.; siedzą od prawej: Józef Poklewski, Marian Kutzner, Elżbieta Pilecka, Janina Kruszelnicka, Zygmunt Kruszelnicki

2. Conference dedicated to Prof. Gwidon Chmarzyński, Faculty of Fine Arts, UMK, 2003; from the right: Józef Poklewski, Marian Kutzner, Elżbieta Pilecka, Janina Kruszelnicka, Zygmunt Kruszelnicki





3. Profesor Józef Poklewski podczas uroczystości jubileuszowej w 2008 r. w Pałacu Dąbskich w Toruniu

3. Prof. Józef Poklewski during the jubilee celebration in 2008 at the Dąbski Palace in Toruń

wspomnieniach do profesora Gwidona Chmarzyńskiego oraz pani profesor Jadwigi Puciata-Pawłowskiej, „wielkiej damy” naszego środowiska, pełniącej w latach 1969–1973 obowiązki kierownika Zakładu Historii Sztuki UMK. Do przyjaciół Józka, którym poświęcił wspomnienie, należał także docent Jerzy Frycz – przedwcześnie zmarły historyk architektury i konserwator zabytków. Kolejną osobowością, której sylwetkę szkicował był prof. Jerzy Remer, przedwojenny konserwator okręgu wileńsko-nowogródzkiego, a następnie Generalny Konserwator Zabytków RP, po wojnie założyciel studium zabytkoznawstwa i konserwatorstwa na UMK i właściwy twórca potęgi toruńskiego Muzeum Okręgowego, dla którego pozyskał cały gmach Ratusza Staromiejskiego – wspaniałej, ogromnej budowli gotyckiej, w następnych stuleciach powiększanej i modernizowanej. Inne upamiętniane przezeń osoby to: Józef Kozłowski – architekt wnętrz, plastik; nieodżałowanej pamięci Kinga Szczepkowska-Naliwajek – profesor mediewistyki, zdecydowanie za krótko związana z naszym środowiskiem uniwersyteckim; profesor Konstanty Kalinowski – Jego poznański przyjaciel, wybitny badacz sztuki barokowej i muzeolog; Borys Woźnicki – lwowski historyk sztuki i muzeolog, szczególnie zasłużony dla badań nad sztuką Lwowa, zwłaszcza okresu rokoka, a także dla ratowania – jakże niełatwego w czasach komunistycznych – zabytków sztuki z czasów I Rzeczypospolitej, należącej do zakresu naszego wspólnego dziedzictwa. Budowanie mostów ponad podziałami zawsze bliskie było samemu Józkowi.

Duże obszary aktywności naukowej i organizacyjnej Józka służyły innym – był organizatorem sesji naukowych (a w wielu innych czynnie uczestniczył, w kraju i za granicą), w tym tej zatytułowanej „Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej”

zorganizowanej w 1983 r. z okazji jubileuszu 750-lecia nadania Toruniowi praw miejskich. Był redaktorem opracowań zbiorowych, w tym także wydanego w 2002 r. muzealnego katalogu kolekcji profesora UJ Wiesława Litewskiego, ofiarowanej przezeń naszej uczelni i złożonej w Muzeum Uniwersyteckim. Muzeologiczny charakter ma też sformułowana przez J. Poklewskiego w 2004 r. pisemna opinia o Galerii im. Ślendrańskich w Białymstoku. Opublikował także wiele recenzji innych prac, a szczególne znaczenie mają liczne, wykonane przez niego recenzje prac magisterskich napisanych na UMK, oraz doktorskich i habilitacyjnych powstałych nie tylko na naszym uniwersytecie, ale i na licznych krajowych uczelniach akademickich. Jako recenzent zawsze podkreślał wkład pracy autora, zalety tekstu, doceniał wysiłek badawczy, niechętnie formułując opinie negatywne; to też była niezbywalna cecha Jego osobowości.

Józek zawsze cieszył się wśród studentów opinią dobrego dydaktyka, zarażającego swym zaangażowaniem młodych adeptów, szczególnie zaś pasją do sztuki ziem wschodnich Rzeczypospolitej i jej obu centrów cywilizacyjnych, kulturalnych, artystycznych – Lwowa i Wilna. W ramach swoich zajęć uniwersyteckich prowadził także kurs historii sztuki nowożytnej na ziemiach polskich.

Józef Poklewski pełnił również ważne funkcje organizacyjne i administracyjne na UMK – był przez wiele lat kierownikiem Zakładu Historii Sztuki, a po jego podziale Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej. Przez dwie kadencje pełnił funkcję dyrektora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, zawsze dążąc do kompromisu i uzgadniania stanowisk w, jakże często niełatwych, kwestiach i problemach, ciesząc się niezmiennie szacunkiem i autorytetem. To samo w sobie – poparte przecież Jego osobowością i predispozycjami – stanowi niemałe osiągnięcie.

Ważnym, niezwykle wręcz istotnym obszarem Jego działalności publicznej była aktywność w ruchu naukowym. Kiedy powróciłem do Torunia na asystenturę, po krótkiej przerwie spowodowanej angażem w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Józek był sekretarzem Oddziału Toruńskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki (SHS), którego prezesem był wówczas Jerzy Frycz. W rezultacie wyborów wiosną 1979 r. Józef Poklewski objął stanowisko prezesa Oddziału Toruńskiego SHS, mnie zaś wybrano do zarządu, a po Józku przejąłem funkcję sekretarza właśnie. Po upływie czterech kadencji, w roku 1987 mnie powierzono obowiązki prezesa oddziału, zaś Józek wszedł w 1989 r. do Zarządu Głównego SHS, i pozostawał jego członkiem przez wiele kadencji, aż do 2011 r., w tym także jako wiceprezes. 23 października 2009 r. decyzją Walnego Zebrania Delegatów Oddziałów Stowarzyszenia otrzymał godność Członka Honorowego SHS.

Był aktywnym członkiem Towarzystwa Naukowego w Toruniu, a w Komisji Historii Sztuki pełnił wiele lat funkcję sekretarza, później przewodniczącego, zastępując prof. Zygmunta Kruszelnickiego. Wreszcie objął stanowisko przewodniczącego Wydziału II Filologiczno-Filozoficznego; w jego strukturze właśnie Komisja działała i wydawała ważny periodyk pt. „Teki Komisji Historii Sztuki TNT”, z publikowanymi na jej łamach niezwykle istotnymi studiami dotyczącymi przecież nie tylko sztuki średniowiecznej i sztuki na Pomorzu (choć ta tematyka przeważała). Był także – co może być istotne dla Czytelników „Muzealnictwa” – członkiem kilku rad muzealnych, przez kilka kadencji: Rady Muzeum Narodowego



4. Rok 2018

4. 2018

(Fot. 1, 2 – A. Skowroński; 3 – J. Raczkowski; 4 – A. Saar-Kozłowska)

w Gdańsku, Rady Muzeum Okręgowego w Toruniu, Rady Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

W roku 2008, staraniem Przyjaciół i Kolegów, ukazała się w Wydawnictwie Naukowym UMK – dedykowana Józkowi z racji jubileuszu 70-lecia urodzin – księga pamiątkowa *Album amicorum. Między Toruniem a Wilnem*, pod redakcją Elżbiety Basiul, ówczesnej dyrektor Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz adiunktów Piotra Bireckiego i Juliusza Raczkowskiego (aktualnie już profesorów), pracowników Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej. Zamieszczona została tam kompletna bibliografia publikacji naukowych profesora Poklewskiego, opracowana przez Małgorzatę Wawrzak i Juliusza Raczkowskiego.

Na koniec nie sposób jednak nie zaprezentować książki, nad którą Józef Poklewski do końca pracował, o czym na wstępie była już mowa – *Studia z historii sztuki i kultury wileńskiej z lat 1900–1945. Wybór tekstów*, pod redakcją prof. Elżbiety Pileckiej, Alicji Saar-Kozłowskiej (ostatniej doktorantki Profesora) i Małgorzaty Wawrzak, która uzupełniła spis bibliograficzny o najnowsze pozycje. Prawie wszystkie studia odwołują się do wcześniejszych tekstów, uległy jednak gruntownym przekształceniom i uzupełnieniom, niektóre napisane zostały wręcz na nowo; poszczególne rozdziały noszą tytuły: *Wilno w uwarunkowaniach politycznych przełomu XIX i XX w.*; *O insygniach i dziejach Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie w latach 1919–1939* (te dwa teksty są całkowicie nowe); *Kształcenie artystyczne na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w okresie międzywojennym*; *Życie kulturalne i artystyczne w Wilnie w latach 1899–1919*;

*Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestolecu międzywojennym*; *Projekty pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie w świetle ówczesnych opinii, krytyk i polemik prasowych*; *Wileńskie wystawy artystyczne w dwudziestolecu 1919–1939*; *„Szkola wileńska” i jej ocena przez międzywojenną krytykę artystyczną*; *Historia sztuki w Wilnie*; *Organizacje artystyczne i instytucje opieki nad sztuką w międzywojennym Wilnie*; *Wileńsko-Nowogródzki okręg konserwatorski*; *Profesor Juliusz Kłos (1881–1933), architekt – badacz – konserwator – pedagog*. Kiedy piszę te słowa, książka jest na ostatnim etapie swego materializowania się; kiedy Szanowny Czytelniku będziesz te słowa czytał, książka dostępna będzie w Wydawnictwie Naukowym UMK oraz w bibliotekach. Warta będzie Twej uwagi i lektury.

\*\*\*

Wspomniałem na początku, że Józek należał do odchodzącego pokolenia badaczy. Nie pisał na maszynie, nie używał komputera; wszystkie swoje teksty pisał i redagował ręcznie, wyrobionym i pięknie zarysowanym pismem, które zawsze u Niego podziwiałem. Cechowała Go wielka pamięć do faktów i do ludzi, których obdarzał szacunkiem i swoją uwagą. Miał zawsze czas dla innych, często ze stratą dla własnych korzyści. Był łącznikiem pomiędzy poprzednim pokoleniem badaczy a współczesnością, umożliwiając kontynuację w obrębie naszej dyscypliny, podtrzymując naszą samoświadomość, rzecz jakże ważna w czasach rozpadu instytucji, tradycyjnych form, zwyczajów. Pamięć o takich postaciach pozwala przecież nam przetrwać.

**Streszczenie:** 27 maja 2019 r. pożegnaliśmy Józefa Poklewskiego, wypróbowanego Kolegę i Przyjaciela, profesora Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Urodził się w Kowalewie na Wileńszczyźnie. Po II wojnie światowej, osierocony przez ojca Władysława, przeniósł się do Giżycka wraz z matką Emilią, z którą był do końca silnie związany. To była cecha Jego charakteru – trwałość związków, niezawodność w relacjach. Po studiach w zakresie historii sztuki na Uniwersytecie w Poznaniu objął asystenturę na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, z którym był związany przez całą swą karierę akademicką i naukową. Pozostawał pod wielkim wpływem swojego nauczyciela i mentora, Gwidona Chmarzyńskiego, profesora na obydwu tych uczelniach. Początkowo w swych badaniach koncentrował się na sztuce barokowej (dysertacja doktorska o jezuickim sanktuarium maryjnym w Świętej Lipce), stopniowo coraz intensywniej zajmował się tematyką dziejów sztuki i życia artystycznego oraz edukacji w zakresie sztuki, historii sztuki

i konserwatorstwa w Wilnie (rozprawa habilitacyjna) oraz w Toruniu.

Józef Poklewski był cenionym i oddanym wykładowcą, pełnił na UMK funkcje kierownika Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej oraz dyrektora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, zasiadał także w senacie uczelni. Aktywnie uczestniczył w życiu naukowym – jako promotor prac magisterskich i doktorskich, recenzent takich prac oraz rozpraw habilitacyjnych, organizator sesji naukowych. Był szczególnie zaangażowanym członkiem Toruńskiego Towarzystwa Naukowego oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki (od funkcji sekretarza, następnie prezesa Oddziału Toruńskiego, członka Zarządu Głównego i wreszcie wiceprezesa). Był członkiem Rad Muzealnych przy Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum Okręgowym w Toruniu i Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Profesor Józef Poklewski zmarł i został pochowany w Toruniu.

**Słowa kluczowe:** Józef Poklewski (1937–2019), Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, historia sztuki nowożytnej, kultura artystyczna Wilna, organizacja życia naukowego, współpraca z muzeami.

---

**dr hab., prof. UMK Michał F. Woźniak**

Historyk sztuki, zabytkoznawca, muzeolog; absolwent UMK w Toruniu, doktorat na UAM w Poznaniu, habilitacja w IS PAN w Warszawie; (1976) asystent w Muzeum Rzemiosła Artystycznego w Poznaniu, (od 1978) kolejno asystent, adiunkt, st. wykładowca i prof. nadzw. UMK; równolegle (od 1987) kurator w Muzeum Zamkowym w Malborku, dyrektor muzeów: Okręgowego w Toruniu, (od 2007) Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; członek SHS, TNT, ICOM, SMP, współtwórca i prezes Stowarzyszenia Muzeów Sztuki Inżynierskiej; autor wystaw muzealnych, tekstów z zakresu rzemiosła artystycznego, zwł. złotnictwa, sztuki pomorskiej, muzeologii, redaktor wielu wydawnictw; organizator konferencji naukowych; członek rad muzealnych, aktualnie muzeów: narodowych w Gdańsku i Poznaniu, Zamkowego w Malborku, Wojsk Lądowych w Bydgoszczy, Inżynierii Miejskiej w Krakowie; e-mail: mwozniak@umk.pl

---

**Word count:** 3 370; **Tables:** –; **Figures:** 4; **References:** –;

**Received:** 08.2019; **Reviewed:** –; **Accepted:** 08.2019; **Published:** 09.2019

**DOI:** 10.5604/01.3001.0013.4675

**Copyright©:** 2019 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 exists.

**Cite this article as:** Woźniak M.F.; JÓZEF POKLEWSKI-KOZIEŁŁ (1937–2019). *Muz.*, 2019(60): 267-272

**Table of contents 2019:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/11897>



## **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](http://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](http://www.muzealnictworocznik.com), zakładka: „Złóż manuskrypt”.

4. Prace można też przysłać drogą elektroniczną na adres [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl) lub [mkocus@nimoz.pl](mailto: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](http://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](http://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 artykule, 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](http://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. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa  
tel./fax: (+48 22) 487 53 93  
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

---

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu 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 2019. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma pod adresem [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com)

Zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja rocznika przyjmuje już artykuły naukowe na rok 2020. 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 have been published previously, either in print or electronically, as a whole or in part. Authors of works accepted for publication assign their copyright to the National Institute for Museums and Public Collections by signing an agreement.

2. Articles are published in an electronic form on [www.muzealnictworocznik.com](http://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](http://www.muzealnictworocznik.com), bookmark: 'Submit manuscript'.

4. Materials for publications can also be sent electronically to: [muzealnictwo@nimoz.pl](mailto:muzealnictwo@nimoz.pl) or [mkocus@nimoz.pl](mailto: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](http://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](http://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.  
Kasprzaka Street 31A/184, 01-234 Warszawa  
tel./fax: (+48 22) 487 53 93  
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com or office@indexcopernicus.com

---

The editorial office of the annual journal 'Museology', acting on behalf of the National Institute for Museums 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 2019. All the articles in an electronic version have been published on a regular basis on [www.muzealnictworocznic.com](http://www.muzealnictworocznic.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 2020 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 60., ROK 2019

prof. dr hab. Wojciech Kowalski (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
prof. dr hab. Roman Kozłowski (Instytut Katalizy i Fizykochemii Powierzchni im. Jerzego Habera Polskiej Akademii Nauk w Krakowie)  
prof. dr hab. Jan Święch (Uniwersytet Jagielloński)  
prof. SWPS dr hab. Piotr Kwiatkowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie)  
prof. IS PAN dr hab. Ewa Manikowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
prof. UMK dr hab. Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
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. Katarzyna Barańska (Uniwersytet Jagielloński)  
dr Ewa Barylewska-Szymańska (Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
dr adw. Iwona Gredka-Ligarska (Wyższa Szkoła Humanitas w Sosnowcu)  
dr Andrzej Jakubowski (Instytut Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)  
dr Kamila Kłudkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
dr Bożena Steinborn (Warszawa)  
dr Joanna Wasilewska (Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie)  
dr Anna Ziembewska (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)  
adw. Adam Barbasiewicz (Kancelaria „Cottyn” Barbasiewicz i Łyś-Gorzowska Sp. k. w Warszawie)  
mgr Jarosław Gałęza (Muzeum Wsi Opolskiej w Opolu)  
mgr Jerzy Gutkowski (Warszawa)  
mgr Olgierd Jakubowski (Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków)  
radca prawny Sławomir Momot (Kancelaria Momot&Knieć w Warszawie)  
mgr Gerard Radecki (Muzeum Narodowe w Poznaniu)  
mgr Maria Romanowska-Zadrożna (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie)  
mgr Alicja de Rosset (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie)









## Salon Książki Muzealnej

**Idea** utworzenia wirtualnego Salonu Książki Muzealnej powstała podczas Targów Książki Historycznej zorganizowanych w Zamku Królewskim w Warszawie 2011 roku, na których oprócz książek o tematyce historycznej obecna jest, w ramach SKM, oferta wydawnicza kilkunastu muzeów z całego kraju. Muzealnicy zwracali uwagę na niedostateczną promocję publikacji muzealnych, które nikały w potężnej ofercie książek, czasopism, filmów czy wydawnictw multimedialnych.

**Aby** choć częściowo wyrównać szanse na dotarcie z książką muzealną do czytelnika, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, we współpracy z Zamkiem Królewskim w Warszawie i Stowarzyszeniem Muzealników Polskich, uruchomił stronę, której ambicją jest stworzyć szeroki katalog publikacji wydawanych lub współwydawanych przez instytucje kultury, w głównej mierze muzea.

**Salon** Książki Muzealnej nie jest sklepem internetowym. Jest to wortal prezentujący dorobek wydawniczy muzeów, pozwalający jednocześnie na dotarcie do interesujących odbiorcę publikacji. My stworzyliśmy narzędzie – to muzealnicy są faktycznymi twórcami Salonu, wypełniającymi go treścią, zapewniającymi dynamikę i różnorodność oferty.

**Zachęcamy** wszystkich do zapoznania się z ofertą wydawniczą polskich muzeów,  
a same muzea gorąco zapraszamy do współpracy.

➔ [www.salonksiazkimuzealnej.pl](http://www.salonksiazkimuzealnej.pl) ◀



