



ZBIÓR WIADOMOŚCI DO ANTROPOLOGII MUZEALNEJ

Nr 8 / 2021

ISSN 2391-6869



Czasopismo internetowe ZWAM — ZBIÓR WIADOMOŚCI DO ANTROPOLOGII MUZEALNEJ poświęcone zagadnieniom: muzeum, muzeologia, muzealnictwo, antropologia kulturowa, etnologia, etnografia, ukazujące się w ramach wydawnictw Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego

POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
WROCŁAW–ŁÓDŹ 2021

WYDAWCA

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-382 Wrocław
tel. 71 321 16 10, fax 71 321 16 14

RADA NAUKOWA

prof. dr hab. Jan Święch (Uniwersytet Jagielloński) — Przewodniczący Rady
prof. dr hab. Michał Buchowski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr Roman Chmelyk (Muzeum Historyczne we Lwowie)
prof. Amareswar Galla (International Institute for the Inclusive Museum — Kopenhaga)
prof. Barbara Glowczewski (Centre National de la Recherche Scientifique — Paryż)
dr Dalibor Mikulík (Lubovnianskie múzeum – hrad v Starej Lubovni)
prof. dr hab. Lech Mróz (prof. emeritus Uniwersytet Warszawski)
prof. dr hab. Jerzy Skrabania SVD (Kölner Hochschule für Katholische Theologie)

REDAKCJA

Katarzyna Barańska – redaktor naczelny
Damian Kasprzyk – sekretarz redakcji
Katarzyna Maniak — sekretarz redakcji
Maria Woźniak — redaktor językowy (język polski)
Beata Panek — redaktor językowy (język angielski)
Jan Barański — redaktor techniczny
Hubert Czachowski
Anna Nadolska-Styczyńska
Małgorzata Oleszkiewicz
Maria Wrońska-Friend

SKŁAD I ŁAMANIE

Bartłomiej Siedlarz, eBooki.com.pl

PROJEKT GRAFICZNY LOGO PISMA

Patrycja Koszyk

Pierwotną wersją pisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”
jest wersja internetowa

© Copyright by Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2021



ISSN 2391-6869

ADRES REDAKCJI

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ, pok. 229
ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź
tel. 42 635 61 59, zwam@ptl.info.pl

Spis treści

Katarzyna Barańska	
Słowo od Redakcji	7

ARTYKUŁY

Sylwia Szarejko	
Nowoczesność, multimedialność, interaktywność jako istotne elementy współczesnego muzealnictwa. Z prac nad powstawaniem Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku	13
Michał Hinc	
O narracji historii Kaszubów na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy w Wejherowie	27
Katarzyna Maniak, Anna Kurpiel	
Przysposobienie i absorpcja. Strategie wobec niemieckiego dziedzictwa w szczecińskich i wrocławskich muzeach	47
Anna Lebet-Minakowska	
Z historii kolekcjonerstwa. Etyczne aspekty pozyskiwania zbiorów do Muzeum Książąt Czartoryskich w wieku XVIII	65
Magdalena Kwiecińska	
Kolekcja etnograficzna Muzeum Tatrzańskiego. Działalność Juliusza Zborowskiego w latach 1945–1949	89
Anna Kulpa	
Zapomniany przedmiot — zarys problematyki badań nad zabytkowymi dewizkami	113
Agata Franaszek	
Zarządzanie kolekcją muzealną na przykładzie projektu artystycznego <i>Słony chleb</i> w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka	129
Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak	
Cztery spojrzenia na badawczy projekt muzealny na temat kolekcji syberyjskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie	151
Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak	
Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków	173
Dorota Majkowska-Szajer	
„Kogo stać?” — wystawa niestała w Muzeum Etnograficznym w Krakowie	195
Brigitte Heck, Sonja Thiel	
Collecting Corona (Corona Sammeln)	213

MUZEUM REAGUJĄCE

Anna Cieplińska-Jaglarz	
Tymczasowo Zamknięte. Nowy czas na edukację muzealną	231
Aleksandra Janus	
Kultura dla klimatu. Nowa rola instytucji muzealnych w dobie kryzysu klimatycznego	249
Michał Pałasz, Joanna Tabaka	
Ekowerwa w kulturze. Zrównoważony rozwój a zarządzanie kulturą i rozwój kadr kultury w kontekście kryzysu klimatyczno-ekologicznego	259

Elżbieta Nieroba	
Język ma znaczenie. Ramowanie komunikatu w narracji muzealnej	281
Katarzyna Barańska	
„O powrót muzealnych kapci” — czyli wskazanie wybranych możliwości reagowania przez muzea na trendy zmian w środowisku naturalnym i otoczeniu kulturowym	293
Katarzyna Barańska	
„For the return of museum slippers”, i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment	313
RECENZJE I SPRAWOZDANIA	
Jan Święch	
Recenzja „Rocznika Podhalańskiego”, T. XIV/ 2019, ss. 532. Wydawca Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem	331
Sara Herczyńska	
Szopkowanie muzeum. Projekcja FestivALT na murach krakowskiego Muzeum Etnograficznego	337
Magdalena Zych	
Rzucanie światłem	343
Arkadiusz Jełowicki, Alicja Mironiuk Nikolska, Mariola Tymochowicz	
II edycja Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawa roku	355
Damian Kasprzyk	
Sprawozdanie z e-konferencji Zabytki w kontekstach kultury. Organizatorzy: Centrum Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi, 19 maja 2021 roku	359
Noty o autorach	375
Lista recenzentów	383

Contents

Katarzyna Barańska Słowo od Redakcji.	7
---	---

ARTICLES

Sylwia Szarejko Modernity, Multimedia Attention, Interactivity as Important Elements of Contemporary Museology. Of the research on the creation of the Sybir Memorial Museum in Białystok	13
Michał Hinc About the narration of the history of the Kashubians on the permanent exhibition in Gerard Labuda's Library in Wejherowo.	27
Katarzyna Maniak, Anna Kurpiel Absorption and adoption. Strategies on pre-war heritage in the museums of Szczecin and Wrocław	47
Anna Lebet-Minakowska From the history of collecting. Ethical aspects of acquiring collections for the Princes Czartoryski Museum in the 18th century	65
Magdalena Kwiecińska The ethnographic collection in the Tatra Museum. The Juliusz Zborowski period in the years 1945–1949	89
Anna Kulpa A forgotten item — an outline of the research on historical watch chains.	113
Agata Franaszek Museum collection management on the example of an artistic project — <i>the Salty Bread</i> in Saltworks Museum in Wieliczka	129
Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków.	151
Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków.	173
Dorota Majkowska-Szajer “Who Can Afford?” — non-permanent exhibition at the Ethnographic Museum of Kraków	195
Brigitte Heck, Sonja Thiel Collecting Corona (Corona Sammeln)	213

REACTING MUSEUM

Anna Cieplińska-Jaglarz Temporarily closed. New time for museum education	231
Aleksandra Janus Culture for the climate. The new role of museums in the time of the climate crisis	249
Michał Pałasz, Joanna Tabaka Ecoverve in culture. Sustainable development versus culture management and the cultural sector staff development in the context of the climate-ecological crisis	259

Elżbieta Nieroba	
Language matters. The structure of the message in museum narration	281
Katarzyna Barańska	
„For the return of museum slippers,” i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment	293
Katarzyna Barańska	
„For the return of museum slippers”, i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment	313

REVIEWS AND REPORTS

Jan Święch	
‘Podhalański Annual,’ Vol. XIV/2019, pp. 532	331
Sara Herczyńska	
Christmas Nativity Crèche Tradition museum. The project of FestivALT on the walls of the Ethnographic Museum in Kraków	337
Magdalena Zych	
Throwing light on	343
Arkadiusz Jełowicki, Alicja Mironiuk Nikolska, Mariola Tymochowicz	
2nd edition of PTL Competition — Antoni Kalina Award in Exhibition of the Year Category	355
Damian Kasprzyk	
A report of the conference: Monuments in Culture Contexts, Łódź, 19 May 2021	359
Authors Information	375
List of Reviewers	383

Katarzyna Barańska

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Instytut Kultury

Słowo od Redakcji

Szanowni Państwo,

etnologia jest dyscypliną, która grasuje po obrzeżach i peryferiach: świata, czasu i przestrzeni, kultur, języków i innych sposobów komunikowania się, innych dyscyplin, a także dyscyplin szczegółowych, takich jak na przykład muzealnictwo. Staramy się to udowodnić w bieżącym numerze, w którym przedstawiamy wiele rozmaitych zagadnień i tematów, które dla muzealnika mogą być wyzwaniem i obszarem badań oraz praktycznego wdrażania ich efektów w codzienność funkcjonowania instytucji. Z Syberii przenosimy Czytelnika na Kaszuby, zahaczając o Wieliczkę i inne miejsca na mapie, nie zapominając także o obszarach przypisywanych zwyczajowo do innych niż etnograficzne muzea, jak na przykład o Zbiory Czartoryskich czy dewizki do zegarków. Piszemy o kolekcjonowaniu, wystawianiu i edukacji w czasach dawnych i współczesnych, zwyczajnych i w czasach zagrożeń. Wiele z tych tekstów ledwie dotyka tradycyjnie pojmowanego „muzealnictwa etnograficznego”, które według wielu powinno zajmować się tzw. „kulturą ludową” (i to najchętniej — „tradycyjną”) oraz, ewentualnie, tworzeniem zbiorów i wystaw dotyczących kultur pozaeuropejskich. W naszym głębokim przekonaniu etnologia (lub antropologia kulturowa) jako królowa dyscyplin (czyż nie pierwsi dostrzegamy jej właściwą pozycję?), chwilowo zepchnięta na kolejne peryferia, nie zasypia gruszek w popiele, ale zajmuje się odszukiwaniem prawd o człowieku uwikłanym

w światy relacji międzyludzkich i pozaludzkich. Coraz częściej okazuje się, że sięgając do odnalezienia sensu naszego bytowania trzeba zagłębiać się w dyskusje z przedstawicielami kolejnych obszarów nauki i coraz bardziej nieoczywistymi dyscyplinami: przyrodnikami, fizykami lub materiałoznawcami. Przykłady tego w muzealnictwie polskim możemy już odnaleźć, jak chociażby projekt „Dzieło–Działka” sprzed kilku lat z Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W tym numerze po raz kolejny i my chcemy pokazać trop w otwartym w zeszłym roku dziale naszego czasopisma, którym jest Muzeum Reagujące. Czyż nie będziemy musieli korzystać niemal w trybie stałym z konsultacji u klimatologów, specjalistów od energetyki czy też marketingu lub pracowników społecznych?

Właśnie sprawy klimatyczne, które spędzają sen z powiek naszym młodym zwiedzającym, zdają się bodaj najważniejszym tematem, o którym do tej pory nie mówiliśmy. Chociaż relacje człowieka i świata przyrody, jak choćby szamańskie zabiegi mające wpływ na poziom opadów, zaklinanie natury by uzyskać dobre plony, współistnienie ze zwierzętami były i są obszarem zainteresowań etnologów. Można zauważyć, że świat, którym tradycyjnie zajmowały się muzea etnograficzne od dawna, od „zawsze” tkwił w epoce, którą roboczo, na potrzeby tego tekstu, nazwać by można „pre-antropocenem”... Może więc czas, by muzea reprezentujące naszą dyscyplinę w większym stopniu wzięły udział w bieżącej debacie? Może to jest sposób, by zachęcać młodych ludzi do uczestnictwa w muzealnych wydarzeniach, by wychowywać przyszłych naszych odbiorców, by przekonać ich, że nie tylko muzea sztuki nowoczesnej i te, do których zabierają ich panie nauczycielki w ramach obowiązkowego opuszczania szkoły w trakcie trwania egzaminów końcowych lub w dniach przed świątecznych, mogą być obszarami spędzania czasu w sposób kreatywny i inspirujący? Muzea powinny być miejscem negocjowania postaw, a wkraczanie w niejednokrotnie magiczne związki ze światem pozaludzkim, z rzeczami, zwierzętami czy naturą, są naturalną tematyką możliwą do poruszania w muzeach etnograficznych, są więc szansą, którą należy wykorzystać. Wierzę, że jest to temat, który warto dyskutować i do tej dyskusji na łamach ZWAM-u jak zawsze zapraszam.

Chciałabym zwrócić również uwagę Państwa, że bieżący numer jest w pewnym sensie przełomowy. Oto po poprzednich siedmiu numerach (ktoś mówił o tym, że siódemka jest szczęśliwa?), w wyniku doprawdy serii

niefortunnych zdarzeń, możliwość uzyskania punktacji na listach ministerialnych stale nam „uciekała”. Jesteśmy punktowani w kilku ważnych bazach międzynarodowych, ale dopiero w tym roku polskie Ministerstwo doceniło całą naszą staranność o dopełnianie zabiegów formalnych, a także tematykę i jakość artykułów i zdecydowano o przyznaniu nam miejsca na liście punktowanej. Od 2021 roku za publikację w Zbiorze Wiadomości do Antropologii Muzealnej Autorzy otrzymują 40 punktów. Czynimy zabiegi o to, by kolejny lub następne numery były jeszcze wyżej oceniane. Na pewno jakość i poziom zawdzięczamy pracy Recenzentów, którym w tym miejscu w imieniu całej redakcji składam najserdeczniejsze podziękowania za poświęcany nam czas i dzielenie się z nami i Autorami swoją wiedzą i mądrością! Ale oczywiście — istnienie czasopisma jest warunkowane potrzebą czytania i publikowania na jego łamach i za to dziękujemy Szanownym Autorom. Zapraszamy do dalszego publikowania, do czytania, do dyskusji o sprawach poruszanych w roczniku i polecania go kolejnym rzeszom czytelników...

Jest nam także potrzebne wsparcie finansowe (o które także w tym roku mamy szansę się starać w ramach ministerialnych grantów i oczywiście podejmujemy te starania). Za wszystkie Państwa wpłaty bardzo serdecznie dziękuję. Za wsparcie, które otrzymujemy po raz kolejny od Muzeum Etnograficznego w Krakowie jesteśmy wdzięczni i oczywiście bardzo bylibyśmy radzi, gdyby zechciały także dokonać wpłat inne polskie muzea — jesteśmy także dla Was! Pracujemy także z myślą o Szanownych Akademikach i Uczelniach. W założeniach ZWAM-u jest budowanie „intelektualnych mostów” pomiędzy nami. W historii naszej dyscypliny drogi się nieco rozeszły, ale szczęśliwie coraz więcej znaków wskazuje na kolejne zbliżenia tych dwóch światów, a jedność działań i perspektyw antropologii akademickiej i muzealnictwa to w istocie to samo, nieco tylko inne ścieżki... A dowody na to, że wszyscy myślimy podobnie znajdujemy nie tylko w znaczeniu symbolicznym — wsparł nas finansowo także Zakład Zarządzania Kulturą w Instytucie Kultury UJ. Dziękujemy! Dziękujemy również Oddziałowi Krakowskiemu PTL — także po raz kolejny zostaliśmy przez Szanownych Kolegów dofinansowani.

Bodaj nawet dla nas najcenniejsze są Państwa indywidualne wpłaty, niekiedy bardzo, bardzo hojne. Większość z Was chce pozostać darczyńcami anonimowymi, niektórzy nawet proszą, by pozostało to tajemnicą także

przed wszystkimi członkami redakcji. Proszę się nie obawiać: redaktor naczelna zna i dochowuje tajemnic i wprowadzie włosów na Waszych głowach nie ma policzonych, ale czuwa i zachowuje we wdzięcznym sercu w imieniu nas wszystkich w redakcji i wszystkich czytelników, którzy dzięki takiemu wsparciu wzbogacają swoje myśli o muzeach i ich znaczeniu.

I niniejszym zapraszam właśnie do wzbogacania myśli i inspirowania się do dalszych poprzez lekturę ósmego już numeru „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. *Ad Maiorem Musei Gloriam!*

Artykuły

Articles

Sylvia Szarejko

Muzeum Pamięci Sybiru

Nowoczesność, multimedialność, interaktywność jako istotne elementy współczesnego muzealnictwa. Z prac nad powstawaniem Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku

Wstęp

Pomysł na utworzenie w Białymstoku jedynego w Polsce muzeum, które prezentowałoby w sposób syntetyczny losy Polaków na Wschodzie, powstał ponad 10 lat temu. W 2010 roku z kompleksu byłych magazynów wojskowych (powstałych jeszcze przed II wojną światową — tj. w 1934 roku), decyzją władz miejskich, jeden z najbardziej wysuniętych na wschód budynków wraz z otaczającym go dwuhektarowym terenem został wydzielony od reszty kompleksu. Zdecydowano o budowie w tym miejscu Muzeum Pamięci Sybiru. Za doborem owego miejsca przemawiał także fakt, że to właśnie ze znajdującej się nieopodal budynku bocznic kolejowej należącej do dworca kolejowego Białystok Fabryczny, w latach 1940–1941, odchodziły transporty z deportowanymi na Wschód mieszkańcami Białostocczyzny.

Początkowo do prac nad organizacją placówki powołano, w działającym od lat 60. XX wieku Muzeum Wojska w Białymstoku, Dział Badań Zsyłek i Deportacji. Prace trwające na przestrzeni lat 2010–2016, potwierdziły

jednak potrzebę powołania odrębnej placówki¹. Od 1 stycznia 2017 roku Muzeum Pamięci Sybiru zaczęło funkcjonować jako samodzielna instytucja, intensyfikując swoją działalność oraz kompletując kadre. Został przygotowany projekt *Wykonanie wystawy stałej i zakup wyposażenia na potrzeby Muzeum Pamięci Sybiru*, który otrzymał dofinansowanie w ramach działania 8.1 *Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury VIII osi priorytetowej Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020* dla którego Instytucją Pośredniczącą jest Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu², a w kolejnych latach rozpoczęto prace budowlane oraz te najważniejsze, z punktu widzenia muzealników, prace nad przygotowaniem wystawy stałej³.

Dyrektor Muzeum Pamięci Sybiru — Wojciech Śleszyński od początku powołania placówki podkreśla, że jej rolą jest zaprezentowanie w jednym miejscu, w sposób kompleksowy, opowieści o czasie, ludziach i miejscach istotnych dla naszej przeszłości. Sybir, obecny w zbiorowej (polskiej) pamięci od ponad czterystu lat ma wymiar szczególnie dla narodowej tradycji — jest miejscem cierpienia, wykorzenienia, walki, jak również miejscem karier oraz sukcesów. Natomiast geograficzna Syberia jest przestrzenią, która urzeka pięknem niezwykle bogatej fauny i flory. Różnorodność poruszanej przez Muzeum problematyki jest szeroka i wymaga od twórców placówki umiejętnego rozłożenia akcentów oraz przygotowania prezentowanych treści w taki sposób, aby przyciągnąć uwagę odbiorców, jednocześnie angażując ich w odkrywanie nieznanych na szeroką skalę aspektów kryjących się w słowach Sybir i Syberia. Zadanie to niełatwe...

¹ W strukturach Muzeum Wojska rozpoczęto prace koncepcyjne oraz m.in. gromadzenie eksponatów związanych z Sybirakami, a także relacji tzw. świadków historii [zob. Kościukiewicz 2015: 27–38].

² W ramach umowy z 28 grudnia 2017 roku projekt uzyskał dofinansowanie w wysokości 6 783 630,07 zł. Pozostała kwota została pokryta z budżetu Miasta Białegostoku. Ogólna wartość projektu wynosi niemal 13 mln złotych.

³ W 2012 roku pracownia „Arkon” Jana Kabaca zakończyła pracę nad projektem Muzeum Pamięci Sybiru. Interesujący artykuł o koncepcji projektu został opublikowany w internetowym czasopiśmie „Builder”. Zob. J. Kabac, J. Roguz, *Chłód architektury* [<https://builder-polska.pl/2020/11/13/chlod-architektury/>; data odczytu: 13.05.2021]. W 2018 roku przetarg na wykonanie stanu surowego budynku wygrała firma „Budimex” S.A. Prace trwały do grudnia 2019 roku. Wykonawcą wystawy stałej została wyłoniona na drodze przetargu firma „Deko-Bau” Sp. z o.o., która realizowała prace do października 2020 roku w oparciu o projekt belgijskiej pracowni NV „Tempora” S.A. Pracownia wygrała konkurs na opracowanie koncepcji programowo-przestrzennej aranżacji wystawy stałej Muzeum Pamięci Sybiru w 2014 roku.

Muzeum historyczne, nowoczesne, narracyjne — próba zachowania równowagi

Nie sposób nie zgodzić się z Krzysztofem Jakubowskim, który wyróżnia trzy typy instytucji muzealnych: muzea platońskie, sokratejskie oraz nowoczesne. Do pierwszej grupy, zdaniem muzeologa zaliczyć należy te instytucje, które są zamknięte na szersze grono odbiorców. Drugą grupę tworzą instytucje, które otwierają się na zwiedzających i wdrażają elementy interaktywne, zaś trzecia grupa to muzea tzw. trzeciej generacji, wykorzystujące technologię cyfrową, których rozwój nastąpił na przełomie XX i XXI wieku [Jakubowski 2010: 36–48]. Rozróżnienie dokonane przez profesora ponad dekadę temu, ale już w okresie tzw. renesansu muzeów (1995–2005), choć mocno uproszczone, wydaje się być nadal podziałem dobrze systematyzującym owe instytucje.

Podążając dalej za badaczami zajmującymi się zjawiskiem rozwoju muzealnictwa, nie ulega zatem wątpliwości, że zmiana sposobu konstruowania muzealnych wystaw przyczyniła się do powstania muzeów narracyjnych, które poprzez wykorzystanie w ekspozycji muzealnej wielu bodźców pobudzających percepcję odbiorcy, wpływających na silne odczucia i wrażenia, oddziałują na widza w sposób bezprecedensowy [Stasiak 2006: 122]. Ponadto cechą wyróżniającą ekspozycje w muzeach narracyjnych jest ich dyskursywność, co dokładnie przeanalizowała teoretyczka i krytyczka kultury Mieke Bal [Bal 2005: 367]. Wszystkie wyżej wymienione cechy stanowią elementy składowe tzw. *the interactive experience model*. Amerykańscy naukowcy — Lynn Dierking i John H. Falk — stworzyli i opisali model, zakładający, że doświadczenie muzealne jest konstruowane z perspektywy zwiedzającego, którego wizyta w muzeum powiązana jest, jak zauważa Anna Ziębińska-Witek, z trzema kontekstami: osobistym, społecznym oraz fizycznym. Kontekst osobisty, co oczywiste, zależny jest od wiedzy, doświadczenia oraz wrażliwości. Jest zatem każdorazowo inny i zapewne, ma na to także wpływ kontekst społeczny, a więc relacje oraz interakcje z grupą, innymi odbiorcami oraz pracownikami muzeum. Kontekst fizyczny powiązany jest ze scenografią, architekturą, atmosferą i wyposażeniem odwiedzanej placówki [Ziębińska-Witek 2011: 45]. Należy także dodać, iż w celu pełnej realizacji *the interactive experience model* wydaje się być także niezbędny jeszcze jeden aspekt. Chodzi oczywiście o odejście od muzeologii informacyjnej na rzecz muzeologii performatywnej, w której muzeum staje się zespołem zarówno technik, jak i umiejętności oraz metod

[Ziębińska-Witek 2014: 293–308], mających wpłynąć na zaktywizowanie widza, jego czynne uczestnictwo i wreszcie, które mają pobudzać otwartą myśl. Potwierdzają to także badania Doroty Folgi-Januszwskiej, która twierdzi, że:

ostatnia dekada przynosi zmianę wizerunku muzeum z instytucji pasywnej w kreatywną, która w danym miejscu/regionie/kraju stymuluje tworzenie nowych form kultury i nauki poprzez połączenie edukacji i rozrywki, prowadzi działalność badawczo-naukową we właściwych dla siebie dziedzinach, odgrywa rolę społeczną [...] oraz pobudza rozwój turystyki kulturalnej i naukowej [Folga-Januszwaska 2009: 29].

Reasumując przywołane w formie skróconej i wybrane subiektywnie badania nad fenomenem instytucji muzealnych, których znaczący wzrost można zaobserwować w XXI wieku, jasno wynika, że współczesne muzea, powstające nie tylko na gruncie polskim, stanęły przed trudnym zadaniem. Mam tu na myśli sprostanie wyzwaniom stawianym nie tylko w związku z rozwojem cywilizacyjno-kulturalno-społecznym, ale także, a może przede wszystkim, w związku z niezwykle szybko rozwijającym się sektorem nowych technologii.

Muzeum Pamięci Sybiru, to kolejne muzeum na kulturalnej mapie Polski, które w sposób umiejętny musi stawić czoła wyzwaniom jakie stoją przed instytucjami kultury. Jest pierwszą tego typu placówką muzealną z województwa podlaskiego, która zasili szeregi muzeów narracyjnych powstałych wcześniej w Polsce (*vide* Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie, Muzeum Emigracji w Gdyni, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, czy Muzeum Śląskie w Katowicach). Może się zatem wydawać, że tworząc instytucję od podstaw, białostoccy twórcy mieli ułatwione zadanie, bo: 1/ Muzeum Pamięci Sybiru jest pierwszą tego typu placówką na Podlasiu, zatem stanowi swoiste *novum*, 2/ pracownicy Muzeum mieli możliwość wykorzystania doświadczenia innych placówek tego typu powstałych w kraju, 3/ muzealna kadra mogła pracować w oparciu o prowadzone na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat badania, które znacząco przyczyniły się do poszerzenia świadomości na temat tego, czym jest współczesne muzealnictwo. Jednakże nie bez powodu rozpoczęłam poprzednie zdanie od słów: „Może się zatem wydawać”. Owszem, możliwość konsultacji oraz wymiana wiedzy z twórcami innych muzeów narracyjnych w Polsce i za

granicą była nie do przecenienia⁴, a znaczący wzrost świadomości zarówno twórców jak i odbiorców na temat technik oraz rozwiązań stosowanych we współczesnym muzealnictwie bez wątpienia przyczynił się do zintensyfikowania oraz usprawnienia prowadzonych prac. Jednak placówka, aby wypracować swoją pozycję, musi przede wszystkim, co oczywiste, sprostać oczekiwaniom odbiorców — i to wydaje się najtrudniejsze.

W dokumencie pt. *Statystyka Muzeów. Muzea w 2018 roku* opublikowanym w 2019 roku przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) zapoznajemy się z dokładną analizą dotyczącą społeczno-ekonomicznych oddziaływań muzeów oraz ich relacji z otoczeniem. Głównym celem powstałego dokumentu, jak wskazują jego twórcy, jest: „diagnoza sytuacji polskich muzeów”, a także: „wypracowywanie skutecznych metod ich wspierania, wskazywanie zagrożeń, ale też, co nie mniej ważne, ocena ich potencjału” [*Statystyka Muzeum* 2019: 6]. W raporcie czytamy, że w badaniu udział wzięło 495 muzeów i oddziałów muzealnych, co stanowi ok. 25% wszystkich muzeów w Polsce, a ich pełna lista została zamieszczona na końcu publikacji. Muzeum Pamięci Sybiru także brało udział w ankiecie.

Po przeanalizowaniu informacji dotyczących województwa podlaskiego pragnę przywołać wybrane dane, które zobrazują specyfikę regionu, w jakim powstało Muzeum Pamięci Sybiru. Z przeprowadzonej przez NIMOZ statystyki wynika, że:

- na 16 województw w Polsce Podlaskie zajmuje 15. lokatę pod kątem regionalnego rozkładu muzeów (1,8%) [*Statystyka Muzeum* 2019: 9] — z jednej strony może być to dla Muzeum Pamięci Sybiru wielką szansą na rozwój, jednakże z drugiej ogromną przeszkodą, polegającą na baraku przyzwyczajenia mieszkańców regionu do odwiedzania placówek muzealnych, a w związku z tym i mało rozwiniętą turystyką muzealną;
- na 16 województw w Polsce Podlaskie zajmuje 15. lokatę pod kątem liczby muzeów, które wzięły udział w badaniu. Do badania przystąpiło 8 placówek, z których 75% stanowią muzea interdyscyplinarne, po 12,5% muzea historyczne oraz specjalistyczne [*Statystyka Muzeum* 2019: 12] — kolejne muzeum historyczne, w ocenie mieszkańców

⁴ W 2017 roku Muzeum Pamięci Sybiru zainicjowało cykl spotkań pt. *Kierunek Muzeum*, który ma na celu umożliwienie wymiany wiedzy i doświadczeń pomiędzy jak najszerszym kręgiem muzealników i historyków. Dotychczas w latach 2017–2019 odbyły się trzy edycje zatytułowane kolejno: *Więzienna codzienność w sowieckich systemach obozowych*, *Odbiorca jako współtwórca nowoczesnego muzeum* oraz *O granicach w nowoczesnym przekazie muzealnym*.

regionu, może nie być interesujące. Tutaj ogromną rolę musi zatem odegrać promocja Muzeum Pamięci Sybiru, ukazująca nowoczesny wymiar placówki;

- na 16 województw w Polsce Podlaskie zajmuje 16. lokatę pod kątem średniej frekwencji na wystawach (11 989 na podstawie odpowiedzi 7 placówek z 30 istniejących), zostając daleko w tyle za uplasowanym na 15. miejscu Zachodniopomorskiem (19 129 na podstawie odpowiedzi 17 placówek z 33 istniejących) [*Statystyka Muzeum* 2019: 80]. Działalność edukacyjna, promocyjna oraz upamiętniająca prowadzona przez Muzeum Pamięci Sybiru może przyczynić się do zmiany przyzwyczajeń społeczności lokalnej. Zadanie to bardzo trudne i wymaga od placówki wprowadzenia przemyślanych strategii marketingowych oraz programów edukacyjnych, które „przyciągną” publiczność;
- na 16 województw w Polsce Podlaskie zajmuje 14. lokatę pod kątem prowadzenia badań o charakterze naukowym, zaś 4. lokatę pod kątem uczestnictwa w programach badawczych [*Statystyka Muzeum* 2019: 95], co także ukazuje niszę, jaką może wypełnić Muzeum Pamięci Sybiru;
- dodatkowo w Podlaskiem 87,5% ankietowanych instytucji posiada sklepik, a 62,5% bibliotekę [*Statystyka Muzeum* 2019: 119]. Żadna instytucja nie posiada działających usług gastronomicznych, co z pewnością stanowi atut Muzeum Pamięci Sybiru, które w swoich pomieszczeniach ma zaplanowaną przestrzeń na tego typu działalność.

Statystyka przeprowadzona przez NIMOZ jest bardzo przydatnym narzędziem dla twórców muzeów. Jej szczegółowa analiza pozwala oceniać ryzyko podejmowanych działań, a także, jak sądzę, odpowiednio przygotować się do stawiania czoła trudnościom, jakie może napotkać instytucja po otwarciu dla publiczności. Biorąc pod uwagę nie do końca optymistyczne dane dotyczące województwa podlaskiego, które pokazują także, że mamy do czynienia z tzw. trudnym terenem, pracownicy Muzeum Pamięci Sybiru, jeszcze przed otwarciem drzwi placówki dla zwiedzających, starali się „oswajać” mieszkańców miasta i regionu z nową instytucją kultury. Organizowano liczne spotkania edukacyjne, panele dyskusyjne, wydarzenia upamiętniające, eventy sportowe, a także prowadzono działalność

naukową oraz wydawniczą⁵. Ponadto Muzeum silnie zaznaczyło swoją obecność w mediach tradycyjnych oraz w Internecie, promując nowo powstającą instytucję.

Wszystkie podejmowane przez Muzeum inicjatywy, stanowią o nowoczesnym podejściu do realizowania misji placówki muzealnej w XXI wieku, która najpełniej zamyka się w słowach: „Pamięć”, „Muzeum” i „Sybir”. Występujące w nazwie instytucji pojęcia odzwierciedlają ideę, która przyświecała twórcom białostockiego Muzeum. Przywołana „Pamięć”, bazująca na wspólnym przekazie historycznym, jak pisał Dyrektor Muzeum — Wojciech Śleszyński:

[...] odgrywa bardzo ważną rolę w procesach kształtowania się spójności każdej społeczności [...] Żadna społeczność nie jest w stanie funkcjonować bez odwoływania się do przeszłości. Odpowiednia wizja dziejów stabilizuje i uzasadnia kształtowany przez daną grupę własny obraz. Człowiek pozbawiony swojej przeszłości staje się obcym dla samego siebie, ma kłopoty z samoidentyfikacją. Podobna zależność zachodzi także na poziomie wspólnot. Posiadanie wspólnej pamięci zawsze było istotnym elementem budowania spójności społeczeństw [Śleszyński 2017: 4].

Na wizerunek białostockiego Muzeum będą miały wpływ opinie zarówno społeczności lokalnej, ogólnopolskiej, jak i międzynarodowej, bowiem jest to pierwsze muzeum, które porusza tematykę Sybiru. Nie powinno więc dziwić, że twórcom instytucji zależy na jak najpełniejszym zobrazowaniu poruszanych na wystawie kwestii, z zachowaniem najnowocześniejszych trendów występujących we współczesnym muzealnictwie przy jednoczesnym usatysfakcjonowaniu odbiorców. Jak wiedzą muzealnicy zadanie to bardzo trudne⁶, bo przecież, jak dowodzi Maria Popczyk, to właśnie

⁵ Wszystkie aktywności Muzeum Pamięci Sybiru były opisywane w raportach rocznych wydawanych przez instytucję w latach 2017–2020. W celu zapoznania się z pełną ofertą Muzeum odsyłam także do strony internetowej [www.sybir.bialystok.pl; data odczytu: 31.03.2021] oraz kanałów prowadzonych w mediach społecznościowych.

⁶ Trzecia edycja projektu *Laboratorium muzeum* zatytułowana była *Pamięć* i odbywała się od października do grudnia 2018 roku w Warszawie. Miałam przyjemność uczestnictwa w warsztatach. Wraz z innymi uczestnikami, reprezentującymi polskie instytucje muzealne, zastanawialiśmy się nad przeobrażeniami zachodzącymi we współczesnym muzealnictwie. Koordynatorka projektu — Aleksandra Janus — w książce, która powstała w ramach projektu pisze: „Wspólnota dziedzictwa, jak proponuje ją rozumieć wspomniana konwencja [Konwencja z Faro UNESCO 2005 — S.Sz.], to taka wspólnota, do której przynależność nie jest definiowana jedynie przez wzgląd na pochodzenie, miejsce urodzenia czy status prawny, ale także żywą chęć i potrzebę współtworzenia danej wspólnoty, zainteresowanie jej historią, działanie na jej rzecz. Koncepcja ta stała się [...] ważnym kontekstem dla refleksji”.

muzeum jest miejscem, w którym człowiek, w estetycznym środowisku wystawienniczym, buduje swoją indywidualną i zbiorową tożsamość [Popczyk 2008: 25].

Nowoczesność, multimedialność, interaktywność — z prac nad powstawaniem Muzeum Pamięci Sybiru

Przestrzeń wystawiennicza Muzeum Pamięci Sybiru liczy ponad 2 tysiące m². Muzealna ekspozycja ulokowana została na dwóch piętrach oraz w piwnicy byłego magazynu wojskowego. Na parterze widzowie przechodzą kolejno przez sale zatytułowane: *Syberia–Sybir*, *Niepodległa*, *Wojna*, *Zbrodniczy System*, *Deportacje*. Kolorystyka przestrzeni została utrzymana w ciemnych barwach, a spokojny i pełen nadziei świat, otaczający ówczesną ludność, jaki nastał po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, został skontrastowany z realiami życia pod okupacją sowiecką, która rozpoczęła się na terytorium II Rzeczypospolitej po wkroczeniu Sowieców 17 września 1939 roku. Na piętrze, zgodnie z założeniami twórców, została zachwiana chronologia wydarzeń. Zwiedzający odwiedzają zatytułowane kolejno sale: *Na Syberii carów*, *W sowieckim piekle*, *Łagrowy system*, *Drogi (bez) wyjścia*, *Pamięć*. W tej części wystawienniczej zastosowano jasne i chłodne odcienie barw, które silnie skontrastowane z kolorystyką przestrzeni parteru, mają za zadanie wywołać wrażenie nieskończoności i chłodu. Kolejnym etapem zwiedzania jest przejście do muzealnych podziemi. W piwnicy magazynu powstał *Memoriał Zbrodni Katyńskiej*. W nim na słupach konstrukcyjnych zamontowano stalowe płyty z wygrawerowaną listą ofiar Zbrodni Katyńskiej. W centralnej części pomieszczenia znajduje się instalacja artystyczna, wykonana z kopii guzików wojskowych, przedstawiająca klęczącego przed egzekucją żołnierza. Przestrzeń pozbawiona jest komentarza i bez wątpienia jest miejscem, w którym odbiorca najpełniej poczuje martyrologiczny wymiar Muzeum.

Na dwóch poziomach muzealnej ekspozycji zainstalowano: 159 gablot, 29 projektorów oraz 95 urządzeń audio. Ustawiono 9 kiosków multimedialnych, a także 99 symbolicznych steli (w tym 24 imienne). Zamontowano 63 panele tekstowe i 356 tabliczek z opisami i podpisami. W warstwie multimedial-

sji nad lokalną, polską, tożsamością w drugiej dekadzie XXI wieku [...]. Tym samym, w ramach cyklu wykładów i warsztatów postawiliśmy sobie pytania o to, w jaki sposób nowoczesne metody animacyjne i edukacyjne oraz strategie partycypacyjne służyć mogą pracy z zagadnieniem pamięci, wspólnoty, tożsamości, historii i dziedzictwa (w tym także *trudnego dziedzictwa*) oraz polskości” [Janus 2018: 5–6].

nej przygotowano m.in.: 1167 sekund filmów, 589 sekund animacji, 6109 sekund nagrań dźwiękowych i 299 punktów interaktywnych w kioskach multimedialnych [Żmijewska 2021]. Dodatkowo elementem stanowiącym interesujące dopełnienie są relacje świadków tamtych wydarzeń, które niejako prowadzą widza przez historię prezentowaną na ekspozycji. Warto także podkreślić, że autorska narracja została skonstruowana w taki sposób, aby odpowiednio dostosować przekazywane treści dla odbiorców (od największych tablic z najważniejszymi informacjami — po mniejsze tablice z dodatkowymi faktami historycznymi — aż po kioski multimedialne, prezentujące wiedzę bardziej szczegółowo). Należy jednak zaznaczyć, że muzealnicy, na każdym etapie prac nad wystawą, szczególną uwagę poświęcali eksponatom, które stanowią najważniejszy element omawianej ekspozycji i są prezentowane widzom na całej przestrzeni wystawienniczej.

Do eksponatów muzealnych, oprócz przedmiotów o wartości historycznej, zalicza się także pamiątki, które do Muzeum przekazali Sybiracy lub ich rodziny. Niejednokrotnie są to przedmioty, które nie mają wartości poznawczej. Stanowią grupę tzw. trudnych eksponatów muzealnych, które dopiero w połączeniu z historią poszczególnych osób nabierają swojego niepowtarzalnego, tylko je charakteryzującego znaczenia. Dodatkowo, bez cienia wątpliwości, pozwalają one zbliżyć się człowiekowi do drugiego człowieka i wpływać na jego emocje [Szarejko 2020: 9], wytwarzając zarazem nić empatii, tak niezwykle potrzebną w trakcie zwiedzania muzeum narracyjnego.

Łącząc możliwie wszystkie najnowocześniejsze nurty współczesnego muzealnictwa oraz przekaz historyczny z artystycznym, a także mając na uwadze różnorodność odbiorców, muzealnicy postanowili także wdrożyć na wystawę stałą system audioprzewodników oraz przewodników multimedialnych.

System audioprzewodników został zrealizowany przez firmę „Movitech. Miejsca pięknie opowiedziane”, a w ramach zawartej umowy do Muzeum dostarczono 250 odtwarzaczy oraz rozmieszczono na wystawie 65 aktywnych punktów, z których 35 uruchamia nagrania automatycznie, zaś kolejne 30 stanowią treści dodatkowe. Zwiedzanie przy pomocy audioprzewodnika jest dostępne dla wszystkich chętnych — oznacza to, że oprócz ścieżki zwiedzania w języku polskim i angielskim, są również dostępne ścieżki z audiodeskrypcją dla osób niewidomych i niedowidzących, a także ścieżka dla osób niesłyszących i niedosłyszących z lektorem języka migowego.

Ponadto, mając na uwadze położenie geograficzne, Muzeum zdecydowało się również uruchomić ścieżki w języku: białoruskim, ukraińskim, rosyjskim, litewskim oraz łotewskim, bo jak podkreślał Dyrektor Muzeum: „Chcieliśmy zrobić ukłon w stronę narodów wschodnich, które, podobnie jak Polacy, zostały doświadczane deportacjami” [Żmijewska 2021]. Warto także zaznaczyć, że muzealny spacer z audioprzewodnikiem trwa ok. 2 godziny zegarowe, łącząc słuchowisko, relacje osób deportowanych, a także wypowiedzi narratora.

Z uwagi na szybki rozwój nowych technologii interesująca jest także kolejna realizacja Muzeum Pamięci Sybiru — *Dostawa systemu przewodnika multimedialnego wraz z jego wdrożeniem na wystawie stałej Muzeum Pamięci Sybiru*. Za realizację projektu, w ramach którego do instytucji dostarczono m.in.: 50 tabletów, 30 zestawów gogli VR, 2 stoły multimedialne, 2 rzutniki mobilne oraz 2 kamery, odpowiedzialna jest firma „TDC Polska” Sp. z o.o.

Tablety zostały zaprogramowane z podziałem treści na dwie ścieżki: główną i warsztatową (służącą głównie do zadań edukacyjnych). Pierwsza skonstruowana jest z myślą o odbiorcy od 8 roku życia. Koresponduje z 15 interaktywnymi punktami umieszczonymi na wystawie stałej, które zostały oznaczone kodami QR. Po zeskanowaniu kodu przez tablet będą aktywowane odpowiednie treści w aplikacji. Do każdego punktu przypisana jest jedna aktywność: od animacji rysunkowej, animacji z elementem interakcji, po grę. Warto zaznaczyć, że aplikacja jest również dostępna do ściągnięcia na indywidualny sprzęt (tablet, smartfon) odwiedzających. Natomiast ścieżka warsztatowa została stworzona z uwzględnieniem podziału na wiek (od 5 do 6 lat, od 7 do 11 lat i 12+). Każda opcja zawiera 5 interaktywnych punktów dostosowanych do docelowej grupy wiekowej. Punktami interaktywnymi są: gry, animacje, modele 3D, nagrania wideo/filmy oraz mapy. Proponowana tematyka jest także dostosowana do wieku: dla grupy 12+ to *Dzień na zesłaniu*, dla grupy 7–11 *Polscy badacze*, a dla grupy 5–6 *Fauna*. Elementem wzbogacającym ścieżkę warsztatową są gogle VR. Dzięki wykorzystaniu techniki *virtual reality* ścieżka przyjmuje formę wirtualnej rzeczywistości i w związku z tym wirtualnej wycieczki po przyrodzie syberyjskiej, prezentując bogactwo fauny i flory eksplorowanego terenu. W trakcie wirtualnego spaceru odbiorca zapoznaje się niejako „z bliska” z 8 gatunkami zwierząt oraz 8 gatunkami roślin. Efekt spaceru po tajdze i tundrze syberyjskiej jest wyzwalany manipulatorem, a odbiorca porusza głową na boki oraz w kierunku góra–dół. Gogle wyko-

rzystywane są w sposób statyczny, zatem odbiorca nie musi się przemieszczać. Dodatkowo ścieżkę edukacyjną uatrakcyjniamy przenośne rzutniki oraz kamery. Mają one na celu wzbogacić treść wystawy podczas wyboru tzw. ścieżek tematycznych dostosowanych do zainteresowań odbiorców. Dzięki temu przewodnicy, podczas zwiedzania tematycznego, będą mogli poszerzyć treść wystawy o informacje, które się na niej nie znalazły lub zostały tylko zasygnalizowane. Wydaje się być to idealnym wdrożeniem skomplikowanego działania, jakim jest uzupełnienie tzw. luk na wystawie, nie zmieniając przy tym całej koncepcji ekspozycji i nie narażając zarazem instytucji na kosztowne modyfikacje.

Dodatkowymi elementami, które pojawią się w muzealnej przestrzeni są stoły multimedialne. W Muzeum Pamięci Sybiru są zainstalowane dwa: jeden bezpośrednio przy wyjściu z wystawy stałej, drugi w przestrzeni nieopodal szatni i kas biletowych. Na zawartość pierwszego stołu składa się kronika wideo i kronika klasyczna, do których zwiedzający mogą nagrać lub napisać opinie na temat Muzeum po zakończonym zwiedzaniu. Mają także możliwość zapoznania się z opiniami innych — jest to oczywiście tzw. księga gości w atrakcyjnej formie. Ponadto został także wgrany quiz wiedzy o Syberii i Sybirze. W przypadku drugiego stołu multimedialnego, składa się on z trzech części: kalendarza z ofertą przygotowaną przez Muzeum, muzealnego sklepu oraz części najciekawszej, czyli gry typu „Memo”. Została ona opracowana w oparciu o skany fotografii i eksponatów muzealnych. Posiada 3 stopnie trudności składające się z 12, 24 i 48 elementów, pozwalając na grę indywidualną oraz grupową (od 2 do 4 osób)⁷.

Wszystkie zastosowane w Muzeum rozwiązania przy wsparciu wykwalifikowanej kadry, mają na celu wspieranie edukacji muzealnej poprzez atrakcyjną formę przekazu dostosowaną do szerokiego grona odbiorców, która angażuje zwiedzających do aktywnego uczestnictwa. Wdrożone projekty mają także szansę uczynić widzów współtwórcami organizowanych przez Muzeum wystaw, wydarzeń i działań — co w przyszłości może zaowocować powstaniem szerokiego grona odbiorców kształtującego nie tylko lokalne środowisko.

⁷ Dokładny opis techniczny przedmiotów składających się na system audioprzewodnika oraz przewodnika multimedialnego dostępny jest na stronie Biuletynu Informacji Publicznej Muzeum Pamięci Sybiru [<https://sybir.um.bialystok.pl/zamowieniapubliczne>; data odczytu: 01.04.2021].

Zakończenie

Rok 2020 był trudny dla wszystkich instytucji kultury. Niespodziewany wybuch pandemii sparaliżował działalność placówek w ich tradycyjnym wymiarze. Wiele projektów oraz wydarzeń przeniosło się do Internetu, stając się wydarzeniami wirtualnymi, ograniczając zarazem międzyludzki kontakt. Musiało z tym sobie poradzić także i Muzeum Pamięci Sybiru, ograniczając ilość organizowanych wydarzeń oraz kontaktując się z przyszłą publicznością głównie za pomocą Internetu.

Uroczyste otwarcie Muzeum Pamięci Sybiru odbyło się 17 września 2021 roku, a więc w dzień 82. rocznicy agresji sowieckiej na Polskę, od której Sybir zaczęto utożsamiać przede wszystkim z „niehumanitarną ziemią”. Nie ulega jednak wątpliwość, że po doświadczeniach czasu pandemii, instytucje muszą liczyć się z sytuacjami, w których bezpośredni kontakt z odbiorcami będzie ograniczony, a i możliwość oprowadzania po wystawach ulegnie zmianie. Może także zmienić przyzwyczajenia odbiorców. Wydaje się zatem, że oferowana przez nowe technologie pomoc w momentach kryzysowych jest niezbędna.

Nowe technologie mają też za zadanie uatrakcyjnić pobyt w muzeum i zachęcać do dalszej eksploracji, ale nie powinny (wręcz nie mogą) wypierać, czy też zastępować kontaktu z eksponatem oraz z muzealnikiem, który pracuje dla ludzi i z ludźmi. To właśnie równowaga powinna zapewnić nowo powstałemu Muzeum szerokie pole do dalszej działalności. W oparciu o wszystkie możliwe techniki wystawiennicze i popularyzatorskie, zapobiegając zarazem utrwalaniu tzw. złych praktyk, pracownicy Muzeum starają się więc prowadzić dialog z odbiorcą, poszerzać edukację, nie tracąc przy tym tego co najważniejsze, a więc indywidualnych oraz zbiorowych historii, tak bardzo wpisanych nie tylko w tkankę miasta, w którym Muzeum powstało, ale także w pamięć regionu i kraju.

Bibliografia

Bal Mieke

2005: *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: UNIVERSITAS.

Folga-Januszewska Dorota

2009: *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo”, nr 50.

Gallagher Clare, Kölblinger Judith

- 2020: *Doskonała obsługa klienta instytucji kultury. Podręcznik dla uczestników i uczestniczek szkolenia*, przeł. M. Białokryty, M. Stokowski, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.

Jakubowski Krzysztof J.

- 2010: *Muzea wobec dylematów rozwojowych społeczeństwa wiedzy*, w: *Muzeum XXI wieku — teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, red. E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno: Wydawnictwo Muzeum Początków Państwa Polskiego.

Janus Aleksandra

- 2018: *Muzea, przeszłość i wytwarzanie kultur(y) pamięci*, w: *Laboratorium muzeum. Pamięć*, red. A. Banaś, A. Janus, Warszawa: Dom Spotkań z Historią.

Kabac Jan, Roguz Jan

- 2020: *Chłód architektury*, „Builder”, 13.11.2020

Kościukiewicz Monika

- 2015: *Losy rodziny Prejznerów z Ponikłej w świetle pamiątek przekazanych do zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru*, „Zesłaniec” nr. 62.

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

- 2019: *Statystyka Muzeów. Muzea w 2018 roku*, red. K. Andrzejkowicz, K. Żmijewska, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Popczyk Maria

- 2008: *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków: UNIVERSITAS.

Stasiak Andrzej

- 2006: *Muzea wobec wyzwań współczesnej turystyki*, w: *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, red. A. Toczewski, Zielona Góra: Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.
- 2007: *O potrzebie rewolucji w polskim muzealnictwie XXI wieku*, w: *Kultura i turystyka. Razem czy oddzielnie?*, red. A. Stasiak, Łódź: Wydawnictwo WSTH.

Szarejko Sylwia

- 2020: *Jak współcześnie uczyć historii? Muzeum Pamięci Sybiru i próba „oswojenia” odbiorcy z „trudną” tematyką*, „Zesłaniec” nr. 82.

Ziębińska-Witek Anna

- 2011: *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Ziębińska-Witek Anna

- 2014: *Zwrot performatywny w muzeach — między teorią a praktyką*, „Teksty Drugie”, nr 1.

Żmijewska Monika

- 2021: *Białystok. Wystawa stała Muzeum Pamięci Sybiru już gotowa. Multimedia podkreślą emocje*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 11.03.2021r.

Strony internetowe

www.builderpolska.pl

www.sybir.bialystok.pl

www.sybir.um.bialystok.pl

Sylvia Szarejko

Modernity, Multimedia Attention, Interactivity as Important Elements of Contemporary Museology. Of the research on the creation of the Sybir Memorial Museum in Białystok

The article presents the stages of creating the largest and the most modern narrative museum in Podlaskie Voivodeship, confronting this initiative with the condition of museology in Poland. In the era of the progressive development of museum institutions, selected projects implemented by the newly created Sybir Memorial Museum were also described, with particular emphasis on those projects that use the potential of the new technologies sector.

Keywords: Sybir Memorial Museum, narrative museum, Podlaskie Voivodeship

Michał Hinc

Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki
Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie
Instytut Kaszubski w Gdańsku

O narracji historii Kaszubów na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy w Wejherowie

Tyle było zawsze historii Kaszubów, ile w niej było dokonań samych Kaszubów. Ale historia ich będzie trwała tak długo, jak długo imię Kaszubów, ich mowa, ich obyczaj będą stanowiły wartość dla nich samych.

To pierwsze słowa, które dostrzeżemy wchodząc do Książnicy profesora Gerarda Labudy będącej częścią Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie¹. Uroczyste otwarcie nowego obiektu kulturalnego na mapie powiatu wejherowskiego, czy szerzej Kaszub, nastąpiło 1 października 2020 r., a więc dokładnie dekadę po śmierci patrona placówki².

¹ Historią wejherowskiego Muzeum zajmowało się kilku badaczy najczęściej zawodowo związanych z placówką. [Ruchlewski 2019; A. Lubocki, 2021 (tekst w druku); Obracht-Pronczyński 2008: 297-308; Breza 2000; P. Labuda 1972; Kamiński 1971].

² Do najważniejszych instytucji muzealnych na mapie Kaszub, które profilowo sklasyfikować można do zajmujących się szeroko pojętą Kaszubszczyzną zaliczyć należy: Muzeum Ziemi Kościerskiej w Kościerzynie, Muzeum Ziemi Puckiej w Pucku, Muzeum w Lęborku, Muzeum Historyczno-Etnograficzne w Chojnicach, Muzeum Kaszubskie w Kartuzach, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, Muzeum — Kaszubski Park Etnograficzny we Wdzydzach Kiszewskich, Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie. Dzieje Kaszubów są też przynajmniej w pewnej części obecne w Muzeum Gdańska, Muzeum Archeologicznym w Gdańsku, Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum Gdyni, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.



Il. 1. Książnica profesora Gerarda Labudy w Wejherowie (fot. Michał Hinc)

W tym miejscu zmierzamy do sformułowania podstawowych celów przyświecających powstaniu tego artykułu. Ten bowiem zrodził się z potrzeby zasygnalizowania, iż na mapie obiektów muzealnych Pomorza i Polski pojawiła się Książnica będąca integralną częścią Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Autor podjął też próbę opisu genezy powstania placówki, jej podstawowych funkcji, a przede wszystkim treści i funkcji poznawczych obecnej tu wystawy stałej poświęconej w znacznej mierze historii Kaszubów, a i oczywiście jej patronowi. Ważne jest też wyjaśnienie, w jaki sposób muzealny zespół postanowił przedstawić dzieje Kaszubów w wystawowej przestrzeni, mając na uwadze metodologię narracji zaproponowaną w wielu pracach przez prof. Gerarda Labudę, którego imię nosi ten nowy obiekt. Istotne jest także to, z jakimi trudnościami mierzyli się pracownicy muzeum pracujący nad scenariuszem wystawy.

Zapewne już teraz pojawiają się podstawowe pytania skąd nazwa Książnica i dlaczego powstała akurat w Wejherowie? Genezę obiektu wiązać należy z osobistą decyzją prof. Gerarda Labudy, potwierdzoną testamentowym zapisem, w którym wyraził on wolę bezpłatnego przekazania swego księgozbioru i archiwum na rzecz Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie [*Notatka ze spotkania u prof. Gerarda Labudy w dniu 26 kwietnia 2010 roku*, 2011: 675–680]. Darczyńca zastrzegł, że przekazany przez niego księgozbiór (liczący ok. 26 tys. woluminów) i osobiste archiwum winny stanowić osobny zbiór odseparowany od innych muzealiów, sugerując w spotkaniach i rozmowach, że odpowiednim

miejszem dla tej spuścizny będzie biblioteka stanowiąca część wejherowskiego Muzeum³.

Biblioteka była tylko tymczasową i roboczą nazwą planowanego obiektu. Ze względu na ustawowe i statutowe zadania muzeum, nowy obiekt z przyczyn formalnych nie mógł stać się biblioteką gdyż każdy przekazany tam obiekt zyskał rangę muzealnego zabytku, a to oznacza, że może być udostępniany jedynie na miejscu w czytelni. Finalnie uznano, że planowany obiekt będzie Książnicą⁴. Po wielu poszukiwaniach, ostateczną siedzibą Książnicy stały się przebudowane i dawne budynki oficynowe powstałe w XIX w., znajdujące się tuż przy Pałacu Keyserlingków, obecnej siedzibie Muzeum. Powstanie obiektu poprzedziły liczne wydarzenia promocyjne i kulturalne, a te najważniejsze z nich odbyły się w ogłoszonym przez Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie Roku Prof. Gerarda Labudy w stulecie urodzin mediewisty w roku 2016⁵.

Obiektywne wskazanie przez współczesnych naukowców najważniejszego obszaru badawczego z ponad siedemdziesięcioletniej pracy Gerarda Labudy jest bardzo trudne. To przecież rozmaite obszary dotyczące historii kultury [Samsonowicz 2006: 21–27], dziejów wczesnego średniowiecza i początków polskiej państwowości [Michałowski 2002], historii dyplomacji [Labuda 2002], czy wreszcie kompleksowych dziejów Pomorza⁶ i Kaszubów. Sam Profesor rozwiązał te wątpliwości u schyłku życia jasno publicznie deklarując, że to dzieje społeczności, z którą zawsze się identyfikował i której nigdy się nie wyparł były dla niego najważniejsze⁷.

³ Decyzja Gerarda Labudy wynikała z faktu jego związków z wejherowskim muzeum, w którym przez ponad 20 lat pełnił funkcję przewodniczącego Rady Naukowej [Borzykowski 2011: 38–39].

⁴ Pomysłodawcą nazwy jest Janina Kurowska, starszy kustosz, do 2020 r. kierownik Działu Rękopisów i Starodruków w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

⁵ Zanim powstał budynek Książnicy w wejherowskim muzeum mogliśmy zapoznać się z wystawą biograficzną poświęconą Profesorowi autorstwa Grażyny Wirkus, a także ekspozycję pt. *Gerard Labuda (1916–2010). Kaszuba w Poznaniu*, autorstwa Justyny Grabowskiej-Szmelc i Zuzanny Szwedek-Kwiecińskiej. Z okazji stuletniej rocznicy urodzin Profesora, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie ogłosiło rok 2016 Rokiem Gerarda Labudy w związku z czym odbyło się wiele wydarzeń kulturalnych i naukowych upamiętniających tę postać. Więcej na ten temat m.in. w: [Fopke 2017: 106–126].

⁶ Seria wieloautorskich monografii naukowych *Historia Pomorza* wydawanych od 1969 r. także jest rezultatem koncepcji i starań Gerarda Labudy. Seria ta jest kontynuowana z zamiarem doprowadzenia dziejów Pomorza do współczesności.

⁷ Swoje badawcze plany zapowiadał mieszkając już w Poznaniu: „*Zamierzam napisać historię Kaszub, jestem to winien moim ziomkom. Długo nie zdawałem sobie sprawy, jak ciężką drogę przeszli Kaszubi do swego odrodzenia narodowego. Teraz wróciłem do źródeł. Tam zresztą zaczęła się także moja szkoła historii*”. [Labuda, 2000: 485].

„Profesorowi Lorencowi⁸ wręczam to główne dzieło mojego życia. To główne dzieło mojego życia” podkreślił Gerard Labuda przekazując swoją najnowszą książkę, monografię pt. *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza. Czasy średniowieczne* [Labuda 2006] podczas uroczystości otwarcia nowego roku akademickiego w auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2006 r.⁹ Ta przełomowa publikacja — według Labudy — najważniejsza w jego dorobku naukowym, była zaledwie początkiem na drodze doprowadzenia tej historii aż po czasy nam obecne. Dokończenie tej narracji aż do czasów współczesnych mediewista pozostawił innym znawcom tej historii [Borzyszkowski 1991; 2006: 61–87]. To na kartach tych dziejów Gerard Labuda zrealizował wypracowywany przez lata postulat naukowy mówiący o konieczności pisania nie historii Kaszub lecz historii Kaszubów [Labuda 2006]. Ostatecznie uznał, że „Kaszuby są tam, gdzie żyją i mieszkają Kaszubi. Tej oczywistej prawdy nie zawsze przestrzegali badacze próbujący ustalić tereny, do których odnosi się nazwa Kaszuby” [Labuda 1996: 204].

Książnica jest jak dotąd pierwszą placówką muzealną w Polsce, w której podstawowym językiem narracji jest jedyny zarejestrowany w Polsce język regionalny – kaszubski¹⁰. Jest on wykorzystany nie tylko jako pierwszoplanowy język wystawy stałej. Kaszubski jest obecny także w całej przestrzeni budynku Książnicy¹¹. Języki polski i angielski również mają tu swoje miejsce, choć pełnią funkcję pomocniczą. Ten zabieg ma na celu nie tylko podkreślenie znaczenia języka regionalnego dla historii i tożsamości Kaszubów, ale też służy pisaniu tej historii z perspektywy tej społeczności. Takie zastosowanie języka kaszubskiego jest też nawiązaniem do tego w jaki sposób Gerard Labuda cenił codzienne posługiwanie się nim. W jednym

⁸ Chodzi o profesora Stanisława Lorenca, rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2002–2008.

⁹ Materiał filmowy z tego wydarzenia patrz w: <https://www.youtube.com/watch?v=wVfSKtOUqRk> [dostęp: 13.11.2021].

¹⁰ „Art. 19. 1. Za język regionalny w rozumieniu ustawy, zgodnie z Europejską Kartą Języków Regionalnych lub Mniejszościowych, uważa się język, który: 1) jest tradycyjnie używany na terytorium danego państwa przez jego obywateli, którzy stanowią grupę liczebnie mniejszą od reszty ludności tego państwa; 2) różni się od oficjalnego języka tego państwa; nie obejmuje to ani dialektów oficjalnego języka państwa, ani języków migrantów. 2. **Językiem regionalnym w rozumieniu ustawy jest język kaszubski** [pogrubienie M. H.]. Przepisy art. 7–15 stosuje się odpowiednio, z tym że przez liczbę mieszkańców gminy, o której mowa w art. 14, należy rozumieć liczbę osób posługujących się językiem regionalnym, urzędowo ustaloną jako wynik ostatniego spisu powszechnego”. (Ustawa z dnia 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym. Dz. U. 2005, poz.

¹¹ Teksty pierwotnie były tworzone w języku polskim. Ich tłumaczeniem na język kaszubski, a także korektą zajęli się Tomasz Fopke, Roman Drzeżdżon i Dariusz Majkowski.



Il. 2. Jedno z roboczych spotkań poświęcone przygotowaniu wystawy stałej w Książnicy. Od lewej: koordynator projektu wystawienniczego Andrzej Hoja, członkowie kuratorskiego zespołu muzealnego: Michał Hinc, Zuzanna Szwedek-Kwiecińska, Tomasz Fopke, Janina Kurowska (fot. Anna Kąkol)

z wywiadów stwierdził bowiem, że *„człowiek zna dobrze tylko jeden język! Trzeba czuć dźwięk, melodię, fonetykę. Ja mówię dobrze tylko po kaszubsku”* [„Gazeta Dolnośląska” 1999: 6].

Stworzeniem scenariusza wystawy zajął się powołany przez dyrektora wejherowskiego Muzeum Tomasz Fopke zespół kuratorski¹² w składzie: Janina Kurowska — przewodnicząca, Tomasz Fopke, Zuzanna Szwedek-Kwiecińska, Justyna Grabowska-Szmelc, a także autor niniejszego tekstu¹³. Koordynatorem projektu wystawienniczego był gdański historyk, Andrzej Hoja. Prace nad owym scenariuszem zarówno w formie spotkań roboczych jak i prac indywidualnych miały miejsce od czerwca 2017 do września 2020 r.

Co to oznacza w narracyjnej praktyce? Chodzi o to, aby pisać i opowiadać historię owej wspólnoty z perspektywy ludzi, a nie miejsca, które zamiesz-

¹² Zarządzenie nr 1/2017 z dnia 16 czerwca 2017 roku Dyrektora Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko — Pomorskiej w Wejherowie.

¹³ Pełna lista osób zaangażowanych w powstanie wystawy stałej, a także instytucji, które użyczyły zabytki lub ich reprodukcje znajduje się na stronie internetowej Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. <https://www.muzeum.wejherowo.pl/d/ksiaznica/realizatorzy-i-partnerzy-projektu/realizatorzy-i-partnerzy-projektu/?cat=67>. [dostęp 13.11.2021 r.].

kują, bo to w ciągu ostatniego tysiąclecia było zmienne. Niegdyś ojczyzną Kaszubów w sensie terytorialnym było Pomorze Zachodnie i Wschodnie, a więc władztwo Gryfitów [Kozłowski 1985] i Sobiesławiców [Śliwiński 2019] funkcjonujące między polityczną niezależnością, a jej utratą na rzecz niemieckiej [Samsonowicz 1991: 109–174; Popielas-Szultka 2000: 215–231; Szultka 2000: 235] lub polskiej państwowości¹⁴.

Profesor Gerard Labuda w toku wieloletnich dociekań sformułował wniosek mówiący o tym, że *„Kaszubi jako lud są tożsami etnicznie z Pomorzanami, jednakże w toku rozwoju dziejów historycznych pojęcie Pomorzan nabiera znaczenia wielonarodowościowego w wyniku procesów migracyjnych i wynaradawiających, związanych z napływem na tę ziemię ludności polskiej, niemieckiej, skandynawskiej, szkockiej, angielskiej i bałtyjskiej. Po utracie swej własnej państwowości w XIII wieku Kaszubi przestali być gospodarzami tej ziemi i stali się tylko jednym z jej składników”* [Labuda 2006: 37]. Labuda zauważa, iż to zespół zdarzeń i procesów, które miały wówczas miejsce zaważyły także na historycznej narracji. Kaszubi/Pomorzanie *„będąc początkowo podmiotem dziejów swej ojczyzny, z czasem stali się przedmiotem tej historii”* [Labuda 2006: 37].

Historia Kaszubów miała stać się jednym z przewodnich tematów wystawy. Jej adresatem jest młodzież oraz dorośli, zarówno osoby które dysponują pewną wiedzą o Kaszubach jak i ci, którzy nie mają jej wcale. Temat ten jest bardzo złożony i trudny, a dopasowanie przekazywanych treści przy pomocy tekstów, zabytków czy multimediiów do percepcji i zdolności poznawczych osób zwiedzających było ogromnym wyzwaniem. W muzealnym zespole roboczym pojawiło się więc pytanie w jaki sposób opowiedzieć historię naukowca, dla którego dziełem życia były dzieje społeczności, której sam był częścią. Po wielu miesiącach prac zdołano wypracować scenariusz wystawy będący połączeniem biografii jak i historii tej pomorskiej społeczności. Członkowie zespołu starali się jak najlepiej pojąć metodologię Gerarda Labudy niewątpliwie wyznaczającego nowy standard historycznego opisu upodmiotawiającego badaną grupę społeczną. Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestia na ile ten zabieg muzealnikom się powiódł. Wystawa jak dotąd nie doczekała się merytorycznej oceny i zapewne konstruktywnej krytyki ze strony specjalistów.

¹⁴ Np. według terminologii Gerarda Labudy po tzw. drugim piastowskim podboju w XII w., czy też po akcie inkorporacji Pomorza Gdańskiego rozpoczynającego wojnę trzynastoletnią w drugiej połowie XV wieku. (G. Labuda 2006: 91, 453).



Il. 3-5. Obrotowe ekspozytory prezentujące historię Kaszubów w Książnicy profesora Gerarda Labudy w Wejherowie (fot. Mateusz Szuba)

Najważniejsze wątki dziejów Kaszubów zostały opowiedziane przy pomocy dwunastu obrotowych ekspozytorów zainstalowanych na sali wystawy stałej w Książnicy¹⁵. Co niezwykle istotne, tu także opowiedziano tę historię przy pomocy dwóch języków, a więc wiodącego kaszubskiego oraz pomocniczego polskiego. Każda z obrotowych plansz została zaprojektowana w taki sposób, aby z pomocą prostego ruchu ręką poznać narrację istotnego wydarzenia w historii Kaszubów opowiedzianej z dwóch perspektyw.

W pierwszej podmiotem narracji są Kaszubi. To oczami tej społeczności opowiedziano o takich wydarzeniach jak reformacja, Wiosna Ludów czy sytuacja Kaszubów w okresie dwudziestolecia międzywojennego oraz niemieckiej okupacji w latach II wojny światowej. Autorzy kilkudziesięciu zaprezentowanych na ekspozytorach tekstów podjęli próbę takiego opisu. Pierwszy przykład zastosowania tej narracyjnej metody znajduje się poniżej:

Reformy w państwie pruskim

Upadek Rzeczypospolitej sprawił, że Kaszubi z Pomorza Gdańskiego stali się od 1772 roku poddanyami Króla Prus (w Gdańsku dopiero od 1793). Nowa przynależność państwowa dzięki reformom rolnym w XIX wieku przyczyniła się do ogromnych zmian społecznych i własnościowych wśród Kaszubów. Po pierwsze kaszubszy gospodarze rolni dopiero teraz stali się pełnoprawnymi właścicielami uprawianej ziemi, ustawała również ich powinność wobec dworu (czynsze daniny, pańszczyzna) czy Kościoła, którego dobra teraz przejęło państwo. Wprowadzenie obowiązkowego nauczania dzieci i szybki rozwój szkolnictwa po 1870 roku niemal zlikwidowały problem analfabetyzmu¹⁶.

Dowiadujemy się tu w jaki sposób kaszubska społeczność radziła sobie w procesie tzw. „pruskiej drogi do kapitalizmu [Labuda 1996: 114] i w jaki sposób skorzystała również z cywilizacyjnego postępu systemowo budowanego przez zaborcze państwo.

Po drugiej stronie obrotowej planszy znajduje się tzw. perspektywa zewnętrzna. Autorzy wystawy podjęli tu próbę narracyjnego zabiegu mającego pokazać, w jaki sposób dotąd opowiadano i wciąż pisze się o Kaszubach w literaturze naukowej i popularnonaukowej. Działo się to zazwyczaj

¹⁵ Tę terminologię zastosował projektant wystawy stałej.

¹⁶ Tekst zamieszczony na obrotowym ekspozytorze nr 6 na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy.

w kontekście dziejów Niemiec, ale też Danii, Szwecji, szeroko pojętego Pomorza i wreszcie historii Polski¹⁷.

Królestwo Prus rośnie w siłę

Od kiedy na mapie Europy pojawiło się w 1701 roku Królestwo Prus (obejmujące swym terytorium też Brandenburgię), dążyło ono do poszerzenia swych terytoriów. Król Fryderyk II przyłączył do swojego państwa w 1772 roku polskie Prusy Królewskie, a w 1793 — także Gdańsk i Toruń. Do 1815 roku w wyniku klęski Szwedów w wojnach napoleońskich Prusy Przejęły także ich część Pomorza. Kaszubi znaleźli się w ten sposób administracyjnie na terytorium jednego kraju. A ich ziemia — Pomorze — miała się stać zapleczem rolniczym i żywnościowym dla modernizującego się państwa niemieckiego¹⁸.

Kolejnym przykładem zastosowania perspektywy wewnętrznej/podmiotowej jest temat **Między Polską a Niemcami**, w którym czytamy:

W końcu XIX wieku na Pomorzu Gdańskim nasilały się procesy germanizacyjne. Reakcją na nie był narodowy ruch polski kształtujący się i zyskujący przewagę wśród lokalnych elit. Kaszubi nadal jednak nie wypracowali jednoznacznej strategii działań na rzecz ocalenia swojej tożsamości. Próbą odbudowy ruchu kaszubskiego było powołanie w 1912 roku Towarzystwa Młodokaszubów, którego liderem był pochodzący z Kościerzyny Aleksander Majkowski. Opowiedzieli się oni za wspólnotą narodową z Polakami. Nie zrezygnowano jednak z pracy organicznej na rzecz rozwoju odrębności i działań w obrębie specyficznej kultury dominującej na Kaszubach, tak aby „podnieść ludność kaszubską pod względem kulturalnym, gospodarczym i politycznym”¹⁹.

Fakt pojawienia się na początku XX w. Towarzystwa Młodokaszubów w szeroko pojętym ruchu kaszubsko-pomorskim nie może ująć uwadze

¹⁷ W swoich naukowych dociekaniach Gerard Labuda stwierdził, że przykładem przedmiotowego potraktowania dziejów Kaszubów jest monografia Friedricha Lorentza, *Geschichte der Kaschuben* z 1926 r. Ta — według Labudy — zajmować się miała „głównie szerzeniem się niemieczyny na całym Pomorzu, z Kaszubami jako tłem”. Gerard Labuda był też głęboko przekonany, że i *Historia Pomorza* w stopniu głęboko niewystarczającym lub wręcz pobieżnym opisuje historię Kaszubów: „W tym miejscu muszę samokrytycznie powiedzieć, że w redagowanych przeze mnie tomach wielkiej syntezy *Historia Pomorza* tematyka kaszubska pojawia się incydentalnie i, użyjmy tu znowu tego określenia „deficytowo”. Działy tu dwa czynniki. Synteza ta była pisana z punktu widzenia integracji „ziem odzyskanych” z Macierzą oraz nie bez nacisku autocenzury w sprawach kaszubskich”.

¹⁸ Tekst zamieszczony na obrotowym ekspozytorze nr 6 na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy.

¹⁹ Tekst zamieszczony na obrotowym ekspozytorze nr 8 na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy.

badaczom historii Kaszubów. To też w swych licznych postulatach i konspektach dot. dziejów tej społeczności sygnalizował nie tylko patron tytułowej placówki [Labuda 1996: 41–48]. W tekście wspomniano też o rzeczy niezwykle istotnej — pracy organicznej stanowiącej jedyną skuteczną obronę Kaszubów przed agresywną germanizacją obserwowaną zwłaszcza od siódmej dekady dziewiętnastego stulecia. Tarczą chroniącą przed tą wynaradawiającą machiną miało być m.in. samokształcenie, organizacja bibliotek ludowych, zakładanie kółek rolniczych, wydawanie i czytanie prasy. We wszystkich tych polach notowano aktywną działalność Kaszubów [Borzyszkowski 2000: 281–287].

Po drugiej stronie obrotowej planszy podjęto próbę opisu wydarzeń wówczas istotnych dla ludzi opisujących Kaszuby i Kaszubów, szczególnie zaś naukowo zainteresowanych kaszubską mową u schyłku XIX w., o czym poniżej:

Przedmiot zainteresowań

Druga połowa XIX wieku w państwie niemieckim charakteryzowała się polityką zacierania różnic pomiędzy poszczególnymi narodami zamieszkującymi jego terytorium. Na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej najpierw ograniczono naukę języka polskiego, a w 1887 roku całkowicie usunięto go ze szkół. Ale właśnie w tym czasie kaszubszczyznę zainteresowali się nie tylko ludzie próbujący ją ratować od wewnątrz, ale i naukowcy spoza tej społeczności. Prace etnograficzne prowadził tu już w połowie XIX wieku rosyjski badacz Aleksander Hilferding, a pochodzący z Małopolski Stefan Ramułt wydał w 1893 roku Słownik języka pomorskiego czyli kaszubskiego²⁰.

Osią narracji uczyniono najważniejsze wydarzenia i punkty zwrotne w historii Kaszubów, ale też długofalowe procesy społeczno-gospodarcze kształtujące rozwój kaszubskiej społeczności na przestrzeni ostatnich stuleci. Wystarczy wymienić wprowadzanie chrześcijaństwa na Pomorzu podczas tzw. drugiego piastowskiego podboju²¹, wpływ kulturowy państwowości niemieckiej czy to pod postacią Brandenburgii, Państwa Krzyżackiego czy też Królestwa Prus [Salmonowicz 1987: 390–420], Cesarstwa Niemiec [Krasuski 2004: 230] i nazistowskiej Rzeszy Niemieckiej [Labuda 2006: 91].

²⁰ Tamże.

²¹ Tak ten proces nazywał Gerard Labuda [Labuda 2006: 91 i n.]

Testament naukowy Gerarda Labudy dekadę po jego śmierci został niemal zupełnie wypełniony. Mowa tu oczywiście o kolejnych tomach *Historii Kaszubów* autorstwa profesorów Józefa Borzyszkowskiego [Borzyszkowski 2019, a, b, c] i Cezarego Obracht-Prondzyńskiego [Obracht-Prondzyński 2019]. Wszystkie opublikowane dotąd tomy znalazły swoje miejsce w jednym z ekspozytorów wnękowych na wystawie stałej Książnicy. Jest tu też pewne intrygujące puste miejsce. Jest ono przeznaczone na niewydany jeszcze, a spodziewany w przyszłym roku drugi tom *Historii Kaszubów* autorstwa Zygmunta Szultki²². W sąsiednim ekspozytorze jest też miejsce dla równie ambitnego wieloautorskiego dzieła zainicjowanego w latach sześćdziesiątych XX w. przez Gerarda Labudę, tj. serii naukowej *Historia Pomorza*.

Kolejną instalacją mającą nieco przybliżyć najważniejsze dziejowe momenty w historii Kaszubów jest interaktywna mapa multimedialna, która w zamyśle jej pomysłodawców i autorów ma prezentować zmienny obszar występowania Kaszubszczyzny na tle równie zmiennych organizmów politycznych istniejących na południowym wybrzeżu Bałtyku między Rugią a ujściem Wisły w Zatoce Gdańskiej. Większość mapek wraz z towarzyszącymi im animacjami opracowano m.in. na podstawie *Atlasu* autorstwa Jana Mordawskiego [Mordawski 2017]. Na interaktywnym monitorze szybko spostrzeżemy oś czasu z wpisanymi datami — w zamyśle autorów — najważniejszymi z punktu widzenia kaszubskiego etnosu na szeroko pojętym Pomorzu nad południowym Bałtykiem. Rzecz jasna nie zawsze jest to periodyzacja zbieżna z tą znaną z historii Polski, co również jest próbą podmiotowego ujęcia. Na wspomnianej osi wyszczególniono m.in. rok 1123, 1640, 1871 czy 1920. Pierwsza z dat to zakończenie procesu tzw. drugiego piastowskiego podboju Pomorza dokonanego za sprawą piastowskiego księcia Bolesława Krzywoustego. Przechodząc do roku 1640 poznajemy mapę polityczną Pomorza niedługo po śmierci ostatniego władcy z pomorskiej dynastii Gryfitów — Bogusława XIV. Trzecia z wymienionych dat to też ważna cezura w historii Niemiec [Kizwalter 2007: 245–248]. Wówczas pod egidą Prus doszło do procesu określanego w historiografii mianem Zjednoczenia Niemiec i restauracji Cesarstwa Niemiec [Andrzejewski 2003: 39–40]. Od 1871 r. każdy kolejny król Prus z dynastii Hohenzollernów był też Cesarzem [Borzyszkowski 2019 b: 7].

²² Zygmunt Szultka przygotowuje kilkuczęściowy tom II dot. lat 1525–1815, którego publikacja planowana jest w 2022 r.



Il. 6. Instalacja interaktywnej mapy multimedialnej w Książnicy profesora Gerarda Labudy (fot. Mateusz Szuba)

Zaborcze państwo stawało się więc znacznie silniejsze, zdecydowanie bardziej spójne a polityka kulturalna i narodowościowa praktykowana przez architekta owego zjednoczenia, kanclerza Otto von Bismarcka spychała Kaszubów coraz bardziej na margines życia społecznego, gospodarczego, kulturalnego, religijnego [Borzyszkowski 2019 b: 7–120]. To data bardzo ważna w historii Kaszubów, choć nie tak istotna w historii Polski. Odtąd też każdy Kaszuba, najczęściej mieszkaniowiec pomorskiej Prowincji Prusy Zachodnie był poddany Cesarza Niemiec aż do upadku Cesarstwa w 1918 r.

Inne jest też podejście do kwestii zaprowadzenia państwowości polskiej na części Pomorza Nadwiślańskiego. W przypadku Kaszub rzecz nie dotyczy roku 1918, a 1920 [Kutta 2003: 75; Kosiński 2002: 72–100]. Jak można zaobserwować, Kaszubi bytowscy i lęborscy nie stali się obywatelami odrodzonego państwa polskiego. Ten status prawny stał się faktem w 1945 r., a więc po niemal 300 latach przymusowego trwania w państwowości niemieckiej [Szultka 1998]. Kaszubi gdańscy, sopoccy, w dwudziestolecie międzywojennym również nie mieszkali w granicach Polski. Byli — jak wiemy — obywatelami Wolnego Miasta Gdańsk [Stępnia 1991: 10–50], co również uzmysławia nam choćby pobieżne zapoznanie się z interaktywną aplikacją. Spoglądając na mapę, łatwo również zrozumieć dlaczego międzywojenne

województwo pomorskie w niemieckiej propagandzie (zarówno w czasach tzw. Republiki Weimarskiej czy III Rzeszy Niemieckiej) funkcjonowało pod nazwą polskiego korytarza (niem. *polnischer korridor*) i dlatego zagrożenie niemiecką agresją było szczególnie wielkie dla mieszkańców ówczesnego województwa pomorskiego [Wakar 2000: 79–144].

Kontekst roku 1945 r. jest tu istotny z kilku zasadniczych powodów. Po raz pierwszy Kaszubi/Pomorzanie, w całości stali się mieszkańcami jednego państwa — Polski. Po drugie w owym roku i kolejnych latach nastąpiła zmiana zarysu zasięgu Kaszubszczyzny poprzez jego wyraźne przesunięcie na zachód²³. Przyglądając się mapie możemy szybko wywnioskować, że Kaszubi utracili związki z państwem polskim już podczas pierwszego rozbioru w 1772 r. i zaczęli funkcjonować w jednej z części składowych Królestwa Prus – Prowincji Prusy Zachodnie [Wajda 1991: 175]. W rzeczonym roku również dzięki ustaleniom poczynionym przez Jana Mordawskiego [Mordawski 2017] możemy zaobserwować ówczesny zasięg Kaszubszczyzny po naciśnięciu interaktywnego przycisku znajdującego się na wyświetlaczu mapy. To narzędzie pozwala nam czytelnie zobrazować w jakich organizmach państwowych na przestrzeni wieków przyszło żyć społeczności kaszubskiej i jakie ogólne procesy sprawiły, że dziś zamieszkują Pomorze Gdańskie, województwo pomorskie nie licząc oczywiście Kaszubów przebywających na emigracji [Borzyszkowski 2004].

Aby ułatwić poruszanie się po mapie zastosowano też tzw. pogłębienia, a więc teksty oraz ikonografię, których celem jest wyjaśnienie zawikłych kwestii związanych z historią Pomorza, historią Kaszubów.

Za istotny w tej narracji uznano także rok 1999. Wówczas na mocy ustawy i jej rozporządzeń wykonawczych na mapie administracyjnej Polski doszło do bardzo istotnych zmian. Z istniejących 49 województw utworzono 16²⁴. Pomorze Gdańskie zostało wpisane w granice województwa pomorskiego²⁵ ze stolicą w Gdańsku, mieście które przez ponad 50 powojennych lat

²³ W wyniku międzynarodowych ustaleń, a w ślad za nimi idących rozporządzeń krajowych i regionalnych przeprowadzono rozpiętą na wiele miesięcy akcję deportacji ludności niemieckiej z Pomorza Gdańskiego do Niemiec, co istotnie zmieniło krajobraz kulturowy Kaszub. Mowa tu także o procesie tzw. migracji wewnętrznej, a więc zasiedlania przez Kaszubów Ziemi Łęborskiej czy Bytowskiej opuszczonej przez Niemców. (szerzej o tym: [Obrecht-Prondzyński 2017: 95; 2002: 135–220; 2016: 63–74].

²⁴ Ustawa z dnia 25 lipca 1998 r. o wprowadzeniu trójstopniowego podziału terytorialnego państwa, Dz. U. nr 96, poz. 603.

²⁵ Współczesne województwo pomorskie posiada też herb, którym jest postać mitycznego Gryfa stanowiącego również motyw przewodni w herbie Kaszub. Nazwa województwa nawiązuje do istniejącej jednostki administracyjnej o tożsamej nazwie istniejącej na terenie

pełniło funkcję stołeczną dla województwa gdańskiego. Przywrócono też trzystopniowy podział administracyjny.

Mapa nie jest tylko interaktywną aplikacją. Tę instalację wyposażono też w oryginalne zabytki kultury materialnej pochodzące z zasobów wejherowskiego Muzeum, a także Muzeum Archeologicznego w Gdańsku, Muzeum — Kaszubskiego Parku Etnograficznego im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich oraz ze zbiorów prywatnych. Ponadto odnaleźć tu można cyfrowe reprodukcje pocztówek, obrazów, ilustracji z krótkimi komentarzami, których zadaniem jest — w przekonaniu autorów ekspozycji — wyjaśnienie zawikłych kwestii związanymi z Historią Kaszubów w dziejach Pomorza.

Puentą kończącą narrację aplikacji mapy są przytoczone poniżej słowa Gerarda Labudy, które chyba najlepiej oddają zmienność występowania Kaszubszczyzny nad wybrzeżem południowego Bałtyku: „*Cale Pomorze — od Odry po Gdańsk — to były Kaszuby, to jest ojczyzna Kaszubów. Ale ci na zachodzie zostali zniemczeni [...] Rdzenni Kaszubi ostali się tylko we wschodniej części Pomorza. Ta wysepka tutaj ocalała*”. Aplikacja mapy multimedialnej została stworzona przede wszystkim dlatego, aby dynamikę tej zmiennej pokazać, unaocznić w ogólnodostępnej muzealnej przestrzeni. Niezwykle ważna jest tu konieczna interakcja osoby zwiedzającej z multimedialnym narzędziem.

Istotnym elementem ekspozycji stałej w Książnicy są gabloty szufladowe i wnękowe. To w nich znalazły swoje miejsce oryginalne artefakty mówiące wiele o życiu prof. Gerarda Labudy, zwłaszcza zaś o naukowym warsztacie i dokonaniach badawczych kaszubskiego mediewisty, który większość życia spędził w Poznaniu. To przestrzeń, w której możemy poznać historię Gerarda Labudy, który jeszcze jako student stał się recenzentem wydanej w 1938 r. *Historii Kaszubów*, autorstwa dra Aleksandra Majkowskiego, twórcy najwybitniejszego dzieła literatury kaszubskiej, epopei *Žěcé i przigòdë Remusa* (pol.: *Życie i przygody Remusa*). Wśród wielu wątków poruszonych w tej biograficznej narracji należy zwrócić uwagę i na historię rodzącej się pasji zbierania książek i czasopism naukowych przez młodego Labudę, a tym samym dojrzewania do roli profesjonalnego historyka.

I Rzeczypospolitej od połowy XV wieku. W Drugiej Rzeczypospolitej powrócono do tej nazwy. Po II wojnie światowej także reaktywowano województwo pomorskie ze stolicą początkowo w Toruniu, od kwietnia 1945 r. w Bydgoszczy. Od 30 marca z jego obszaru wydzielono województwo gdańskie. W 1950 r. województwo pomorskie zniknęło z mapy administracyjnej Polski.



Il. 7-8. Gabloty szufladowe i wnękowe na wystawie stałej w Książnicy profesora Gerarda Labudy (fot. Michał Hinc)

Na koniec, zachęcając do częstych i licznych odwiedzin obiektu, warto dodać, że Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie zostało docenione podczas tegorocznej 41. edycji Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku *Sybilla 2020*, którego organizatorem był Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków pod patronatem Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu prof. Piotra Glińskiego. Wejherowskie Muzeum zdobyło wyróżnienie w kategorii *nowe i zmodernizowane wystawy stałe* za ekspozycję „Wystawa stała w Książnicy profesora Gerarda Labudy w Wejherowie”²⁶.

Bibliografia

Andrzejewski Marek

- 2003: *Od Bismarcka do Schrodery. Portrety niemieckich kanclerzy*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Borzyszkowski Józef

- 1991: *Dzieje własne Kaszubów*, w: *O uprawianiu i znaczeniu historii regionalnej*, red. C. Niedzielski, Toruń–Ciechanów.
- 2000: *Kaszubi i Pomorze w XIX i XX wieku*, w: *Pomorze — mała ojczyzna Kaszubów (Historia i współczesność)*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk, Lubeka: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Instytut Kaszubski w Gdańsku, Ostsee-Akademie.
- 2004: *O Kaszubach w Kanadzie*, Gdańsk-Elbląg: Instytut Kaszubski w Gdańsku.
- 2006: *Gerard Labuda — Kaszuba z Poznania. Droga od „Historii Pomorza” do „Historii Kaszubów”*, „Przegląd Zachodni” 2006, nr 1.
- 2011: *Kaszubsko-pomorska droga badań naukowych Profesora Gerarda Labudy (1916–2010)*, w: *Pro memoria Gerard Labuda (1916–2010)*, oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk–Wejherowo: Instytut Kaszubski.
- a 2019: *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza. Tom III. Część 1. W Królestwie Pruskim i Cesarstwie Niemieckim (1815–1920)*, Gdańsk: Instytut Kaszubski.
- b 2019: *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza, Tom III. Część 2. W Cesarstwie Niemieckim — oraz za Wielką Wodą na emigracji (1871–1920)*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku.
- c 2019: *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza. Tom IV. Kaszubi w II RP i w latach II wojny światowej (1920–1945)*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku.

Breza Bogusław

- 2000: *Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie w trzydziestoleciu*, w: *Muzea, a dziedzictwo kulturowe Pomorza*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk–Wejherowo: Instytut Kaszubski w Gdańsku, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

²⁶ Laureaci SYBILLA 2020 (nimoż.pl), [dostęp 10.11.2021 r.].

Fopke Tomasz

- 2017: *Spuścizna Gerarda Labudy w muzeum wejherowskim. Budowa książki i obchody Roku Gerarda Labudy — kalendarium dokonań*, „Acta Cassubiana” T. 19.

Hinc Michał, Adam Lubocki

- 2021: *Książnica profesora Gerarda Labudy w Wejherowie jako muzealny ośrodek badań naukowych* [tekst pokonferencyjny, w druku].

Kamiński Edmund

- 1971: *Geneza i działalność Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, „Pomerania”.

Kizwalter Tomasz

- 2007: *Historia powszechna. Wiek XIX*, Warszawa: Wydawnictwo „Trio”.

Kosiński Paweł

- 2002: *Prusy Zachodnie 1914, Pomorze 1920. Ludność regionu wobec przemian politycznych okresu I wojny światowej*, Warszawa: Wydawnictwo NERITON

Kozłowski Kazimierz

- 1985: *Gryfici, księżęta Pomorza Zachodniego*, Szczecin

Krasuski Jerzy

- 2004: *Historia Niemiec*, Wrocław

Kutta Janusz

- 2003: *Druga Rzeczpospolita i Kaszubi 1920-1939*, Bydgoszcz

Labuda Gerard

- 1970: *Gdańsk jako ośrodek kultury w przeszłości*, „Rocznik Gdański”, T. 29-30.
1989: *Historia Kaszubów na tle historii Pomorza*, „Pomerania”, nr 2.
1991: *O Aleksandra Majkowskiego „Historii Kaszubów”*, Gdańsk.
1992: *II Kongres Kaszubski „Przyszłość Kaszubszczyzny”: dokumentacja*, oprac. J. Łuczowska, C. Obracht-Prondzyński, W. Popiołek, Gdańsk.
1996: *Kaszubi i ich dzieje*, Gdańsk: Oficyna Czac, Rada Miasta Wejherowa, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
1999: *Jestem Kaszubą w Poznaniu. Z Profesorem Gerardem Labudą rozmawia Beata Maciejewska*, „Gazeta Dolnośląska”, 15 września 1999.
2000: *Zapiski kaszubskie, pomorskie i morskie*, Gdańsk: Oficyna Czac.
2001: *O Pomorzu jako ojczyźnie Kaszubów. Dzieło nowatorskie*, „Acta Cassubiana” T. 3.
2002: *Historia dyplomacji polskiej X-XX w.*, red. G. Labuda, W. Michowicz, Warszawa 2002.
2006: *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza. T 1. Czasy średniowieczne*, Gdańsk: Instytut Kaszubski
2007: *Kaszubi w dziejach Pomorza*, „Pomerania”, nr 1.

Labuda Paweł

- 1972: *Powstanie i działalność MPiMK-P w Wejherowie w latach 1968-1971 oraz główne kierunki działania w latach 1972-1975*, „Informator Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej”.

Lubocki Adam

- 2021: *Książnica Profesora Gerarda Labudy przy Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, „Nasze Historie”, nr 21, 2021 (tekst w druku).

Łukomski Grzegorz

- 2000: *Problem „korytarza” w stosunkach polsko-niemieckich i na arenie międzynarodowej 1919-1939. Studium polityczne*, Warszawa

Majkowski Aleksander

- 1938: *Historia Kaszubów*, Gdynia

Małek Janusz

- 2000: *Wielkie Pomorze (Pomorze Zachodnie, Prusy Zachodnie i Wschodnie) w historiografii polskiej po roku 1945*, w: *Doświadczenie przeszłości. Niemcy w Europie Środkowo-Wschodniej w historiografii po 1945 r. Erfahrungen der Vergangenheit. Deutsche und Ostmitteleuropa im Spiegel der Historiographienach 1945*, red. J. Kłoczowski, W. Matwiejczyk, E. Mühle, Marburg-Lublin

Michałowski Roman

- 2006: *Początki państwa polskiego w badaniach naukowych Gerarda Labudy*, w: *Naukowe dzieło Profesora Gerarda Labudy*, red. J. Dobosz, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM

Mordawski Jan

- 2017: *Atlas dziejów Pomorza i jego mieszkańców — Kaszubów*, Gdańsk: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie

Notatka...

- 2011: *Notatka ze spotkania u prof. Gerarda Labudy w dniu 26 kwietnia 2010 roku*, [w:] *Pro Memoria. Gerard Labuda (1916-2010)*, oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk–Wejherowo 2011.

Obracht-Prondzyński Cezary

- 2008: *Kaszubskich pamiątek skarbnice. O muzeach na Kaszubach — ich dziejach, twórcach i funkcjach społecznych*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku
- 2016: *Specyfika socjogenezy społeczeństwa polskiego nad Dolną Wisłą po II wojnie światowej*, w: *Ziemie nad dolną Wisłą. Historia i współczesne wyzwania rozwojowe. W 550. Rocznicę II Pokoju Toruńskiego*, red. C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk-Elbląg
- 2017: *Historia Kaszubów po 1945 r. — refleksje metodologiczne*, „Acta Cassubiana” T. 19.
- 2019: *Historia Kaszubów w dziejach Pomorza. Tom V. Dzieje najnowsze (po 1945 r.)*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku.
- 2002: *Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku
- 2017: *Wielokulturowe Pomorze, wielokulturowy Gdańsk. Szkice z pogranicza*, Gdańsk: Instytut Kaszubski w Gdańsku.

Popielas-Szultka Barbara

- 2000: *Zarys dziejów Pomorza Zachodniego w średniowieczu*, w: *Pomorze — mała ojczyzna Kaszubów (historia i współczesność)*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, Gdańsk-Lubeka.

Ruchlewski Przemysław

- 2019: *To Muzeum. 50 lat działalności Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, Wejherowo-Gdańsk: Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Salmonowicz Stanisław

1987: *Prusy. Dzieje państwa i społeczeństwa*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Samsonowicz Henryk

2006: *Gerarda Labudy badania nad historią kultury*, w: *Naukowe dzieło Profesora Gerarda Labudy*, red. J. Dobosz, Poznań.

1991: *Z zaścianka w wielki świat. Pomorze Gdańskie — późne średniowiecze (1308-1466)*, w: *Pomorze w dziejach Polski*. „Pomorze Gdańskie” T. 19.

Stępniaś Henryk

1991: *Ludność polska w Wolnym Mieście Gdańsku (1920-1939)*, Gdańsk: Wydawnictwo Diecezji Gdańskiej „Stella Maris”.

Szultka Zygmunt

1998: *W lennym i pełnoprawnym władaniu Brandenburgii-Prus (1657/1658-1772/1777-1815)*, w: *Historia Bytowa*, red. M. Szklarkowska, Bytów: Instytut Kaszubski, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

2000: *Kaszubi zachodniopomorscy pod władzą elektorów brandenburskich i królów pruskich do 1806*, w: *Pomorze i mała ojczyzna Kaszubów. Historia i współczesność*, Gdańsk-Lubeka.

Śliwiński Błażej

2019: *Poczet książąt gdańskich. Dynastia Sobiesławiców w XII-XIII wieku*, Gdańsk: Wydawnictwo „Marpress”

Wajda Kazimierz

1991: *Oblicze polityczne Prus Zachodnich na przełomie XIX i XX wieku*, „Pomorze w dziejach Polski” t. 19, Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe

Wakar Włodzimierz

1984: *Polski korytarz czy niemiecka enklawa*, Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze

Michał Hinc

About the narration of the history of the Kashubians on the permanent exhibition in Gerard Labuda's Library in Wejherowo

The article presents the narrative method and the tools of communication about the history of the Kashubians in a new cultural institution in Pomerania and Kashubia — Professor Gerard Labuda's Library belonging to the Museum of Kashubian-Pomeranian Literature and Music in Wejherowo. Years ago, it was this researcher from Kashubia who established that when starting a scientific study of the history of Kashubia, one should write about the history of the Kashubians as the history of the community and the Pomeranian Ethnos. The team preparing the permanent exhibition at the Library also followed this narrative method.

Keywords: Gerard Labuda, permanent exhibition, history of the Kashubians, Museum of Kashubian-Pomeranian Literature and Music, Wejherowo.

Katarzyna Maniak

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Anna Kurpiel

Uniwersytet Wrocławski

Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. W. Brandta

Przysposobienie i absorpcja. Strategie wobec niemieckiego dziedzictwa w szczecińskich i wrocławskich muzeach

Wstęp

Wizyty w opisywanych muzeach odbywałyśmy w ramach projektu badawczego poświęconego przedwojnemu dziedzictwu we współczesnym Wrocławiu i Szczecinie¹, jednym z jego zadań była próba nakreślenia instytucjonalnych narracji o przeszłości.

W niniejszym artykule analizujemy wybrane formuły prezentacji, skupiając się na wystawach stałych czterech placówek: Centrum Historia Zajezdnia, Muzeum Historycznego we Wrocławiu² oraz Centrum Dialogu Przełomy i Muzeum Historii Szczecina³. W opisywanych wystawach interesują nas reprezentacje relacji łączących powojennych migrantów z niemieckimi rzeczami. Analizujemy, jak określane i pokazywane są sieci wzajemnych

¹ Projekt „Rzeczy(wistości) w przestrzeni postkonfliktu. Znaczenia przedmiotów w tworzeniu się światów wyobrażonych Wrocławia i Szczecina” finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2018/31/D/HS3/00778.

² Muzeum Historyczne we Wrocławiu stanowi oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia.

³ Centrum Dialogu Przełomy oraz Muzeum Historii Szczecina to oddziały Muzeum Narodowego w Szczecinie.

powiązań między ludźmi a przedmiotami⁴, a także czemu służą — jaki obraz wspólnoty konstruuje? Jakie miejsce w reprezentacji kolektywnej tożsamości mieszkanki i mieszkańców miast zajmują polsko-niemieckie zależności?

Omawiane instytucje kreślą historie regionów, które doświadczyły przekształceń afiliacji narodowej i struktury ludności, interpretujemy sposób prezentacji tych przemian. Sharon Macdonald w artykule poświęconym narodotwórczej roli muzeów rozważa możliwości artykulacji transkulturowych i postnarodowych tożsamości przez współczesne instytucje [Macdonald 2003]. Warto powtórzyć stawiane przez badaczkę pytanie: czy wspomniane wystawy wytwarzają jednorodną wizję narodu czy opierają się na strategii pluralizacji wspólnoty i wskazują na jej transkulturowe relacje?

Praktyki tworzenia i instytucjonalizacji dziedzictwa w dużej mierze bazują na afektach i emocjach, między innymi w celu legitymizacji określonych narracji i ich znaczeń. Dlatego tak istotna wydaje się propozycja ujmowania dziedzictwa jako praktyki afektywnej, wysnuwana przez Margaret Wetherell, Laurajane Smith oraz Gary’ego Campbella [2018: 1-17]. Priorytetyzuje ona pytania dotyczące tego, dlaczego i w jaki sposób poszczególne emocje są cenione i propagowane, a inne dyskredytowane i ograniczane. Do jakich emocji sięgają muzea i jakie afektywne reakcje projektują, by wzmocnić tworzony przekaz? To również tematy, które podejmujemy w niniejszym tekście.

Przedmioty przedwojenne z pewnością można określić mianem spadku kłopotliwego, dysonansowego⁵ [Tunbridge, Ashworth 1996] dla konstytuujących się społeczności, wiążących ludzi o różnych biografiach i powodach migracji [por m.in. Mazur 1997; Purchla, Komar 2020]. Analizowane ekspozycje powstały po 2000 roku, po dekadach panowania propagandowego mitu „Ziem Odzyskanych” oraz zwrocie lokalnym w latach 90., kiedy wartość dziedzictwa przedwojennego zaczynała być rozpoznawana i oswajana [zobacz m.in. Thum 2007; Liskowacki 2011; Musekamp 2013]. W 1999 roku w lokalnym plebiscycie szczecinianinem tysiąclecia został Piotr Zaremba, pierwszy polski prezydent miasta, zaraz za nim na po-

⁴ Na znaczenie relacji pomiędzy ludźmi a rzeczami wskazuje wiele badaczek i badaczy materialności, m.in. Bruno Latour, Bjørnar Olsen, Tim Ingold, czy w kontekście studiów nad muzeami Paul Basu. Rzeczy definiowane są więc nie tyle jako wytwory działalności człowieka, lecz raczej ujmowane w perspektywie poszerzającej zakresy ich wpływów i oddziaływania.

⁵ Odwołujemy się do tłumaczenia terminu „dissonant heritage”, zaproponowanego w publikacji *Różnicowanie narodowego „my”*: Kuratorskie marzenia, red. R. Sendyka, E. Lehrer, Kraków: WUJ 2019, s. 89.

dium znaleźli się niemieccy burmistrzowie Hermann Haken i Friedrich Ackermann. Pojawiały się również liczne inicjatywy takie jak społeczny komitet zawiązany w 2004 roku w celu zrekonstruowania Pomnika Sediny, które wzmacniały obraz niemieckiej przeszłości jako lokalnego kapitału (nie tylko społecznego), który należy doceniać i rekonstruować. Podobnie we Wrocławiu, w którym równie popularne są akcje odwołujące się do przedwojennej przeszłości. Za przykład może służyć powrót do niemieckiej nazwy Hali Tysiąclecia (niem. *Jahrhunderthalle*) po okresie nazywania jej Halą Ludową lub oddolne inicjatywy poszukiwania i afirmacji niemieckich śladów (np. Spod tynku patrzy Breslau [<http://fundacja-karpowicz.org/spod-tynku-patrzy-breslau>]). Warto jednak dodać, że proces uznania nie jest jednorodny, nie rozwija się również w sposób linearny, lecz obejmuje postawy i momenty regresywne.

Centrum Dialogu Przełomy w Szczecinie oraz wrocławskie Centrum Historii Zajezdnia były już przedmiotem studiów Anny Ziębińskiej-Witek. Badaczka umieściła obie instytucje w szeregu placówek o tożsamościotwórczym charakterze, reprezentujących tożsamość patchworkową: „zbudowaną ze skrawków i elementów poprzednich wizji świata, przeoranych przez wojnę i negocjowaną z innymi ludźmi” [Ziębińska-Witek 2018: 93]. Choć autorka skupiła się na instytucjonalizacji powojennej historii komunizmu to stwierdziła, że analizowane ekspozycje bazują na wykluczeniu, pozostawiając przedwojenną, niemiecką przeszłość regionu na marginesie zainteresowań: „mamy do czynienia z dosłownym <oderwaniem> wielowiekowej, bogatej przeszłości i przeniesieniem jej w inne miejsce” [Ziębińska-Witek 2018: 99]. Wydaje się jednak, że warto na sposób odniesienia do historii spojrzeć z nieco innej perspektywy, analizować nie jej eliminację, lecz przeciwnie — proces i konsekwencje inkorporacji w ramy tworzonej opowieści.

Dziedzictwo przysposobione vs dziedzictwo neutralizowane. Muzea historyczne

Wystawa *Hans Stettiner i Jan Szczeciński. Życie codzienne w Szczecinie w XX wieku*⁶ została otwarta w Muzeum Historii Szczecina w 2010 roku. Pokazuje ona miasto tworzone przez niemieckich Stettiners i polskich szczecinian. Jej tło buduje miejskie kalendarium zdarzeń ważnych dla lokalnej wspól-

⁶Kurorka wystawy Bogdana Kozińska, rozpoczęła cykl prezentacji przedwojennego dziedzictwa w lokalnym muzeum już w latach 90. XX wieku.

noty oraz wypełniająca je codzienność, która stanowi kategorię łączącą przed- i po-wojenne doświadczenia. Ekspozycja tworzy więc poczucie paradoksalnej ciągłości, która trwa mimo radykalnego transformacji — wojny i całkowitej wymiany ludności⁷.

Wystawę budują wyróżnione tematycznie segmenty odpowiadające różnym wymiarom codzienności, takim jak edukacja, praca, czas wolny. Każdy z nich podzielony jest na dwie części, jedna prezentuje życiorys Hansa, druga — Jana. Pierwsza oznaczona jest barwą niebieską, druga czerwoną, wspólnie oddają kolorystykę flagi miejskiej oraz historię Szczecina. Chroniczność doświadczeń jest powtarzającym się rytmem wystawy, Hans i Jan siedzieli w tych samych szkolnych ławkach, mierzyli się z brakami w sklepach i zakupami na kartki, korzystali z portowego charakteru miasta. Pracowali w niemieckim przedsiębiorstwie Stoewer produkującym samochody lub w polskiej fabryce motocykli Junak, w przedwojennych zakładach firmy odzieżowej Wilvorst, które zostały przejęte przez Państwowe Zakłady Konfekcyjne, przemianowane w 1967 roku na Danę lub w Odrze, która z kolei przejęła budynek i zasoby niemieckiej firma Gustava i Benno Feldbergów. Szczecinianie mieli swoich bohaterów, biegaczy Otto Peltzera i Wiesława Maniaka. Przed- i po-wojenni mieszkańcy miasta cierpieli z powodu działań wojennych, co pokazują nekrologi z obu frontów: wschodniego i zachodniego.

Akcentowanie podobieństw rodzi oczywiste koszty niwelowania różnic, które występowały nie tylko pomiędzy Janem i Hansem, ale także wśród tych, którzy zostali zredukowani do pojedynczego męskiego przedstawiciela grupy. Ponadto pojawia się ryzyko tworzenia narracji ułagodzonej, marginalizowania zagadnień, które mogłyby zakłócić pracę budowania wspólnoty. W pierwszym przypadku wydaje się, że gra pomiędzy podobieństwem a różnicą zostaje obroniona choć w ograniczonym zakresie — w wybranych miejscach i na dość subtelnych rejestrach. Różnice społeczno-kulturowe widoczne są w wystroju wnętrz i warunkach mieszkalnych, w fotografiach wili, kamienic i blokowisk, rekonstrukcji

⁷ Omawiana wystawa jest jedną z ekspozycji prezentowanych w Muzeum mieszczącym się w Ratuszu Staromiejskim. Na stronie Muzeum czytamy: „we wnętrzach ratusza można oglądać wystawy poświęcone historii i kulturze Szczecina od czasów najdawniejszych — ilustrowanych zabytkami archeologicznymi — poprzez czasy książęce, okres szwedzki, pruski i niemiecki, aż po polski okres powojenny z bliskimi nam latami końca XX wieku.” <https://muzeum.szczecin.pl/o-muzeum/siedziby/muzeum-narodowe-w-szczecinie-muzeum-historii-szczecina.html>, dostęp: 15.03.2020.

„typowych” salonów, w wyposażeniu sklepów, formach spędzania czasu wolnego, w świadectwach szkolnych, wśród których znajduje się jedno wypisane w języku hebrajskim. Wypełnienia walizek, które symbolizują przesiedlenia, obrazują z kolei indywidualne biografie i związane z nimi różne motywacje migracji do Szczecina. Nad torbą z pasiakiem z czerwonym trójkątem, bagażem przesiedlonego niemieckiego przedsiębiorcy zawisł plakat z propagandowym hasłem *Na zachodzie ziemie czekają*, które przyciągnęło miejskich pionierów. Nie znajdujemy natomiast na wystawie informacji o szabrze. Masowe niszczenie niemieckiej zabudowy ograniczono do przykładu Teatru Miejskiego, który został wyburzony zgodnie z decyzją polskich władz. Dominuje formuła chroniczności, przetrwania mimo wszystko, choć w zmienionej formie, tak jak w przypadku prezentacji fotografii zrujnowanego nabrzeża, na którym ocalał tylko jeden budynek — ratusz, w którym dzisiaj mieści się Muzeum.

Strategia podkreślenia tego, co łączy i wspólne dla wyraźnie różniących się szczecińskich światów, była potrzebna do tworzenia poczucia ciągłości i przywiązania do przeszłości, a nawet więcej — do uczynienia jej własną historią. Wystawa w szczecińskim muzeum oferuje jednak coś więcej niż uznanie dla długo wypieranej narracji — szczególną formę relacji z tym przedwojennym dziedzictwem, którą można określić formułą jego przysposobienia. Termin ten proponujemy do opisanie szerszej — wykraczającej poza proces umuzealnienia — relacji pomiędzy początkowo sobie obcymi ludźmi i rzeczami, które/którzy współuczestniczą w procesie budowania stosunków zażyłości, poczucia przynależności do danego miejsca, oraz wypełnienia luk w historii rodzinnej i grupowej. Forma przysposobienia dziedzictwa staje się więc narzędziem budowania stosunku podobnego pokrewieństwu, dziedziczenia i kontynuacji⁸.

Analizowana wystawa ukazuje niemieckich mieszkańców Szczecina jako „zwykłych ludzi”, a nie sprawców wojny oraz nakierowuje odbiorców na dostrzeganie paraleli i pomostów przekraczających wojenny antagonizm. Wywołuje empatię i buduje wspólny horyzont doświadczeń, zakłócając dystans destabilizuje utarte schematy tożsamości i pokrewieństwa. Rozwijające się studia nad dziedzictwem i emocjami obejmują m.in. analizy empatii, która jak wskazują badacze, pełni ważną rolę w strategiach kuratorskich skupionych na trudnym, dysonansowym dziedzictwie. Jak piszą

⁸ O dziedzictwie przysposobionym wygłosiliśmy wykład w ramach seminarium Sekcji Studiów Nad Dziedzictwem i Pamięcią Kulturową PTL (29.01.2021 r.).

Rhiannon Mason, Areti Galani, Katherine Lloyd i Joanne Sayner: „empatia jest często budowana poprzez umożliwienie wyrażenia podmiotowości, wspieranie ucieleśnionego i wewnętrznego doświadczenia odbiorców oraz mobilizowanie ich wyobraźni” [Mason, Areti, Katherine, Joanne 2018:126]. W opisywanym przypadku aktywizowanie wyobraźni ukierunkowane jest na budowanie poczucia przynależności i wspólnotowości. Wydaje się mieć jeden cel, wypracowanie wśród odbiorców postawy, którą można streścić hasłem: to również moje dziedzictwo.

Wytwarzanie sieci powiązań pomiędzy przeciwległymi horyzontami czasu, zdawało się również przyświecać akcji „Pocztówka wysłana w przyszłość”, której efekty znajdziemy na wystawie w szczecińskiej placówce. 12 grudnia 2012 roku do Muzeum trafiła pocztówka nadana dokładnie 100 lat wcześniej na szczeciński adres, niosąca pozdrowienia Hansa-Justusa dla Lotty. Muzealna inicjatywa skłoniła współczesnych mieszkańców miasta do powielenia relacyjnego gestu i przekazania pocztówek oznaczonych stemplem 12 grudnia 2012 roku w przyszłość. Kartki zostały zamknięte w kapsule czasu, która zostanie otwarta po upływie kolejnego stulecia.

Zupełnie inną strategię opowiadania o najnowszej historii miasta realizuje Muzeum Historyczne, będące jednym z oddziałów Muzeum Miejskiego Wrocławia. W 2009 r. zostało ono przeniesione do Pałacu Królewskiego, dawnego Pałacu Królów Pruskich, gdzie prezentowana jest wystawa stała „1000 lat Wrocławia”. Na wystawie znajduje się prawie trzy tysiące obiektów; z racji długiej perspektywy czasowej, historia miasta od średniowiecza do współczesności prezentowana jest jednak w wybiórczy i skrótowy sposób⁹.

Interesująca nas ekspozycja, dotycząca XX i XXI wieku, znajduje się na ostatnim, drugim piętrze. Poprzedzają ją sale przedstawiające miasto z przełomu XIX i XX w., w których poruszane są zagadnienia, takie jak: osiągnięcia techniki, obraz przedwojennej społeczności żydowskiej, następnie I wojna światowa oraz międzywojenny rozwój miasta¹⁰. II wojna światowa ukazana jest raczej z Polskiej lub też — ponadnarodowej — perspektywy. Narracja muzealna koncentruje się na prześladowaniu Żydów (także we Wrocławiu — Noc Krysztalowej i spaleniu wielkiej synagogi) oraz Holokauście. Po niej następuje sala poświęcona rzeczywistości powojennej — ujmowanej, przede wszystkim z polskiego punktu widzenia —

⁹ Wystawa nie jest zamknięta, nadal dodawane są do niej nowe elementy, m.in. ostatnio miniatura rzeźby „Nowa” Oskara Zięty, która w 2017 r. stała na Wyspie Daliowej.

¹⁰ Sala I wojna światowa — Republika Weimarska — gmina Żydowska.

zatytułowana: „Wrocław po 1945 — następstwo wojny — stalinizm”. Prawdopodobnie z racji niewielkiej przestrzeni jej treści pokazane są w formie skrótowej i bez szerszego kontekstu. Nie brak też pewnych nieścisłości, np. w opisie sali: „Równocześnie do Wrocławia przybywali osadnicy, przede wszystkim ze wschodnich obszarów przedwojennej Polski. Nazywano ich repatriantami, choć zostali wypędzonymi ze swej ojczystej ziemi i przyjeżdżali do obcego kraju”. Choć współczesny mit miejski podkreśla związek ze Wschodem (Wrocław jako drugi Lwów), większość osadników stanowili Polacy z Polski Centralnej, przyjeżdżający „za pracą i mieszkaniem”, zachęceni propagandą „Ziem Odzyskanych”.

Co ciekawe, to właśnie stalinizm pokazany jest jako główna konsekwencja wojenna, nie zaś — jak wskazywałby przypadek Wrocławia — powojenne migracje i tworzenie nowego społeczeństwa miejskiego. Temat migracji poruszony został na prezentacji audiowizualnej i ukazany zarówno z polskiej, jak i niemieckiej perspektywy (odpływ i napływ ludności). Nie brak także rekwizytów symbolizujących przemieszczanie ludności takich jak walizki i wózki, choć w przeciwieństwie do Muzeum Historii Szczecina, pozostają one pustym odnośnikiem, niewypełnionym zróżnicowaną treścią. Przejmowanie niemieckiego mienia, przemiany polityczne (referendum z 1946 r.) oraz Wystawa Ziem Odzyskanych pokazane są w jednej gablocie ściennej.

Następna sala zatytułowana „Życie codzienne w PRL w latach 1956-1989 — opozycja” pokazuje powojenne losy miasta, które zobrazowano za pomocą zagadnień takich jak: życie kulturalne, budowa nowych osiedli, epidemia odry z 1953 r. oraz powstawanie i rozwój opozycji. Ważne wydarzenia z życia miasta ukazane są narodowych ramach, m.in. wizyta Jana Pawła II we Wrocławiu. Dominującym elementem tej części ekspozycji jest naturalnych rozmiarów replika Pomnika Anonimowego Przechodnia¹¹, pozostawiona jednak bez szerszego komentarza. Jej przeciwwagę stanowi film *My Wrocławianie* przedstawiający sylwetki znanych wrocławian — sportowców, polityków, ludzi kultury.

Wystawa dotycząca Wrocławia, być może z uwagi na ograniczoną przestrzeń, nie pobudza do refleksji. Narracja jest zobiektywizowana i zneutralizowana. Przymiotnik „śląski” często używany w salach przedwojennych zwraca uwagę na zakorzenienie regionalne, ale i rozmywa problem powo-

¹¹ Oryginalna rzeźba ustawiona jest na rogu uli Świdnickiej i Piłsudskiego, zaś jej pierwowzorem jest instalacja „Przejście” autorstwa Jerzego Kaliny, która znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym.

jennej zmiany tożsamości miasta i jego mieszkańców. Bohaterem narracji jest — w odróżnienie od szczecińskich znanych z imienia i nazwiska Hansa i Jana — przypadkowy przechodzień lub postać wybitna, co utrudnia utożsamienia się współczesnych odbiorców z przekazywanymi treściami.

Absorpcja. Centrum Dialogu Przełomy i Centrum Historii Zajezdnia

W 2016 w obu miastach powstają nowe placówki, zorientowane na najnowszą historię — Centrum Dialogu Przełomy w Szczecinie i Centrum Historii Zajezdnia we Wrocławiu. Łączy je nie tylko ten sam rok powstania, ale i formuła narracyjna¹² oraz idea, która dystansuje oba muzea od przedwojennej historii miast.

Poczucie dominacji postawy afirmatywnej wobec przedwojennej przeszłości w Szczecinie stało się inspiracją do stworzenia CDP. Jak pisze jego pomysłodawczyni i realizatorka Agnieszka Kuchcińska-Kurcz: „Mity o <ziemiach piastowskich>, <ziemiach praojców na które powróciliśmy>, którymi karmiono pokolenia na tzw. Ziemiach Odzyskanych po 1945 roku, bardzo szybko wymienione zostały na (...) mity <arkadyjskie>” [Kuchcińska-Kurcz 2019: 18-19]. Mity te priorytetyzowały historię niemieckiego miasta nad jego powojennym kształtem, prowokowały nostalgiczne spojrzenia w przeszłość i pełne kompleksów oceny teraźniejszości. Dlatego Szczecin — jak pisze Kuchcińska-Kurcz — potrzebował instytucji tożsamościotwórczej, przekierowującej afirmację na czasy powojenne: „trzeba pokazać, że jest z czego tę dumę czerpać” [Kuchcińska-Kurcz 2019: 22] i tym samym „wygrać wojnę o pamięć” [Kuchcińska-Kurcz 2019: 19]. Narracja wystawy oparta jest na koncepcji przełomów, które budowały „drogę do wolności”, wydarzeń o charakterze rewolucyjnym trwale zmieniającym rzeczywistość tj. wydarzenia 1970- 1971, strajki sierpniowe w 1980 roku czy stan wojenny.

Anna Ziębińska-Witek ocenia ekspozycję szczecińskiej instytucji w krytyczny sposób. Choć docenia jej spójność to punktuje zbanalizowaną treść i symbolikę [Ziębińska-Witek 2018: 98]. Trudno nie zgodzić się z zarzutem dotyczącym schematycznej narracji, opartej zresztą na chrześcijańskiej topice i motywie drogi, którą musi pokonać konstytuująca się społeczność, drogi pełnej cierpień i oporu, prowadzącej jednak do zwycięstwa. Do podobnego imaginarium sięga zestawienie otwierający ekspozycję, połączany

¹² Termin muzeum narracyjne krytycznie omawia Maria Kobielska [Kobielska 2020]. Jeden z twórców CHZ nazywa je „muzeum partycypacyjnym” [Kucharski 2018: 203]

kielich mszalny księdza Carla Lamperta¹³ i kantynowy kubek ze swastyką. Zgodnie z intencją twórców wystawy przedmioty te symbolizują dwa wymiary wojennego Stettina: brunatne miasto wspierające nazizm oraz ruch oporu skupiony wokół katolickiego duchownego [Kuchcińska-Kurcz 2019: 85]. Jednak budują one również banalną typologię, która reprodukuje polaryzację na ofiary i sprawców: wykorzystywany w obrzędach katolickich, piękny, kruchy i jednocześnie mocny kielich a opiętnowany swastyką pospolity kubek. Wspólnie stanowią metonimią zwycięskiej konfrontacji dobra ze złem, który to temat wydaje się być myślą przewodnią wystawy. Ekspozycję otwiera zresztą dzieło Kobasa Laksy, fotokolaż o imponujących rozmiarach, *Das Ende des Traums — Koniec marzeń, Stettin '45*, który budują kadry wojny, ruin i przemocy. Przywołują one emocje strachu, smutku, żalu, które w toku narracji wystawy mają przekształcić się w poczucie dumy z przezwyciężenia traumatycznej historii i walki z dwoma totalitaryzmami.

Podobną narrację spotkamy z Centrum Historii Zajezdnia, które pokazuje losy miasta „z perspektywy tożsamościowej” [Ziębińska-Witek 2018: 93]. Jednak w odróżnieniu od szczecińskich Przełomów nie odcina się od historii przedwojennej, lecz ją odwraca. Centrum ukazuje bowiem losy wrocławian (ludzi), nie zaś Wrocławia — miejsca. Wystawa rozpoczyna się przed II wojną światową, otwiera ją okres międzywojnia, m.in. aranżacja saloniku lwowskiego, którego wyidealizowaną wizję podsumowano hasłem „To były czasy!”. Mimo, że muzeum mieści się we Wrocławiu, opowieść toczy się jednak z perspektywy narodowej, ogólnopolskiej. Fokus na sprawy narodowe podtrzymują dalsze fragmenty wystawy, a przede wszystkim uznanie strajku poparcia dla Wybrzeża z 1980 r. za mīt założycielski miasta [Ziębińska-Witek 2018: 95]. Usytuowanie muzeum w dawnej zajezdni tramwajowej, która była miejscem kształtowania wrocławskiej „Solidarności” orientuje narrację na ruch antykomunistyczny. Choć jest ona czasem przetykana elementami wywołującymi nostalgię za minioną przeszłością, tak jak w przypadku wyposażonego kiosku z PRL, zabawek, prasy czy odwołań do sceny muzycznej.

W obu instytucjach niejako wyrwę w narracji narodowej stanowi okres powojenny i związane z nim migracje. Jest on poprzedzony ukontekstowaniem przesiedleń, a więc m.in. przedstawieniem decyzji podjętych w Tehe-

¹³ Kielich obecnie nie jest prezentowany na wystawie, ponieważ zakończył się okres trwania umowy jego wypożyczenia.

ranie, Jałcie i Poczdamie, dotyczących zmiany granic. W obu placówkach ważnym elementem jest **instalacja wagonu towarowego**. W przypadku Szczecina stanowi ona, wraz ze stanowiskami do odsłuchów relacji, przejście do sali „Czas migracji”, która pokazuje formułowanie się powojennej społeczności oraz rolę przedmiotów w tym procesie. We wrocławskim wagonie zatytułowanym „Wędrówka ludów” znajdują się informacje o przed- i po-wojennych mieszkańcach Dolnego Śląska, reprezentowanych przez przedmioty (walizki, drewniane skrzynie, wóz, rower, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, miska, fotografie, dokumenty).

Wagon, który stał się dominującą formułą upamiętnienia Holokaustu, często pojawia się również w kontekście powojennych migracji. Obok **walizek i kluczy**¹⁴ stanowi zestaw „poręcznych” metafor. Jak pisze Iwona Kurz, jest tak powszechny, że aż przezroczysty, jego wykorzystanie grozi popadnięciem w stereotyp, z jednej strony konotuje wiele treści, z drugiej zupełnie przeciwnie — „zaczyna znaczyć coraz mniej, stając się raczej potocznym idiomem” [Kurz 2017: 431]. Jego obecność na omawianych wystawach wydaje się projektować cofnięcie w czasie jako formę doznania przedstawionej rzeczywistości oraz odtworzenie podróży, która była podstawowym doświadczeniem dla powojennej migracji. Tym samym umożliwia identyfikację i empatię z przedstawionymi bohater(k)ami. Jednak wybór wagonu towarowego skutkuje zawłaszczeniem różnych rodzajów pamięci i doświadczenia, ewokuje wizje przesiedleń przymusowych przykrywając między innymi historie o dobrowolnym osadnictwie. W przypadku CHZ — i podobnie jak w Muzeum Historycznym we Wrocławiu — podtrzymany zostaje mit miasta jako drugiego Lwowa, jak głosi jeden z tekstów wystawy: „liczebną przewagę miała ludność pochodząca z centralnej i zachodniej Polski, ale charakter wielu miejscowości, w tym stolicy regionu, nadal przesiedleńcy ze Wschodu”.

W obu placówkach narrację dotyczące powojennych migracji otwiera opowieść o rzeczach. W Szczecinie gablota nimi wypełniona, zajmuje całą ścianę i stanowi centralny punkt tego fragmentu wystawy. Wyliczmy wybrane artefakty: konik na biegunach, modlitewnik ewangelicki, płaskorzeźba z wizerunkiem Gryfa znaleziona w 1945 roku w przejmowanym sklepie, żelazko, walizka, tekturowa skrzynka na amunicję, w której swoje rzeczy osobiste przywiozła więźniarka obozu koncentracyjnego w Ravensbruck, pisma zbiorowe Józefa Piłsudskiego — księgozbiór należący do

¹⁴ Które również odnajdujemy w Centrum Historii Zajezdnia we Wrocławiu.

księgarza w Kowlu na Wołyniu, przedwojenna papierośnica z inicjałami, którą legionista otrzymał od Marszałka, karafka pochodząca z majątku z Łopomniku, oleodruk przedstawiający Matkę Boską Częstochowską, kalendarz „Ziem Odzyskanych”, opaska Związku Osadników Wojskowych, świeczniki szabasowe, grudki rudy żelaza z Uralu dokąd została zesłana w czasie wojny 13-letnia Aleksandra Warchoń, należąca również do niej skorupka żółwia¹⁵. Obok umieszczono obraz Henryka Stażewskiego *Obraz scalony* jako przykład powojennej sztuki propagandowej.

To przedmioty z różnych rejestrów, rzeczy zastane (choć reprezentowane w najmniejszym stopniu), przywiezione i te wytworzone już w dyskursie „Ziem Odzyskanych”, opisane poprzez miejsce pochodzenia, takie jak: Niemcy, Polska, ZSRR, województwo lubuskie czy świętokrzyskie. Przedmioty, które można traktować jako metonimie poszczególnych biografii, zdają się wizualizacją **metafory tygla**, która jest często stosowana do opisu rzeczywistości ziem przyłączonych do Polski. Informacje o kulturowej i społecznej różnorodności osób, które tworzyły nowe społeczeństwo pojawiają się również w przedstawieniach multimedialnych. Są to m.in. historie osób ściganych przez system komunistyczny, które chciały schronić się w anonimowym tłumie, opowieści o mniejszościach etnicznych i narodowych, a także apel o zasilenie zbiorów Centrum własnymi, rodzinnymi sagami.

We wrocławskim Centrum Historii Zajezdnia również podejmowana jest próba zróżnicowania i symetryzacji okoliczności migracji, między innymi poprzez prezentację brutalnych wysiedleń Niemców czy obrazowanie, jak różnił się bagaż w zależności od narodowości uczestniczki/uczestnika „Wędrówki ludów”. Miejsce 2,5 mln Niemców wysiedlonych z regionu zajmują robotnicy przymusowi, więźniowie polityczni, zdemobilizowani żołnierze, przesiedleńcy z Kresów Wschodnich, migranci z Zachodniej i Centralnej Polski, reemigranci z Jugosławii, Belgii, Francji, Niemiec, przesiedleńcy w ramach akcji „Wisła”, społeczność żydowska (która jednak szybko wyemigrowała z Polski ze względu na wojenne doświadczenia i antysemityzm). Zwiedzający mogą odsłuchać relacji osób doświadczających skutków decyzji podjętych na międzynarodowym szczeblu, przeczytać dramatyczne świadectwa powojennego chaosu i apele poszukujących się ludzi. A także doświadczyć dworcowego rozgardiaszu dzięki instalacji dźwiękowej.

¹⁵ Żółwie stanowiły uzupełnienie głodowych racji żywnościowych polskich zesłańców w Kazachstanie.

Kolejne fragmenty narracji obrazują skalę zniszczeń „Ziem trofejnych”: demontaż zakładów przemysłowych i fabryk, zawłaszczenie dzieł sztuki, szabrownictwo, rozbiórkę budynków w celu pozyskania cegieł do odbudowy Warszawy i wreszcie — wyburzania i przekształcanie przestrzeni symbolicznych, które reprezentują **tabliczki z przekreślonymi nazwami ulic** (obecne również na wystawie w Muzeum Historycznym we Wrocławiu). Rzeczy niemieckie były również przejmowane, jak pokazują dokumenty: wykaz przedmiotów zakupionych od Obwodowego Urzędu Likwidacyjnego, akt nadania ziemi w Procanach wystawiony przez Ministerstwo Ziem Odzyskanych, oświadczenie o zajęciu mieszkania, wykaz nieruchomości poniemieckich w mieszkaniu we Wrocławiu i inne. W kontekście aktów zawłaszczenia występują już jako poniemieckie, zarówno w oryginalnych dokumentach, jak i podpisanych przygotowanych przez Muzeum. Jednak w niewielkiej sali naprzeciw, zatytułowanej „Tygiel. Koegzystencja różnych grup regionalnych i etnicznych we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku w pierwszych latach po wojnie” przedmioty kategoryzowane są jeszcze w inny, choć podobnie jednoznaczny sposób, jako polskie lub niemieckie. Przestrzeń tygla wypełniona jest rzeczami, które zalegają w gablotach, ale również wiszą u sufitu. Ułożone w swobodnym sąsiedztwie i pozbawione opisów (których zestawienie umieszczono dopiero obok, na ścianie), tworzą gęsty świat rzeczy o różnych funkcjach i znaczeniach. Jednak sposób ich klasyfikacji ramuje je w określony i ograniczony sposób. Przykładowo, na górnej półce w lewej gablocie znajdziemy przedmioty opisane w następujący sposób: polskie rodzinne albumy fotograficzne okresu międzywojennego, fotografie na kartonikach, polskie sitko, białe emaliowane, niemiecka krajalnica do chleba firmy Rotina, niemieckie talerze porcelanowe, polska waga szalkowa PWW Przemysł, niemiecka waga do listów, polskie odważniki apteczne, niemiecki przełącznik prądowy z bezpiecznikiem, tulejki (kapsuły) do przenoszenia wiadomości przez gołębie, niemiecki licznik gołębi. Polskość i niemieckość okazuje się więc kategorią nadrzędną dla rzeczy (choć zdarza się również rzecz „żydowska” i „amerykańska”).

Wydaje się więc, że fragment obrazujący metaforę tygla we wrocławskiej instytucji, można zinterpretować jako sytuację, w której „niewinne” przedmioty w określonych okolicznościach stają nieznane, obce lub nawet wrogie; czy to z zewnętrznego, odgórnego nakazu czy w perspektywie indywidualnej. Jednak reprodukcja sztucznej typizacji rodzi dysonans, zwłaszcza w kontekście podejmowanej wcześniej próby pluralizacji

doświadczenia migracji, wskazania na wiele różnych grup podróżujących i przesiedlonych oraz towarzyszące im bagaże wypełnione rzeczami. Gdyby więc odwołać się do kategorii przynależności czy własności, która i tak jest ograniczająca [Lehrer 2019: 58-61], to rzeczy działają, wyłamują się narzuconym polsko-niemieckim podziałom. Podobnie jak wykazywały swą sprawczość w rzeczywistości, którą teraz w muzeum mają reprezentować. We fragmencie wystawy „Niechciane ślady niemczyzny” czytamy: „Komunistom nie udało się jednak usunąć wszystkich niemieckich śladów — pojedyncze nagrobki, widoczne spod tynku napisy czy zapomniane detale architektury przypominają o skomplikowanej historii Wrocławia”. Przedmioty więc działają, trwają na przekór zorganizowanemu niszczeniu, wychodzą spod kolejnych warstw uparcie nakładanej farby, podobnie jak nie poddają się łatwo jednoznacznym klasyfikacjom i w sąsiednich fragmentach wystawy pokazują swoje inne odsłony.

Tygiel, czyli słowo-wytrych, którego wizualizacje odnajdujemy w obu instytucjach — konotuje mieszanekę narodowości, kultur, religii, motywacji itd. oraz gwałtowne przemiany, które zachodzą w jej ramach. Tygiel to również — jak piszą John Tunbridge, Gregory Ashworth i Brian Graham — jeden z modeli pluralistycznych społeczności, które tworzone są m.in. poprzez odpowiednie zarządzanie dziedzictwem. Idea tygla zakłada stopienia różnorodnych grup w jedną całość, „nie kompozyt czy amalgamat, ale oryginalny i niepowtarzalny produkt” [Ashworth, Graham, Tunbridge 2007: 76], którego rdzeń nie jest tożsamy z żadnym z poszczególnych składników. Teoretycznie, model ten różni się od kolejnego modelu sterowania pluralizmem społecznym jakim jest asymilacja, która zakłada wchłanianie nowych grup i tożsamości przez rdzeń główny — jeden niepodważalny zestaw wartości, norm i praktyk. W praktyce jednak, jak wskazują badacze, różnice te często ulegają zatarciu, a proces tworzenia tożsamości grupowej w formule tygla także obejmuje marginalizację czy wyłączenie określonych społeczności; część z nich również niechętnie adoptuje się do wytworzonej tożsamości [Ashworth, Graham, Tunbridge 2007: 78].

Zamierzeniem obu wystaw — w Centrum Dialogu Przełomy oraz w Centrum Historii Zajezdnia z pewnością było przedstawienie różnorodnych grup i jednostkowych życiorysów, które złożyły się na obraz współczesnego Szczecina i Wrocławia. W omawianych fragmentach wystaw nie brakuje treści dotyczących okoliczności przesiedleń byłych szczecinian i wrocławian — Niemców oraz losów ich dziedzictwa, które było poddane

dyrektywie „odniemczania”. Jednak potencjał spluralizowania powojennej społeczności obu miast rozpoczyna się i kończy w opisywanych częściach ekspozycji dotyczących migracji. Wystawy budują przekonanie o tym, że heterogeniczny zbiór ludzi i rzeczy scalił się w jedną wspólnotę, a migrujący ludzie i przemieszczające się przedmioty osiadły.

Idea tygla sugeruje wspomniane spojenie, ale ewokuje również inne treści, tygiel to proces łączenia, ale również mechanizm, na który składają się relacje dominacji, podporządkowania i nierówności. Te na wystawie są nieobecne, nie ma bowiem zagadnień odnoszących się do hierarchizacji społecznych czy zmiennej historycznie kwestii obecności i widzialności jej poszczególnych członków. W przypadku szczecińskiej placówki brak jest informacji o przekształceniach wspólnoty, relacje polsko-niemieckie się urywają, nie pojawiają się treści dotyczące życia mniejszości niemieckiej czy wzrastającej roli niemieckiego dziedzictwa w latach 90. XX wieku (do której zresztą odwołują się twórcy wystawy w cytowanych fragmentach katalogu), informacje o polsko-niemieckim pojednaniu są ograniczone. Dziedzictwo niemieckie poddane jest absorpcji, znika zdominowane „przełomami”, wydarzeniami politycznymi związanymi z historią Polski. Jak stwierdza Anna Ziębińska-Witek: „nie udaje się pokazać w sposób satysfakcjonujący specyfiki miasta i regionu” [Ziębińska-Witek 2018: 99].

Podobnie sytuacja wygląda we Wrocławiu. Wystawa w CHZ pokazuje, że formułowania się tej wspólnoty zostało już dokonane i jest stanem faktycznym, osiągniętym, a „pozostałością po dawnych różnicach są dziś często tylko obyczaje świąteczne, zwłaszcza tradycje kulinarne” (tekst wystawy). Ostatnie domknięcie w tym procesie, a także w czasoprzestrzennej ciągłości wystawy, stanowi fragment poświęcony pojednaniu polsko-niemieckiemu. Poprzedza go prezentacja napięć z lat 60., fotografia dokumentująca obchody 20-lecia polskiej administracji kościelnej na Ziemiach Zachodnich, „które podkreślały związek tych ziem z Polską. Zostały niżej (sic) bardzo krytycznie odebrane w Niemczech”, czy też zdjęcie ze zjazdu w Bonn Niemców wysiedlonych ze Śląska (1951 r.) dzierżących transparent „Wolność dla Śląska”. Zaslugę wypracowania zgody jednoznacznie przyznano Kościołowi katolickiemu, opisując rolę biskupa Bolesława Kominka i orędzie biskupów polskich do hierarchów niemieckich z 1965 roku, a także ruchowi Solidarność, pokazując pomoc płynącą z Niemiec dla Polaków w czasie stanu wojennego, fotografie ze spotkania Tadeusza Mazowieckiego i Hel-

muta Kohla, historię układu granicznego i traktatu o dobrym sąsiedztwie. „Problem <gorącego żelaza> przestał istnieć” (tekst z wystawy).

Wystawy zaprojektowane są tak, by odtworzyć doświadczenie formułowania się społeczności złożonej z nowoprzybyłych na tereny należące do już wysiedlanych. Obejmują jednak elementy, których zamierzeniem jest wytrącenie ze stanu immersji, gdy obiektywny i trzecioosobowy narrator zwraca się bezpośrednio do zwiedzających. Jest to szczególnie widoczne w CHZ, gdy rekomendacje wyrażane są wprost „Polacy, którzy przybyli do Wrocławia po wojnie ujrzeni morze ruin, spróbuj zobaczyć miasto ich oczami. Przesuwaj obraz w persykopie”, doświadczyć, przeżyć, zobacz, ale również zdaj z tego relację. W przestrzeni wystawy umieszczono bowiem skrzynkę pocztówkę i towarzyszącą jej zachętę do wysłania pozdrowień z Wrocławia, którą pracownicy Zajezdni wyślą na wskazany adres. Podobnie możemy traktować apel szczecińskiej placówki o przekazywania rodzinnych biografii. Osoby doświadczające wystawy mogą nie tylko odtworzyć proces powstawania wspólnoty, ale również wpisać w jego przebieg i zobaczyć siebie jako jego współ-uczestniczkę/uczestnika.

Maria Kobielska w artykule „Muzeum narracyjne — muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne”, krytycznie analizuje zakres i znaczenia pierwszego pojęcia, udowadniając, że bardziej poręczna do opisu wystaw i muzeów historycznych powstałych w ostatnich dwóch dekadach w Polsce, jest kategoria doświadczenia. „Wystawianie podmiotu na intensywne doświadczenie” [Kobielska 2020: 34], wytwarzanie efektu „bycia pod wrażeniem”, a także przechwytywanie uwagi, uznaje za dominantę współczesnych wystaw historycznych. Badaczka wskazuje również na samozwrotność doświadczenia, kiedy odbiorcy doświadczają samych siebie jako zwiedzających, odnajdując się w przestrzeni wystawy i odczytując jej znaczenia [Kobielska 2020: 35]. W przypadku Zajezdni i CPD zadanie stawiane przed odbiorcami, które dotyczy doświadczenia, przeżycia procesu konstituowania się lokalnej społeczności, a nawet wpisania w jego ramy, jest wzmacniane komunikatami wprost do tego zachęcającymi.

Podsumowanie

Na koniec warto powrócić do pytań o wizję wspólnoty oraz rolę i miejsce polsko-niemieckich relacji w reprezentacji kolektywnej tożsamości mieszkanki i mieszkańców Wrocławia oraz Szczecina. Spośród czterech wystaw jedna, w Muzeum Historii Szczecina, wyróżnia się odmiennym sposobem

podejścia do przedwojennej historii miasta i jego mieszkańców. Formułę tę nazywamy przysposobieniem, powołując się na słownik języka polskiego, które definiuje ten akt jako przyjęcie do rodziny, obdarzenie prawem do nazwiska i dziedziczenia. Przysposobienie wiąże się z potencjałem pluralizacji i nawiązania transkulturowych połączeń, choć warto podkreślić, że niesie ze sobą również ryzyko instrumentalizacji wielowymiarowego dziedzictwa oraz marginalizacji tematów, które mogły zakłócić proces konsolidacji. Wystawa prezentująca losy Hansa i Jana jako jedyna pokazuje ciągłość miasta i jego mieszkańców. Dzięki koncentracji na dniu codziennym unika prostej formuły pokazywania historii lokalnej przez pryzmat wydarzeń narodowych. Oddziałuje więc na emocje dotyczące sfery relacji międzyludzkich i doświadczenia autobiograficznego, nie zaś — jak w przypadku pozostałych wystaw — dumy narodowej i patriotyzmu.

Centrum Historii Zajeżdźnia oraz Centrum Dialogu Przełomy (oraz częściowo Muzeum Historyczne we Wrocławiu) prezentują natomiast formułę, którą określamy terminem absorpcji. Charakteryzuje ją wchłonięcie różnicy kulturowej i jej neutralizacja w ramach ujednoliconej wspólnoty narodu. Mimo obecności obszernej części dotyczącej powojennych migracji, w dalszej części ekspozycji następuje zawieszenie pracy poszukiwania i nawiązywania relacji. Powojenni, zróżnicowani etnicznie i narodowo mieszkańcy miast ulegają stopieniu w wyidealizowaną postać Polaka-opozycjonisty. Dziedzictwo niemieckie, przedstawione przede wszystkim jako „morze ruin” lub pozostałe po przedwojennych mieszkańcach przedmioty — zostaje w ten obraz wciągnięte. Jego absorpcja ma w odbiorcach budzić dumę z udanego „zagospodarowania się” i odbudowy zniszczonych miast. Jednocześnie, stwierdzenie „komunistom nie udało się jednak usunąć wszystkich niemieckich śladów”, obecne na wystawie w CHZ, jednoznacznie osądza kwestie sprawców — tych którzy próbowali te ślady usunąć — i ich odpowiedzialności za powojenny stan dziedzictwa niemieckiego. Próby pluralizacji doświadczenia mają ograniczony zakres, a polsko-niemieckie zależności i wzajemne wpływy urywają się.

Warto również wyróżnić muzealne środki wyrazu powielane w narracjach dotyczących przedwojennego dziedzictwa oraz migracji ludzi i rzeczy. Ich rolą, podobnie jak w przypadku innych środków stylistycznych, jest między innymi kreowanie świata przedstawionego, wywołanie określonych emocji, kierowanie pracą wyobraźni odbiorców. Wagon towarowy, walizki, klucze do opuszczanych i przejmowanych mieszkań, tabliczki z przekre-

ślanymi nazwami ulic, tworzą indeks rzeczy-rekwizytów budujących ramy myślenia o przed/po-wojennych transformacjach. Ich wydawałoby się powszechne zrozumienie jest nęcące w procesie tworzenia wystawy, jednak bywa również zwodnicze. Może bowiem skutkować „kalkowo” powielaną narracją, w której gubią się różnice i detale.

Bibliografia

Ashworth Gregory, Graham Brian, Tunbridge John

2007: *Pluralising Pasts: Heritage, Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, London: Ann Arbor Pluto Press.

Kobielska Maria

2020: Muzeum narracyjne — muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 4.

Kucharski Wojciech

2018: Czy narracje muzealne są zakorzenione w badaniach nad historią lokalną. Przykład Centrum Historii Zajezdnia we Wrocławiu, [w:] *Bliska historia. O badaniach historii lokalnej i regionalnej*, red. P. Wiszewski, Warszawa: PWN.

Kuchcińska-Kurcz Agnieszka (red.)

2019: *Miasto sprzeciwu — miasto protestu*, Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie.

Kurz Iwona

2017: *Wagon*, [w:] *Ślady Holokaustu w imaginariusium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Lehrer Erica

2019: Od „społeczności dziedzictwa kulturowego” do „społeczności uwikłania”, [w:] *Różnicowanie narodowego „my”*: Kuratorskie marzenia, red. R. Sendyka, E. Lehrer, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Liskowacki Artur

2011: *Szczecin z widokiem na morze*, „Herito” nr 5, <http://www.herito.pl/artykuly/szczecin-z-widokiem-na-morze--3>, [dostęp: 13.02.2019].

Macdonald Sharon

2003: *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, “Museum and Society”, 1(1), s. 1-16.

Mason Rhiannon, Galani Areti, Lloyd Katherine, Sayner Joanne

2018: *Experiencing mixed emotions in the museum: empathy, affect, and memory in visitors' responses to histories of migration*, [w:] *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*, red. L. Smith, M. Wetherell, G. Campbell, London, New York: Routledge.

Mazur Zbigniew

1997: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Poznań: Instytut Zachodni.

Musekamp Jan

2013: *Między Stettinem a Szczecinem: metamorfozy miasta od 1945 do 2005*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.

Purchla Jacek, Komar Żanna

2020: *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Thum Gregor

2007: *Obce miasto — Wrocław 1945 i potem*. Wrocław: Via Nova.

Tunbridge John, Ashworth Gregory

1996: *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Wiley, Chichester.

Wetherell Margaret, Smith Laurajane, Campbell Gary,

2018: *Introduction: Affective heritage practices, [w:] Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*, red. L. Smith, M. Wetherell, G. Campbell, London New York: Routledge.

Ziębińska-Witek Anna

2018: *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Źródła internetowe:

<http://fundacja-karpowicz.org/spod-tyнку-patrzy-breslau>

Katarzyna Maniak, Anna Kurpiel

Absorption and adoption. Strategies on pre-war heritage in the museums of Szczecin and Wrocław

The article discusses the forms of presentation of the pre-war German heritage in selected museums in Wrocław and Szczecin: The Depot History Centre in Wrocław, Wrocław City Museum, The National Museum in Szczecin — The Dialogue Centre Upheavals and the Szczecin History Museum. The authors analyze the visions of the community and Polish-German relations emerging from the exhibitions. The focus is also put on the affective reactions elicited by the created narratives and selected means of expression — objects/ props — that are used to construct the exhibitions. Finally, the authors propose concepts of adoption and absorption and apply them to define the formulas of heritage representations.

Keywords: dissonance heritage, adopted heritage, absorption of heritage, the Depot History Centre, Wrocław City Museum, Dialogue Centre Upheavals, the National Museum in Szczecin.

Anna Lebet-Minakowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

Z historii kolekcjonerstwa. Etyczne aspekty pozyskiwania zbiorów do Muzeum Książąt Czartoryskich w wieku XVIII

W wieku XVIII zapanowała w Europie moda na kolekcjonerstwo. Zapatrzona na Europę Zachodnią arystokracja, naśladowała te nowinki w mniej lub bardziej udany sposób. Prawie każdy z bogatych i znaczących rodów arystokratycznych czuł się w obowiązku posiadać kolekcję osobliwych pamiątek i przedmiotów zgromadzonych w „kunstkamerze” [Scheicher, 2008: 520–523] lub specjalnie do tego wydzielonych „Gabinetach Osobliwości”, w których poza przywiezionymi z podróży pamiątkami, fragmentami antycznych naczyń czy posągów znajdowały się wiszące nad progiem strusie jaja i broń „dzikich ludów” czy kości mamuta, a w specjalnych szkatułach osobliwe monety, wisiorki i zawieszki, ułamki skał i minerałów, nie wspominając o zasuszonych roślinach czy przechowywanych w formalinie „wybrykach natury”. Kolekcje te, trzymane w specjalnych, osobnych, zamkniętych pomieszczeniach, były zazwyczaj pokazywane wyjątkowym gościom, jako swoistego rodzaju wyróżnienie, uchylene „rąbka tajemnicy”. Twórcy „gabinetów osobliwości” rywalizowali ze sobą zawzięcie, starając się pozyskać do swoich kolekcji coraz to bardziej kuriozalne obiekty i przedmioty celem zaciekawienia gości. W Polsce na fali tej paneuropejskiej mody, powstawały jednak kolekcje całkiem inne, skupiające się nie na poszukiwaniu i ekspozowaniu fenomenów czy ciekawostek, ale na gromadzeniu i pozyskiwaniu pamiątek narodowych. Właśnie te magnackie kolekcje stały się zbiorami narodowymi, swoistymi „Świątyniami Pamiątek”, dając początek zbiorom

muzealnym. Wśród osób zbierających pamiątki narodowe należy wspomnieć dwie, rywalizujące ale zarazem współpracujące ze sobą wybitne postacie z historii kolekcjonerstwa: Izabelę Czartoryską i Tadeusza Czackiego. Oboje połączyła pasja kolekcjonerska i idea wskrzeszenia pamięci o złotych latach Rzeczypospolitej, choć życiorysy ich znacznie się różniły.

Izabela Czartoryska, inicjatorka kolekcji puławskiej, która dała podwaliny pod Muzeum Książąt Czartoryskich jest osobą powszechnie znaną, dodatkowo spopularyzowaną w ostatnich latach przez głośną historię zakupu kolekcji i ponownego otwarcia w roku 2019, po wielu latach niedostępności Muzeum Książąt Czartoryskich. Tadeusz Czacki, choć została opublikowana jego biografia [Danowska 2006], pozostaje nadal jako kolekcjoner w cieniu Izabeli Czartoryskiej, dlatego pisząc o jego zamiłowaniach do kolekcjonerstwa, warto wspomnieć o przyczynach tej pasji.

Urodził się w Porycku 28 sierpnia 1765 roku, był najmłodszym z czwórki dzieci Szczęsnego Czackiego i Katarzyny z Małachowskich. Pierwsze lata życia zapewne były dla niego bardzo trudne, gdy miał trzy lata zmarła jego matka Katarzyna, a ojciec nie mógł się nim zajmować ponieważ w 1767 roku (do 1794), osadzony został przez Rosjan w areszcie domowym [Danowska 2001: 175–226]. Tadeuszem i jego starszym bratem zaopiekował się brat Szczęsnego, Franciszek i jego żona Kunegunda z Sanguszków. Tadeusz wychowywał się u stryjostwa, początkowo w Gdańsku a potem w Boremlu [Danowska 2006: 38, Knot 1938: 144–146, Żychliński 1879: 45–49]. W domu stryjostwa Czackich panowała atmosfera patriotyczna i artystyczna. Szczęsny Czacki, uchodził za człowieka bardzo pobożnego, patriotę ubierającego się „po polsku” (ponoć pokazywał się publicznie ubrany w żupan i kontusz przepasany słuckim pasem), zwolennika posługiwania się w domu językiem ojczystym — polskim, co nie było wówczas zbyt powszechne w magnackich domach, gdzie królował język francuski. Ze względu na ten system wartości i kultywowane przez ojca i stryja tradycje narodowe, Tadeusz nigdy nie został oddany pod opiekę i nauczanie obcojęzycznych guwernerów, nie uczęszczał do żadnej szkoły, nawet do modnego wówczas wśród szlachty Collegium Nobilium, nie studiował na uniwersytecie, odebrał jedynie domowe wykształcenie¹. Ojciec i stryj, w obawie że Tadeusz nabierze zachodnioeuropejskich manier i stanie się zniewieściałym kosmopolitą tracąc uczucia patriotyczne i przywiązanie do polskiego stroju i mowy, nie wysyłali go na zagraniczne wojaże,

¹ Prawdopodobnie jego pierwszym nauczycielem był Marcin Gerber.

ale jedynie do wujostwa Małachowskich w Warszawie aby praktykował w sądach zadwornych² i nabrał ogłady. Tak więc w roku 1781 Tadeusz Czacki zamieszkał w Warszawie, gdzie jego protektorem stał się, podobno, sam król Stanisław August, który w późniejszym czasie wypowiadał się o Czackim bardzo pochlebnie. Z tego czasu pochodzi też pierwsza naukowa publikacja Tadeusza Czackiego traktująca o sprawach prawniczych. Dostęp do biblioteki Załuskich, kontakty z Adamem Naruszewiczem i Janem Albertrandi umożliwiły mu zgłębianie wiedzy i rozwój intelektualny. Dzięki własnym talentom, wiedzy, koligacjom rodzinnym i zaufaniu króla powierzano mu rozmaite publiczne i państwowe funkcje: służył jako sekretarz swojemu wujowi, marszałkowi Stanisławowi Małachowskiemu, był komisarzem w Komisji Kruszcowej, zarządzającej polskim górnictwem, a następnie dostąpił zaszczytnej funkcji komisarza Skarbu Koronnego, zasłużył się przy porządkowaniu Metryki Koronnej i królewskiego archiwum, czynnie się też włączył w agitowanie pro *Ustawie Rządowej* [3 Maja].

2 kwietnia 1792 roku, Komisja Skarbowa³ wyznaczyła Tadeusza Czackiego „komisarzem do lustracji skarbcza królewskiego na Wawelu” (drugim komisarzem został wyznaczony Jan Nepomucen Horain). Sejm zlecił Komisji inwentaryzację skarbcza koronnego w związku z pogłoskami o zaginięciu części regaliów wypożyczonych do Warszawy przez Marcelego Bacciarelego, który używał ich jako rekwizyty podczas malowania królewskich portretów. Zanim Tadeusz Czacki przystąpił do realizacji powierzonego mu zadania już wcześniej, kilka razy wizytował Wawel, między innymi w kwietniu, miesiąc przed uchwaleniem Ustawy Rządowej, sporządził wówczas raport o złym stanie zamku królewskiego, oraz uwagi na temat koniecznych prac remontowych zamku [Czacki 1881: 160].

W 1791 roku dokonał przeglądu grobów królewskich w Katedrze na Wawelu, pomimo, że otwarcie grobów królewskich na Wawelu (dla celów badawczych — jak później podkreślano) odbyło się za zezwoleniem króla i prymasa, spotkało się ono z licznymi protestami, czego echem był wierszowany „wytyk” dziewięcioletniego wówczas Ambrożego Grabowskiego:

*O święta ziemia, któż cię uszanował kiedy?
Łupiły cię Tatary... i Szwedy,*

² Sąd zadworny (asesorski) — sąd działający bez obecności króla, przewodniczył mu kanclerz lub podkanclerzy. Sądy asesorskie orzekały w Rzeczypospolitej od połowy XVI wieku.

³ Realizując ustawę z dnia 9 listopada 1791 roku.

Mniejsza, że cię obdarły i Scyty, i Goty
To gorsze, że cię darły własne patrioty [Grabowski 1904: 5].

Czacki spenetrował wówczas jedynie niewielką część krypt katedralnych [Czacki 1819: 301–310; Grabowski 1868: 21], stworzył i opisał pochówki w Krypcie Zygmuntowskiej: Zygmunta I Starego, jego syna Zygmunta II Augusta, córki Anny Jagiellonki oraz małą trumienkę Olbrachta (Wojciecha)⁴ przedwcześnie zmarłego syna Zygmunta I i Bony, Anny Austriaczki (żony Zygmunta III), w Krypcie Wazów: Zygmunta III Wazy i rodziny Władysława IV. Wydarzenie te zrelacjonował Tadeusz Czacki w liście do Adama Naruszewicza⁵. Wówczas do własnych zbiorów Czackiego i zbiorów powstającego w Puławach muzeum księżnej Izabeli Czartoryskiej trafiły obiekty wyjęte z królewskich grobów. Niestety do dnia dzisiejszego zachowało się ich jedynie kilka, są to fragmenty: rypsu haftowanego złotą nicią we wzory roślinne, atlasu z trumny Zygmunta II (aneks 6, 9), brokatu z ubioru Anny Jagiellonki (aneks 11), tkanina jedwabna z trumny Anny Austriaczki (aneks 12), włosy z brody Zygmunta I, umieszczone przez Izabelę Czartoryską w specjalnym pudełeczku z kości słoniowej (aneks 13). Z Krypty Wazów, do zbiorów trafiły fragmenty: tkaniny jedwabnej z obcia trumny (aneks 5), haftowanej tkaniny jedwabnej (aneks 2) oraz rękawów z ubioru Zygmunta III Wazy (aneks 4), z krypty rodziny Władysława IV: fragment brokatu jedwabnego z doszytą pasmanterią złotą (aneks 10). Zabranym z grobów królewskich przedmiotów było więcej, trafiły one do zbiorów Izabeli Czartoryskiej, która przechowywała je w intencjonalnie do tego przygotowanym i eksponowanym, centralnym miejscu w Świątyni Sybilli. Specjalnie na ich pomieszczenie poleciła wykonać hebanową szkatułę, okutą srebrem zwaną „Szkatułą Kólewską”⁶. Skrzynia zawierała w swoim wnętrzu kaszty z licznymi przegródkami, ułożone warstwowo, w których znajdowały się przedmioty należące do królów i królowych polskich, znaczna ilość obiektów, które się tam znalazły pochodziła ze skarbca królewskiego,

⁴ Urodzony 20 września 1527 w Niepołomicach (w wyniku tragicznego wypadku podczas polowania), zmarł tego samego dnia, początkowo tam pochowany, ekshumowany został w 1548 r. na prośbę królowej Bony i pochowany w Katedrze na Wawelu podczas pogrzebu Zygmunta I.

⁵ Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 938, s. 703–704.

⁶ Spis inwentarza szkatuły ujęty został w rękopisie: *Poczet Pamiątek*, s. 30.

ale były też wyjęte z grobów królewskich: wspomniane: „włosy z brody Zygmunta I w puszcze ze słoniowej kości stałą przyozdobionej; które przy otworzeniu grobu Tadeusz Czacki wziął i tu złożył”⁷, „galonka kawałek, 5 gwoździ, kawałek antaby i kawałek drzewa spróchniałego z trumny Anny Jagiellonki”⁸ i „sukni kawałek Zygmunta Augusta”⁹.

Po przeprowadzeniu komisyjnego skontrum sprawdzającego zawartość skarbca królewskiego, planowano znajdujące się w nim obiekty zabezpieczyć w Warszawie, uznając, że Wawel, po I rozbiorze, nie jest miejscem bezpiecznym do ich przechowywania¹⁰. W związku z powierzoną funkcją, Tadeusz Czacki przybył do Krakowa ponownie na początku kwietnia 1792 roku i do 25 kwietnia zakończył inwentaryzowanie zawartości królewskiego skarbca¹¹. Po zakończeniu spisu, skarbiec został ponownie zamknięty i zaplombowany pieczęciami inwentaryzatorów: Tadeusza Czackiego i Jana Nepomucena Horaina oraz ks. Sebastiana Sierakowskiego, kustosza skarbca koronnego [Estreicher 1935: 3]. Nie wiemy, czy wówczas Tadeusz Czacki zabrał coś ze skarbca do własnych zbiorów, prawdopodobnie nie, nastąpiło to zapewne dopiero podczas powtórnej inwentaryzacji i zabezpieczaniu skarbca, gdy przyjechał oszacować straty po splądrowaniu go przez Prusaków w roku 1795. Gdy 4 stycznia 1796 roku do Krakowa wkroczyli Austriacy, natychmiast powołali komisję do stwierdzenia zniszczeń poczynionych przez Prusaków na Wawelu i zapewne wówczas część nie zrabowanych przez Prusaków obiektów trafiła w ręce Czackiego. W liście napisanym przez Czackiego 13 kwietnia 1798 roku, do Kapituły Katedralnej Krakowskiej, czytamy: „(...) staranie kilkunastoletnie uczyniło mi(ę) drogich pamiątek we wszelkim rodzaju, a kraj interesujących, składu stróżem. To wszystko poświęcone będzie użytkowi powszechnemu. Byłem tak szczęśliwy, że najjaśniejszy cesarz rzymski raczył mi oddać rozkazał

⁷ Nadal w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich MNK XIII-1621

⁸ Fragment drewna i antaby — niezidentyfikowane, tkanina — być może MNK XIII-2559 (aneks 11).

⁹ Zapewne MNK XIII-2553/1–3 (aneks 6).

¹⁰ Kraków stał się wówczas miastem nadgranicznym, ponieważ nie mieściła się tu siedziba władzy, miasto uznano za niedostatecznie chronione. *Volumina legum*, Kraków 1889, t. 9, CCCLIX, s. 342

¹¹ Sporządzono protokół z trzech egzemplarzach: dla skarbca koronnego, Komisji Skarbowej, i do akt ziemskich krakowskich. Miał miejsce wówczas pierwszy, publiczny, biletowany, pokaz insygniów królewskich.

przez najwyższy dekret smutne, ale zarazem i drogie ostatki pozostałego skarbcu Rzeczypospolitej”¹². Z listu wynika, że przynajmniej część nie zrabowanych przez Prusaków przedmiotów pozwoił cesarz Franciszek II zabrać Czackiemu, który jednakże, choć był kolekcjonerem i miał ambicje stworzenia własnego muzeum, nie chcąc rywalizować i konkurować ze zbiorami Izabelli Czartoryskiej, przekazał pamiątki do Puław. Część tych obiektów pomieściła Izabela właśnie we wspomnianej „Szkatule Królewskiej”. W *Historycznym opisaniu Świątyni Sybilli w Puławach* znajdujemy informację: „Kiedy inne klejnoty zniknęły to przynajmniej, co w oczach obcych pomniejszą miało cenę, za usilnym staraniem przeszło do rąk księżnej Czartoryskiej i dziś tę świątynię zdobi”¹³. W „Szkatule Królewskiej”, za przyczyną Czackiego znalazły się wówczas: „łańcuch złoty z krzyżem kamiennym w złoto oprawnym, u którego pereł szesnaście i rubinów cztery, Zygmunta I”, Sygnet złoty z jednym diamentem, dany Zygmunтови przez Bonę, żonę jego, który do śmierci nosił”, „głowa żelazna od rękojeści pałasza w srebro pozłacane oprawna z napisem: Bona r. 1521; należała do Zygmunta I”, „łańcuch złoty, czarno szmelcowany, u którego krzyż złoty i ośm szafirów; Anny Jagiellonki, żony Stefana Batorego, z r. 1676”¹⁴. Po śmierci Czackiego, gdy wdowa po nim wyprzedawała bibliotekę i zbiory poryckie [Buczek 1936: 181–199]¹⁵ do kolekcji Czartoryskich trafiły jeszcze: „ołtarzyk¹⁶ do nabożeństwa drewniany pozłacany po carach Szujskich złożony przez Żółkiewskiego w Zamku krakowskim; w czasie rewolucji po objęciu Krakowa przez Prusaków wyjęty został z ołtarzyka

¹² Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, Epistulae variarum personarum ab anno 1758 ad annum 1799 list nr 241.

¹³ *Historyczne opisanie Świątyni Sybilli w Puławach 1825, przepisane przez Łukasza Gołębiowskiego*, Biblioteka Czartoryskich, rkps 12146, s. 31.

¹⁴ Prawdopodobnie pomyłka w dacie rocznej, Anna Jagiellonka zmarła w roku 1596. *Poczet Pamiątek*, s. 30

¹⁵ Żona Tadeusza Czackiego, po jego śmierci wyprzedawała bibliotekę i zbiory muzealne znajdujące się w Porycku, poinformowany o tym Władysław Czartoryski zakupił w roku 1818 część oferowaną wówczas przez wdowę za cenę 12 tys dukatów (600 000 zł pl). Wraz z biblioteką do Puław trafiła też część zbiorów poryckich: „w tym 42 osobliwości krajowe, 8 zagranicznych, 34 obrazy, 494 miedzioryty i mapy, 36 polskich medali złotych, 1275 srebrnych i 59 miedzianych.” Spis biblioteki zrobił jej dotychczasowy bibliotekarz Łukasz Gołębiowski, który spisał wszelkie obiekty przekazując bibliotekę Czartoryskiemu, Biblioteka Czartoryskich, rkps 3233, s. 1–266. *Umowa między Barbarą Czacką a Adamem Jerzym Czartoryskim w sprawie zakupu biblioteki w Porycku po Tadeuszu Czackim, 1818–1819, kopia ręką Karola Druzewicza*, Biblioteka Czartoryskich rkps 12163; *List Łukasza Gołębiowskiego do Adama J. Czartoryskiego, 1821*, Biblioteka Czartoryskich rkps 12163, k. 2.

¹⁶ Opisany „ołtarzyk” to stauroteka bizantyńska, obiekt znajduje się w zbiorach Muzeum Czartoryskich do dnia dzisiejszego. Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-3927

krzyż wysadzany drogimi kamieniami”¹⁷, „Para sandałów staroświeckich z aksamitu czerwonego”¹⁸, „kopia z drzewem powleczone aksamitem i żelazem”¹⁹, koncerz zwany krzyżackim, maczuga rycerska i buzdygan [Żygulski 1961: 384–389, 392–394].

Po eksploracji grobów królewskich i zyskaniu tak zacnych przedmiotów do swoich zbiorów, Czacki zachęcony powodzeniem po zdobyciu artefaktów z Wawelu, podróżował po kraju, otwierając groby różnych znanych osób i zabierając z nich rozmaite pamiątki. 29 kwietnia 1791 roku trafił do Zwoleń, gdzie, będąc pewnym, że znalazł pochówek Jana Kochanowskiego, zabrał czaszkę, którą 4 października 1796 roku, wraz z certyfikatem potwierdzającym jej autentyczność, podarował Izabeli Czartoryskiej [Talko-Hryncewicz, Wrzosek 1927: 2; Widacki, Marek 1983: 52–54]²⁰. W tym samym roku, 12 lipca, będąc w kościele w Czarncy, wyjął z grobu hetmana Stefana Czarnieckiego prawą kość udową²¹, którą wraz z certyfikatem podarował do zbiorów puławskich Izabeli Czartoryskiej 4 października 1794 roku. W tym samym roku zawędrował do Poznania, skąd przywiózł szczątki Bolesława Chrobrego, które także trafiły do Muzeum w Puławach, gdzie zostały umieszczone w specjalnie przygotowanym sarkofagu, rzeźbionym w białym marmurze²². Sarkofag wraz zawartością został następująco opisany w Katalogu Świątyni Sybilli: „Pomnik marmurowy biały, słupkami i węzami takimiż ozdobiony. Na słupkach są nazwiska rzek, w których Bolesław Chrobry kazał wbijać słupy spiżowe na oznaczenie granic polski. Na pomniku napis: BOLESŁAO CHROBRY PRIMO POLONORUM REGI: ORDINE, VIRTUTI, FACTIS”. Wewnątrz pomnika są kości Bolesława Chrobrego w puszcze szklanej. Wzięte w Poznaniu i przysłane przez Tadeusza Czackiego”²³. Pozyskaniu szczątków królewskich z Poznania dopomógł przypadek, w roku 1790, doszło do pożaru katedry, w czasie którego zawaliła się wieża,

¹⁷ Wspomniany krzyż był relikwiarzem zawierającym w swoim wnętrzu drzazgi z Krzyża Chrystusa. *Poczet Pamiątek*, s.121

¹⁸ Do zbiorów Izabeli Czartoryskiej trafił jeden z „sandałów”, drugi dopiero po śmierci Czackiego, po roku 1818, gdy wdowa sprzedawała kolekcję męża.

¹⁹ Pika paradna.

²⁰ Dla pomieszczenia tej relikwii przygotowano w Muzeum specjalną urnę, w której przechowywana jest do dzisiaj, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2318 (aneks 17). Dyskusje na temat jej autentyczności trwają do dzisiaj.

²¹ W zbiorach Muzeum został przygotowany dla niej specjalny sarkofag, opisany mylnie: „Ręka Czarnieckiego”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2320 (aneks 19), *Poczet Pamiątek*, s. 41.

²² Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2317 (aneks 18).

²³ *Poczet Pamiątek*, s. 39; *Inwentarz*, poz. 174

całkowicie druzgocąc wcześniejszy nagrobek Bolesława Chrobrego. Po tych wydarzeniach porządkowano katedrę i zabezpieczono szczątki wyjęte z grobowca, dokonując ich powtórnego pochówku. 22 sierpnia 1801 roku, Czacki przybył do Poznania, gdzie kapituła katedralna poznańska wydała mu fragmenty kości owinięte w biały papier, zawiązany jedwabnym sznurkiem, wraz z certyfikatem autentyczności. Część z wydobytych kości Czacki zachował dla siebie, a część przekazał Izabeli Czartoryskiej do Puław, gdzie zostały umieszczone w Świątyni Sybilli, we wspomnianym wyżej marmurowym sarkofagu. Pisząc do Ludwika Kropińskiego²⁴, Czacki odnotował ten fakt w liście z dnia 27 sierpnia 1801 roku: „W Poznaniu z autentykami wziąłem dwie kości Bolesława Chrobrego. Jedną posyłam Xieźnie, a z mojej cząstkę Tobie udzielię”²⁵. Kolejne zdobycze Czackiego, to „szczątki Kopernika”²⁶, które również trafiły w roku 1802 do Puław, razem z certyfikatem autentyczności wydanym przez kapitułę fromborską, tu również wykonano dla nich specjalny sarkofag²⁷. Ostatnim relikwiarzem w Świątyni Sybilli był pomnik samego Tadeusza Czackiego, opisany w katalogu pamiątek narodowych zachowanych w Świątyni Sybilli: „Pomnik marmurowy na postumencie czarnym dębowym, w którym złożone włosy i pieczęć Tadeusza Czackiego”²⁸. Izabela Czartoryska uhonorowała Tadeusza Czackiego tym wielkim wyróżnieniem, pamiątki po nim umieszczone były w jednym z najznakomitszych miejsc w Polsce, „panteonie narodowym”, sali z relikwiarzami i pamiątkami po królach i sławnych Polakach, bohaterach narodowych, zapewniając mu tym samym „wieczną pamięć” potomnych. Wielu mu współczesnych i biografów zadawało sobie pytanie, czy ten zaszczyt mu się należał. Jedni, zwracają uwagę, że jego działania miały charakter eksploracji quasi-naukowych i zapoczątkował archeologię

²⁴ Ludwik Kropiński (ur. 1767 w Paszukach zm. 4 sierpnia 1844 w Woronczynie na Wołyniu). Brał udział w powstaniu kościuszkowskim pod Szczekocinami i w obronie Warszawy. Ciężko ranny na szancach Pragi dostał się do niewoli. Podczas leczenia w szpitalu praskim, zaopiekował się nim książę Adam Jerzy Czartoryski, przewożąc go najpierw do Warszawy, a następnie do Sieniawy. Pamiątka po nim — przycisk na biurko z jego portretem znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich MNK XIII-2303

²⁵ Biblioteka Ossolińskich, rkps 4962, s. 172

²⁶ Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. XIII-2316 (aneks 16).

²⁷ Do szczątków dołączony jest list Tadeusza Czackiego do Księżnej Izabeli Czartoryskiej, z dnia 27 sierpnia 1802 roku.

²⁸ *Poczet Pamiątek*, s. 41

grobow [Święch 1988: 94–95]²⁹, inni, że był łupieżcą i profanem [Grabowski 1868: 21]. Za eksploracją o znamionach naukowych przemawiają pozostawione przez Czackiego opisy i sprawozdanie z penetracji krypt wawelskich, w których czytamy np opisy zastanego in situ pochówku królewskiego:

Zygmunt August w cynowej wyrabianej en bas relief, tj. wypukło rżniętej trumnie, leży odkryty; przysypany cały chmielem, tak dochowanym, że 218 lat zawarcia go w tem grobowem naczyniu żadnej różnicy w czerstwości nie czyni. Ciało jest całe; moc czasu odmieniła zwykły kolor w czarny. Suknia z bogatej materii, lecz już zbutwiałej. Na głowie korona, przy prawej ręce świat [jabłko królewskie], przy lewej berło pozłacane, na piersiach napis na blasze srebrnej (...) — relacjonował Adamowi Naruszewiczowi w liście z 1791 roku [Czacki 1819: 301–310].

Otwieranie grobów i wydobywanie z nich rozmaitych pamiątek stanowiło w tym czasie nieomal rzecz powszechną, robiła tak Izabela Czartoryska zbierając pamiątki do tworzonego przez siebie muzeum w Puławach, począwszy od otwierania grobów swoich lub męża przodków, jak w przypadku fary z Końskowoli, gdzie z grobu Zofii z Opalińskich Lubomirskiej kazała wyciągnąć fragmenty sukni prababki męża, które włączyła do kolekcji zbiorów Świątyni Sybilli [Lebet-Minakowska 2019: 118–138]. Własnoręcznie też wyjęła z grobu Żółkiewskiego fragmenty jego kości umieszczając je w relikwiarzu w Świątyni Sybilli³⁰, starała się też o szczątki po hetmanie Chodkiewiczu, które wreszcie otrzymała od jego potomka, Aleksandra Chodkiewicza wraz z listem, w którym hrabia pisze: „(...) Pozwól W. Ks. Mość, abym złożył w Świątyni Sybilli odrobinę z jego głowy, odłączonej przeze mnie od reszty ciała. Głowa ta stale ze mną przebywać będzie a to dla przypomnienia mi tej miłości ojczyzny, która go do sławy zawiodła, a jednej tylko, w którym podobnym jemu być potrafię”, podpisał: Aleksander hrabia Chodkiewicz, pułkownik Wojsk Polskich³¹. O tym, że Czacki nie miał skrupułów w pozyskiwaniu do swoich zbiorów ciekawiających go obiektów, których nie mógł kupić, lub zdobyć innym sposobem, wspominali także współcześni: „(...) portret sławnego Gonty, atamana

²⁹ Zbigniew Święch nazywa go „twórcą archeologii grobów”, dziedziny archeologii, która rozwinęła się dopiero w XX wieku i wówczas zyskała naukowe podstawy.

³⁰ Biblioteka Czartoryskich rkps 3036, s. 18

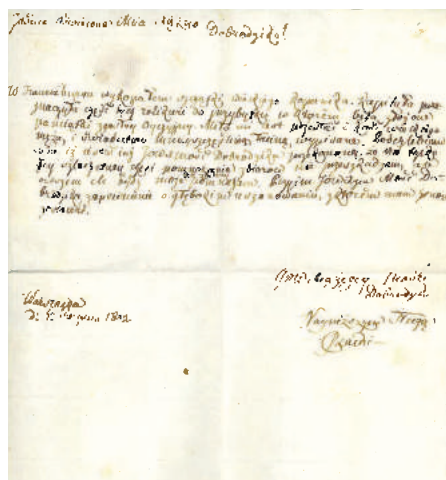
³¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Rękopisów, rkps 840/15.

hajdamaków, które to portret zginął po wizycie Tadeusza Czackiego, jako parę innych ze szczególniejszymi ubiorami, gdyż ten jak wiadomo nie robił sobie scrupułu aby jakkolwiek wzbogacić zbiór pamiątek starodawnych” — zapisała Henrietta z Działyńskich Błędowska, po wizycie Czackiego w pałacu w Trojanowie [Henrietta z Działyńskich Błędowska 1960: 27]. Miał też w zwyczaju „pożyczać” lub bez skrupułów zabierać książki z bibliotek zakonnych i prywatnych, choć Joachim Lelewel go usprawiedliwia, że zabierał dzieła, których właściciele nie doceniali ich wartości i nie dbali o nie, które ocalały tylko dzięki temu, że zabrał je do swoich zbiorów Tadeusz Czacki [Lelewel 1980: 142]. Tłumaczenie Lelewela nie było całkowicie bezpodstawne, w ten sposób w bibliotece Czackiego ocalały egzemplarze ksiąg z Biblioteki Żałuskich, zrabowanej przez Rosjan po upadku insurekcji kościuszkowskiej. Po śmierci Tadeusza Czackiego wdowa po nim, Barbara z Dembińskich Czacka spieniężyła pozostałe po mężu zbiory biblioteczne. Wówczas znaczna część księgozbioru Czackiego, została zakupiona przez Władysława Czartoryskiego, wnuka Izabeli, który kontynuował dzieło babki, zasilając kolejnymi zabytkami zbiory utworzonego w Krakowie Muzeum. Porycki księgozbiór Tadeusza Czackiego włączony został do zbiorów bibliotecznych, mieszczącej się z końcem wieku XIX w budynkach Arsenału miejskiego Biblioteki Czartoryskich, należącego już wówczas do kompleksu Muzeum Czartoryskich, aby z czasem znaleźć swoje stałe miejsce w specjalnie do tego celu przygotowanym budynku Biblioteki przy ul. św. Jana. Inne zakupione wówczas zabytki, w tym grafiki i przedmioty rzemiosła artystycznego włączone zostały w skład kolekcji urządnego w roku 1876 w Krakowie w budynku po pijarskim, zwanym „Klasztorkiem” przy ul. Pijarów — Muzeum. Do dnia dzisiejszego nieznane są natomiast losy wspomnianej, hebanowej „Szkatuły Królewskiej”, mieszczącej najcenniejsze zabytki wawelskie, w tym biżuterię pozyskaną z królewskich grobów. Szkatuła przepadła bez wieści podczas II wojny światowej i zarówno jej losy jak i pomieszczonych w jej wnętrzu precjozów pozostają dla nas tajemnicą.

Działania Tadeusza Czackiego i Izabeli Czartoryskiej, patrząc z perspektywy współczesnego muzealnika, nazwalibyśmy karygodnymi lub nieetycznymi, a sposób pozyskiwania zbiorów, mimo że przyświecał im cel szlachetny, prowadzący do ich zabezpieczenia, ochrony czy upowszechnienia — karygodnym. Choć w tworzeniu muzeum Pamiątek Narodowych przyświecał



Il. 1. Sarkofag, wg tradycji ze szczątkami Mikołaja Kopernika (Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)



Il. 2. List Tadeusza Czackiego do Izabelli Czartoryskiej, potwierdzający autentyczność relikwii Mikołaja Kopernika (Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)

Il. 3. Sarkofag, wg tradycji, ze szczątkami Bolesława Chrobrego (Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)



Il. 4. Zaplombowana urna kryształowa z relikwiami Bolesława Chrobrego
(Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)



Il. 5. Puntaly wg tradycji „po Stefanie Batorym” (Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)



Il. 6. Puzderko z kości, z włosami króla Zygmunta I (Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie)

Izabeli Czartoryskiej cel niezwykle szlachetny ujęty w motcie znajdującym się nad wejściem do Świątyni Sybilli: „Przeszłość — Przyszłości”, często czytając jej notatki, dokumenty, wspomnienia i zapiski współcześnie żyjących, opisujące sposoby pozyskiwania zbiorów, mamy ambiwalentne odczucia. Dotyczy to nie tylko działalności kolekcjonerskiej Izabeli Czartoryskiej i Tadeusza Czackiego ale także innych XVIII- i XIX-wiecznych kolekcjonerów, bez skrupułów rozkopujących cmentarze³² czy wyjmujących z grobów znanych osób fragmenty odzieży, biżuterii czy ludzkich szczątków.

Już w XX wieku sposoby pozyskiwania zbiorów uległy znaczącej transformacji. Gdy w latach 30. XX wieku, ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, Feliks Kopera kładł podwaliny pod „dział judaików”, kolekcję rzemiosła żydowskiego, w zawartej wówczas deklaracji dla Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, oświadcza iż kupuje do zbiorów obiekty nieco zniszczone, wycofane z kultu, aby nie zubażać wyposażenia bożnic i synagog [Lebet-Minakowska 2016: 283].

Obecnie Kodeks Etyki ICOM [<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf>; data odczytu: 15.06.21], kładzie znaczny nacisk na sposób pozyskiwania zbiorów, w punkcie 2. (Kodeks: p. 2.1–2.11), wskazując, że do zbiorów muzealnych nie mogą trafić obiekty pozyskane sprzecznie z prawem (Kodeks: p. 2.3) oraz zabytki, względem których istnieje podejrzenie, że zostały nabyte w sposób nielegalny, z naruszeniem naturalnego środowiska ich występowania, kontekstu kulturowego, zubożający kult w wyniku samowolnych poszukiwań czy wykopalisk archeologicznych lub są elementami większej całości, (np. pomników), które w tym celu zostały celowo zniszczone. Jedną z takich tendencji jest choćby uwypuklenie znaczenia ratunkowych wykopalisk archeologicznych, prowadzonych na stanowiskach zagrożonych wielkogabarytowym budownictwem czy inwestycjami przemysłowymi. Kodeks normalizuje także zachowania pracowników muzeów, podkreślając znaczenie etyki zawodu muzealnika, wskazując także na liczne pułapki i „pokusy” praktykujących muzealników (p. 2.18–2.26) jak tworzenie własnych zbiorów i w ten sposób „rywalizowanie” z muzeum, w którym są zatrudnieni, czy wykorzystywaniem swojego stanowiska i wiedzy do działań sprzecznych z etyką zawodową.

³² Wspomnieć tu należy choćby Stanisława Kostkę Potockiego prowadzącego „rabunkowe” wykopaliska w miejscowości Nola w Włoszech [Michałowski 1956: 502–509].

Podsumowanie

Pod koniec XVIII i na początku XIX wieku nastaje moda na kolekcjonerstwo, to też czas powstawania pierwszych prywatnych muzeów. Także okres rywalizacji między sobą osób tworzących kolekcje i prześciganie się w pozyskiwaniu do nich zabytków. Znane z tamtego czasu są zbiory Anny Pauliny z Sapiechów Jabłonowskiej, Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej i Tadeusza Czackiego, jednak jednym z najbardziej znanych powstałych wówczas muzeów było Muzeum Izabeli Czartoryskiej, późniejsze Muzeum Księżąt Czartoryskich. Znacznie wzbogaciły go zbiory pozyskane od Tadeusza Czackiego, głównie pamiątki narodowe wydobyte przez niego z grobów królewskich na Wawelu i pochodzące z częściowo wyrabowanego przez Prusaków skarbcza królewskiego. Choć sporo pośród nich padło łupem niemieckich grabieży podczas II wojny światowej, znaczna ich część do dnia dzisiejszego znajduje się w zbiorach Muzeum Księżąt Czartoryskich, od roku 2016 należące do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Aneks

Obiekty w kolekcji rzemiosła artystycznego w zbiorach Muzeum Księżąt Czartoryskich, które trafiły do zbiorów za pośrednictwem, lub ze zbiorów Tadeusza Czackiego po jego śmierci.

1. Czarka

Polska, XVIII/XIX w.

szyłkret, toczenie, formowanie, szlifowanie, polerowanie

wys. 5,4 cm

Czarka z szyłkretu brązowego, żyłkowanego żółto.

Ze Świątyni Sybilli w Puławach, wg tradycji należała do Tadeusza Czackiego.

Inwentarz 1849, poz. 518.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Księżąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-449

2. Fragment tkaniny

Włochy XVI/XVII w.

Wys. 12,5 cm, szer. 10 cm

jedwab, nić metalowa złota, tafta, haft

Fragment tafty jedwabnej, na całej powierzchni dziurkowanej, z przewleczonymi nitkami metalowymi, które układają się w regularny wzór sieciowy. Na brzegu aplikowany galon z nici złotych.

Wyjęta z grobu Zygmunta III, w zbiorach od pocz. XIX w lub 1791 (z daru Czackiego?). Ze Świątyni Sybilli w Puławach. *Inwentarz 1849*, poz. 54

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Księżąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2563

3. Fragmenty ubioru — fragmenty rękawów

Włochy, 1 poł. XVII w.

wys. 45 cm; szer. 12–20 cm

jedwab, atlas, nić jedwabna, broszowanie

Rękaw wamsa z atlasu wzorzystego, profilowany, zwężany przy nadgarstku, zapinany na pięć guziczków plecionych. Fragment kołnierza wamsa z atlasu wzorzystego, z trzema guzikami plecionymi.

Wyjęte z grobu Zygmunta III. Ze Szkatuły Królewskiej Świątyni Sybilli w Puławach. *Inwentarz Świątyni Sybilli*, Biblioteka Czartoryskich rkp. 3032/III, s. 23 — w Szkatule Królewskiej.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2564/1–2

4. Fragment ubioru

Włochy, 1 poł. XVII w.

Wys. 10,5 cm, szer. 16 cm

atlas, jedwab

Fragment tkaniny atlasowej przesytej dwukrotnie, w utworzony tunel wciągnięta jest tasiemka jedwabna, do ściągania.

Z grobu Króla Zygmunta III, w Świątyni Sybilli w Puławach. *Inwentarz Świątyni Sybilli w Puławach, 1815*, Biblioteka Czartoryskich rkps 12147, nr 54?

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2565

5. Fragment tkaniny

Włochy, 1 poł. XVII w.

wys. 40 cm, szer. 25 cm

jedwab, tafta

Fragment tafty jedwabnej w prążki granatowo-czarne.

Wyjęte z trumny Zygmunta III, ze zbiorów Świątyni Sybilli w Puławach. W *Inwentarzu Świątyni Sybilli w Puławach, 1815*, Biblioteka Czartoryskich rkps 12147, poz. 54

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2566

6. Fragment tkaniny

Fragment rypsu haftowanego nicią złotą i blaszką, we wzory złożone z drobnych łodyg, palczastych kwiatów i liści. Podszewka z tafty jedwabnej.

jedwab, blaszka srebrna, nić metalowa złota, sznureczek, tafta, splot ryp-sowy, haft kładziony

Włochy, Polska, XVI wiek

19 × 8 cm; 17.50 × 8 cm; 42–13 × 8 cm

napisy: *Morceaux de l'habit de Sigismond Auguste 1572*, wykonany ręcznie, czarnym tuszem.

Ze Świątyni Sybilli w Puławach. Wyjęto z trumny Zygmunta II Augusta, pochowanego w krypcie na Wawelu.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2553/1-3

7. Fragment tkaniny

Włochy, Genua, 2 poł. XVI w.

szer. 18.5 cm; wys. 6,50–12 cm

jedwab, brokat aksamitny, aksamit pętelkowy,

Fragment aksamitu pętelkowego we wzór roślinny, centralnie duży kwiat ostu w otoczeniu liści i łodyg.

Fragment pochodzi z ubioru Stefana Batorego. Ze Świątyni Sybilli w Puławach. Otrzymano ze skarbca koronnego na pocz. XIX wieku lub ok. 1791. Zgodnie z tradycją obiekt ma pochodzić ze stroju koronacyjnego Stefana Batorego. *Inwentarz 1849*, poz.81.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2552

8. Ozdoba pleciona

nić metalowa srebrna, złota, sznureczek, blaszka srebrna złożona

Polska, XVII/XVIII w.

dł. 8.5 cm

Fragment plecionej pasmanterii złożonej z kokardek z nici złotych, przewiązanych, owali z nici i blaszki złożonej, plecionki ze sznureczka z nici metalowej złożonej.

Z Pałaza Jana Sobieskiego chowanego niegdyś w Katedrze Krakowskiej. Fragment pasmanterii dekorującej rękojeść, rodzaj rapci. Ze skarbca w Katedrze na Wawelu.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2554

9. Fragmenty tkanin

Saksonia, Francja pocz. XVIII w.

dł. 5 cm, szer. 5–6 cm

jedwab, atlas, aksamit

Fragmenty atlasu jedwabnego, jednobarwnego i aksamitu czerwonego. Na kartce napis czarnym tuszem: Augusta II z jego trumny, dopisek późniejszy: +1773

Fragmenty wyjęte z trumny Zygmunta II Augusta, pochowanego na Wawelu w Krypcie Zygmuntowskiej.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2556/1–2

10 Fragment tkaniny

Włochy, 1 poł. XVII w.

dł. 11 cm, szer. 6 cm

brokat, nić metalowa złota, przędza jedwabna, broszowanie, lansowanie

Fragment tkaniny brokatowej we wzór złożony z kwiatów i liści, w narożniku zachowane fragmenty pasmanterii złotej z frędzlami.

Pochodzi z krypty Katedry na Wawelu, z grobu króla Władysława IV (napis: *Morceau de l'habis de Ladislas IV + 1648*), do zbiorów trafił na pocz. XIX w., lub ok. 1791 r. *Inwentarz 1849*, poz. 89.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2557

11. Fragment tkaniny brokatowej ze strzępkami nici, broszowanej nicią metalową, we wzór roślinny
nić metalowa złota, jedwab, broszowanie
Włochy, XVI w.

Wyjęty z trumny Anny Jagiellonki, z grobów królewskich w Katedrze na Wawelu, do zbiorów trafił na pocz. XIX wieku lub ok. roku 1791. Tkaninę otrzymała Izabela Czartoryska od Tadeusza Czackiego, który w 1791 wizytował Wawel i uczestniczył w otwarciu kilku grobów królewskich na Wawelu (m.in. Zygmunta Starego, Władysława IV i Anny Jagiellonki).

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2559

12. Fragment tkaniny

Włochy, XVI wiek

dług. 10 cm

jedwab, splot płócienny

Strzęp tkaniny jedwabnej z nici jedwabnych nierównej grubości.

Tkanina z trumny królowej Anny „Austriaczki” Habsburżanki (ur. 16 sierpnia 1573 w Grazu, zm. 10 lutego 1598 w Warszawie), córka arcyksięcia Karola, brata cesarza Maksymiliana II, królowa Polski i Szwecji, pierwsza żona Zygmunta III, matka Władysława IV. Pochowana w Kaplicy Zygmuntowskiej w Katedrze na Wawelu w roku wraz z synem Krzysztofem, który przeżył tylko godzinę. Wyjęta z grobu, przez Czackiego w roku 1791, przekazana do zbiorów Izabelli Czartoryskiej. *Inwentarz 1849*, poz. 91.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2560

13. Niewielkie okrągłe puzderko z kości z włosami króla Zygmunta I, wyjętymi przez Tadeusza Czackiego w roku 1791 podczas jego eksploracji grobów królewskich, które umieszczone zostały w specjalnym pudełeczku przez Izabelę Czartoryską i opatrzone napisem: „Włosy z brody Zygmunta I w puszcze z słoniowej kości stałą przyozdobionej; które przy otwarciu grobu Tadeusz Czacki wziął i tu złożył. *Inwentarz 1849*, poz. 60.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-1621

14. Sandały koronacyjne Zygmunta Augusta

aksamit, galon złoty, szycie ręczne

Włochy ok. 1529–1530

dł. 21 cm, szer. 10 cm

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2487

Regestr Pamiątek polskich złożonych w Świątyni Puławskiej, (przed r. 1830), Biblioteka Czartoryskich, rkps 3226/II, str. 123, poz. 497; *Inwentarz 1849*, poz. 449.

Sandały pochodzą ze skarbca koronnego. W Świątyni Sybilli był wystawiany jeden z nich, drugi do zbiorów Izabelli Czartoryskiej trafił po roku 1818. Prawdopodobnie Tadeusz Czacki jeden z nich zatrzymał sobie, ponieważ w swoim inwentarzu w roku 1792 zapisał: „Para sandałów staroświeckich

z aksamitu czerwonego” — drugi trafił do zbiorów dopiero po jego śmierci [Żygulski 1961: 384]

15. Puntały wg tradycji „po Stefanie Batorym”

Węgry [?], przed 1586

Filigran, pasta szklana

Ze Świątyni Sybilli w Puławach

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-110

wymiary: wys. 2.8 cm

Zespół pięciu płaskich puntałów, z zaczepami do przyszywania, w formie ażurowych, filigranowych rozet inkrustowanych turkusowymi kaboszonami z jednej strony, z rozbudowaną, wielokrotnie zwiniętą, filigranową łodygą, prawdopodobnie pochodzi z ubioru Stefana Batorego. Zgodnie z tradycją Tadeusz Czacki wyjął je z grobu Stefana Batorego podczas badań grobów królewskich na Wawelu w roku 1791.

Ze Świątyni Sybilli, wg tradycji pamiątka po Stefanie Batorym. *Inwentarz 1849*, poz.73.

16. Sarkofag, wg tradycji ze szczątkami Mikołaja Kopernika

Polska, pocz. XIX w.

Odlew cementowy

Sarkofag w formie prostopadłościanu, z pokrywą, umieszczony na kamiennym postumencie. Z trzech stron fryz tryglifowo-metopowy, z rozetami w metopach. Pokrywa zakończona wolutami. Wewnątrz kratownica żelazna pod nią umieszczone naczynia gliniane z ludzkimi kośćmi. Pierwotnie sarkofag stał na czarnym, dębowym postumencie z napisem: „STA SOL” (Słońce Stań). Ze Świątyni Sybilli, *Poczet Pamiątek*, s. 46

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2316

Do Sarkofagu dołączony jest certyfikat i list Tadeusza Czackiego, który potwierdza autentyczność relikwii M. Kopernika wydobytych we Fromborku

17. Sarkofag, wg tradycji, zawierający czaszkę Jana Kochanowskiego

Polska, pocz. XIX w.

Rzeźbiony marmur

Relikwiarz w formie miniaturowego sarkofagu na nóżkach, stojącego na cokoliczku z czarnego marmuru. Pokrywa odsuwana, wewnątrz umieszczona czaszka ludzka. Pierwotnie na sarkofagu zawieszona była, na złotym łańcuszku lira koralowa z czterema złotymi strunami i czterema brylantami. Na pomniku był napis: „I OPATRZYŁ TO DAWNO SYN PIĘKNEJ LATONY, ŻE POPIÓŁ KOŚCI MOICH NIE BĘDZIE WZGARDZONY”.

Ze Świątyni Sybilli, *Poczet Pamiątek*, s. 44

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2318

18. Sarkofag, wg tradycji, ze szczątkami Bolesława Chrobrego
Polska, pocz. XIX w.

Sarkofag rzeźbiony w białym marmurze. W narożnikach kolumnienki oplecione przez węże, na froncie wyodrębniona prostokątna tablica z czarnymi napisami, poniżej której, szabla skrzyżowana z gałązką laurową. Boki niezdobione, na kolumnach napisy. Pokrywa w formie dachu świątyni antycznej, z podniesionymi narożnikami, na froncie w tympanonie wieniec laurowy przepasany wstęgą. Wewnątrz pojemnik z kryształu górskiego oprawnego w miedź złożoną w którym umieszczone fragmenty kości ludzkich. Pojemnik zamknięty i zaplombowany pieczęcią odcisniętą w czerwonym laku. Szczęrbiec w formie szabli wskazuje na nieznaną formę rzeczywistego wyglądu miecza. Ze Świątyni Sybilli, *Poczet Pamiątek*, s. 39

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2317

19. Sarkofag, wg tradycji, zawierający rękę hetmana Stefana Czarnieckiego
Polska, pocz. XIX w.

Rzeźbiony w czarnym marmurze

Relikwiarz w formie prostopadłościanu z pokrywą, na ścianie dłuższej napis, na bocznych ścianach rzeźbione panoplia ze skrzyżowanych: szabli, toporu, buławy i tarcz. Wewnątrz kości ludzkie. Pierwotnie sarkofag stał na podstawie z czarnego dębu, z napisem: IN MANIBUS MARSIPSE VIRTİ (w rękach męża sam Mars). Napis „Ręka Czarnieckiego” został dodany później zapewne w Paryżu lub Krakowie.

Ze Świątyni Sybilli, *Poczet Pamiątek*, s. 41

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XIII-2320

Bibliografia

Błędowska z Działyńskich Henrietta

1960: *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. K. Kostenicz, Z. Makowiecka, Warszawa: PIW

Buczek Karol

1936: *Z przeszłości Biblioteki Muzeum XX Czartoryskich*. „Przegląd Biblioteczny” nr 1–4, s. 181–199

Czacki Tadeusz

1819: *Opisanie grobów dawnych królów polskich w Krakowie przez P. Czackiego Starostę Nowogrodzkiego, komisarza Komisji Skarbowej Koronnej do JW. Naruszewicza Biskupa Łuckiego i Brzeskiego Lit. przesłane*, „Gazeta Narodowa i Obca”, nr 65, s. 262; nr 67, s. 270; nr 68, s. 274. Przedruk: „Pamiętnik Warszawski”, R. 5, T. XV, s. 301–310

1881: *Rapport JW Czackiego Sty Nowogrodzkiego komisji Rządowej Skarbu Koronnego komisarza, do prowincji krakowskiej delegowanego, tejże Prześwietnej Komisji poddany 26 kwietnia 1791*, Czas 1881, nr 160

Danowska Ewa

- 2006: *Tadeusz Czacki 1765–1813. Na pograniczu epok i ziem*, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego, Ogólnego zbioru tom 106”, Kraków: Polska Akademia Umiejętności

Estreicher Karol

- 1935: *Zniszczenie polskich insygniów koronnych*, Warszawa: [s.n.]

Grabowski Ambroży

- 1868: *Groby, trumny i pomniki królów polskich w podziemiach i wnętrzu Katedry krakowskiej na Wawelu*, Kraków: Drukarnia Czasu
- 1904: *Wspomnienia*, wyd. S. Estreicher, t. II, Kraków: Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa

Knot Antoni

- 1938: *Tadeusz Czacki*, PSB, t. IV, s. 144–146, Kraków: PAN

Lebet-Minakowska Anna

- 2016: *Minister dream or could calculation. History of Judaica Department of the National Museum in Kraków*, w: *Art of Jewish Society*, Warszawa, s. 280–289
- 2019: *Historia pewnej sukni Zofii z Opalińskich Lubomirskiej, praprababki Adama Kazimierza Czartoryskiego*. Kraków: „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, tom XII, s. 118–138

Lelewel Joachim

- 1980: *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, T. I–II, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe,

Michałowski Kazimierz

- 1956: *Stanisław Kostka Potocki jako archeolog* w: „Rocznik Historii Sztuki”, 1 s. 502–509.

Scheicher Elisabeth

- 2008: *Kunstkammer* w: *The Dictionary of Art*, t. 18, London-New York, s. 520–523

Święch Zbigniew

- 1988: *Klątwy, mikroby, uczeni, t. 1: W ciszy otwieranych grobów*, Kraków: Iskry

Talko-Hryncewicz Julian, Wrzosek Adam

- 1927: „Czaszka Jana Kochanowskiego” w *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (notatka antropologiczna)*, w: „Przegląd Antropologiczny”, R. 2, cz. 1, s. 2

Widacki Jan, Marek Zbigniew

- 1983: *Czaszka Jana Kochanowskiego w zbiorach Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, w: „Wykorzystanie metod kryminalistyki i medycyny sądowej w badaniach historycznych”, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 590, red. J. Widacki, Katowice, s. 52–54

Żychliński Tadeusz

- 1879: *Złota księga szlachty polskiej*, t. I, Poznań: Leitgeber Jarosław

Żygulski Zdzisław

- 1961: *Studia do Dziejów Wawelu*, z 2, s. 377–412, Kraków: Zamek Królewski na Wawelu

Źródła niepublikowane

skróty:

Inwentarz 1849 = *Inwentarz Świątyni Sybilli w Puławach w miesiącu lipcu, 1815-o roku spisany, w Paryżu, w sierpniu 1849 roku przepisany, z dodaniem skazówek, osób i rzeczy*, Biblioteka Czartoryskich, rkps 12147 (dawna sygn. XVII/2339)

Poczet Pamiątek = *Poczet Pamiątek Narodowych zachowanych w Świątyni Sybilli w Puławach przez Elżbietę Księżną Czartoryską zebranych*, Biblioteka Czartoryskich rkps 3032

Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, *Epistulae variarum personarum ab anno 1758 ad annum 1799*, list nr 241

Biblioteka Ossolińskich, rkps 4962

Historyczne opisanie Świątyni Sybilli w Puławach 1825, przepisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Biblioteka Czartoryskich, rkps 12146 (dawna sygn. 2338)

Inwentarz Świątyni Sybilli w Puławach w miesiącu lipcu, 1815-o roku spisany, w Paryżu, w sierpniu 1849 roku przepisany, z dodaniem skazówek, osób i rzeczy, Biblioteka Czartoryskich, rkps 12147 (dawna sygn. XVII/2339)

List Łukasza Gołębiowskiego do Adama J. Czartoryskiego, 1821, Biblioteka Czartoryskich rkps 12163, k. 2.

List Tadeusza Czackiego do Adama Naruszewicza, Biblioteka Czartoryskich, rkps 938

Łukasz Gołębiowski, *Rejestr ogólny Biblioteki Poryckiej*, Biblioteka Czartoryskich, rkps 3233 s. 1–266

Rejestr Pamiątek polskich złożonych w Świątyni Puławskiej, (przed rokiem 1830), Biblioteka Czartoryskich, rkps 3226/II

Umowa między Barbarą Czacką a Adamem Jerzym Czartoryskim w sprawie zakupu biblioteki w Porycku po Tadeuszu Czackim, 1818–1819, kopia ręką Karola Druzewicza, Biblioteka Czartoryskich, rkps 12163

Volumina legum, Kraków 1889, t. 9, CCCLIX

Strony Internetowe

Kodeks Etyki ICOM <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf>; data odczytu: 15.06.2021

Anna Lebet-Minakowska

From the history of collecting. Ethical aspects of acquiring collections for the Princes Czartoryski Museum in the 18th century

The present Princes Czartoryski Museum is the oldest museum in Poland. It was founded on the initiative of Izabela Czartoryska, a well-known collector and patriot. In her efforts she was accompanied by Tadeusz Czacki who contributed significantly to the creation of the museum. Thanks to his involvement, the museum received and saved items belonging to famous Poles, including Polish kings, taken from the crypts of the Wawel Cathedral or the Royal Treasury. Although we are not always sure whether the objects acquired and donated by him to the museum are authentic souvenirs or ashes of famous Poles, we should appreciate his contribution to creating this splendid collection.

Keywords: Princes Czartoryski Museum, National Museum in Krakow, Izabella Czartoryska, Tadeusz Czacki

Magdalena Kwiecińska

Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Kolekcja etnograficzna Muzeum Tatrzańskiego. Działalność Juliusza Zborowskiego w latach 1945–1949

Wstęp

Juliusz Zborowski, pierwszy dyrektor Muzeum Tatrzańskiego w latach 1922–1965, swoim zaangażowaniem i prężną działalnością wpisał się w historię polskiego muzealnictwa. Ukończył studia językoznawcze na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w 1913 roku podjął pracę nauczyciela w nowotarskim gimnazjum, by prowadzić badania lingwistyczne na Podhalu. Wtedy też bezpośrednio zetknął się z kulturą góralską i nią się zainteresował. Wiedział o prowadzonej już wówczas etnograficznej działalności Bronisława Piłsudskiego i zamierzał go poznać, lecz ten go uprzedził. Piłsudski dowiedział się poprzez wspólnych znajomych, że w Zborowskim znajdzie dobrego kandydata do włączenia w inicjowane przez siebie prace badawcze i muzealne. Zborowski wspominał to spotkanie tymi słowami: „wszedł raz do mnie starszy pan, skromnie ubrany, ujmujący (...). Z uśmiechem wyciągnął rękę i powiedział: My już przecie przez znajomych znajomi i ot ze słyszenia. Jestem Bronisław Piłsudski” [Zborowski 1934: 5]. Do tego zdarzenia doszło w Nowym Targu, a po latach Zborowski przyznał: „że stopniowo skręciłem całkiem na ludoznawstwo jako główny przedmiot zainteresowania, to zawdzięczam (...) w znacznej mierze nowemu znajomemu” [Zborowski 1934: 5]. Piłsudski, który powrócił do kraju z zesłania, przyjechał do Zakopanego w 1906 roku by spotkać się z bratem, Józefem,

przyszłym marszałkiem Polski. Przy tej okazji zainteresował się kulturą górali podhalańskich, ale badania w tym kierunku rozpoczął kilka lat później, w 1911 roku, zaangażował do współpracy szereg osób i zainicjował działalność Sekcji Ludoznawczej przy Towarzystwie Tatrzańskim oraz zaproponował program specjalistycznych badań. Wszystko to w konsekwencji stało się ważnym momentem dla rozwoju regionalnego kolekcjonerstwa i etnograficznych badań terenowych na Podtatrzu. Teoretycznym zwieńczeniem działalności Piłsudskiego są założenia zebrane przez niego w 1913 roku w memoriale na temat urządzenia działu ludoznawczego w Muzeum Tatrzańskim [Piłsudski 1914–1921].

Wymowne są słowa Zborowskiego o zasługach uczonego dla regionu: „widzę w Bronisławie Piłsudskim pierwszego na Podhalu nowoczesnego etnografa i muzealistę, pioniera nowoczesnej ludoznawczej i muzealnej pracy na Podhalu i dla Podhala” [Piłsudski 1914–1921: 112]. Zborowski sumiennie realizował zaproponowane przez niego założenia i z rozmysłem je rozwijał zarówno w zakresie kultury materialnej, jak i duchowej dziś nazywanej niematerialną (zgodnie z Konwencją UNESCO z 2003 roku). Rozpoczął tworzenie archiwum fonograficznego na Podhalu i rejestrował liczne przejawy lokalnego dziedzictwa¹. Kontynuował tym sposobem działalność poprzednich badaczy, którą w pierwszej dekadzie XX wieku zainicjował Piłsudski, a najbardziej zaangażowaną jej realizatorką na rzecz Muzeum Tatrzańskiego była Bronisława Giżycka [Kwiecińska 2017, Trebunia-Staszal 2018]. Przez kilka lat prowadziła bowiem badania terenowe², kolekcjonowała okazy z Podtatrza do własnej kolekcji, ale także pozyskiwała do zbiorów zakopiańskiej placówki.

Można również przypuszczać, że to właśnie działalność Piłsudskiego w ramach Sekcji Ludoznawczej zwiększyła zainteresowanie kolekcjonowaniem okazów z Podhala, a ich spadkobiercą stało się Muzeum Tatrzańskie [Zborowski 1976: 112], prywatnych „zbieraczy okazów etnograficznych”

¹ Bronisław Piłsudski w latach 1902–1905 nagrywał za pomocą fonografu muzykę i śpiew ludu Ajnów na Sachalinie. Była to wówczas pionierska metoda prowadzenia etnograficznych badań terenowych, którą przekazał Zborowskiemu. W 2015 roku Muzeum Tatrzańskie we współpracy z Instytutem Sztuki PAN dokonało digitalizacji zabytków fonograficznych sprzed ponad stu lat, które zebrał Juliusz Zborowski. Są one dostępne na płycie cyfrowej *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...*

² W archiwum Muzeum Tatrzańskiego zachowały się notatki z terenu wykonane przez Bronisławę Giżycką. Odnoszą się one do tradycji chodzenia ze *śmierdecką*, zapiski wierzeń ludowych z zakresu obrzędowości dorocznej, rodzinnej, medycyny ludowej oraz przepowiedni ludowych.

w regionie było wówczas dużo. Gromadzono więc obrazy na szkle, rzeźby świątków, spinki — element męskiego ubioru góralskiego, ale także elementy ubioru kobiecego, formy na ser, drewniane sprzęty gospodarcze, meble, malowaną ceramikę i wiele innych obiektów o artystycznych znamionach, stanowiących dziedzictwo regionu, które wzbudzały zachwyt. Chciano w ten sposób zachować je dla kolejnych pokoleń. Wśród prywatnych kolekcjonerów dominował wówczas rodzaj „zbieractwa osobliwości” (adekwatne określenie Krzysztofa Pomiana) i kierował nimi przede wszystkim kunszt wykonanych okazów. Przy ich pozyskaniu często korzystano z pomocy pośredników i nierzadko byli to przedstawiciele miejscowej ludności.

Nabywanie zbiorów od 1888 roku, gdy zostało powołane Muzeum Tatrzańskie aż do objęcia stanowiska dyrektora przez Zborowskiego początkowo odbywało się przypadkowo, ale w kolejnych latach zwarte kolekcje prywatne zostały przekazane w darze przez Stanisława Drohojowskiego, Różę i Adama Krasieńskich, Bronisławę Kondratowiczową, Wojciecha Gersona, Wojciecha Brzegę, Stanisława Witkiewicza, Zygmunta Gnatowskiego, Marię i Bronisława Dembowskich, Konstantego Steckiego, Mieczysława Jeromina i wielu innych amatorów ludowego rzemiosła i rękodzieła. Zdążyli oni zebrać okazy z pierwszej połowy XIX wieku, a także z wieku XVIII [Błaszczyk-Żurowska 1999]. Dzięki istnieniu Muzeum Tatrzańskiego te prywatne kolekcje nie uległy rozproszeniu, lecz pozostały na miejscu. Jest to częściowo zasługa Piłsudskiego, który przyczynił się do uświadomienia miłośnikom góralszczyzny o wartości zabytków dawnej kultury. Dla badaczy i naukowców są one dziś bezcenne. W 1922 roku, gdy Zborowski został dyrektorem zakopiańskiej placówki zbiory etnograficzne liczyły blisko 2000 obiektów.

Celem niniejszego artykułu jest opisanie kolekcji etnograficznej³, która znajduje się w zakopiańskiej placówce oraz procesu jej powiększania podczas kadencji dyrektora Juliusza Zborowskiego, ale po II wojnie światowej aż do upaństwowienia instytucji w 1950 roku. Przyjęta cezura czasowa obejmuje więc lata 1945–1949. Rozwój i prężna działalność muzeum za czasów Zborowskiego związana z kolekcją etnograficzną zgromadzoną w latach 1922–1945 została już dobrze opisana [Kozak 2020, Kwiecińska 2020b]. Pozostaje więc do omówienia okres, w którym na realizację celów

³ Zbiory Muzeum Tatrzańskiego odnoszą się do regionu szeroko rozumianego Podtatrza i są dzisiaj podzielone na trzy kolekcje: przyrodniczą, która zapoczątkowała istnienie placówki, etnograficzną i sztuki.

placówki w odniesieniu do jej statutu w znacznym stopniu zaczęła mieć wpływ władza państwowa, zcentralizowana w Warszawie, a nie jak to dotychczas było inicjatywy lokalne.

Działalność Muzeum Tatrzańskiego po II wojnie światowej

Ochronę zabytków ruchomych w Polsce po II wojnie światowej można prześledzić na podstawie treści zawartych w różnych aktach prawnych. Po 1945 roku nadal obowiązywało rozporządzenie o opiece nad zabytkami pochodzące z 1928 roku. Było tak aż do ogłoszenia ustawy o ochronie dóbr kultury w 1962 roku⁴, w której zostało uwzględnione muzealne kolekcjonerstwo. Duże zasługi w tej kwestii miał Kazimierz Malinowski, współtwórca ustawy, który uważał ten akt prawny za fundamentalny w procesie zabezpieczania dóbr kultury [Malinowski 1962: 6]. Pisał o tym do Zborowskiego prawie dwie dekady wcześniej⁵ i ubolewał, że w czasach międzywojennych funkcjonowanie instytucji muzealnej zostało sprowadzone do zadań porównywalnych z „bankiem, do którego prywatni kolekcjonerzy składali zbiory”, a pełniąc funkcję „stróża” była pozbawiona możliwości prowadzenia „systematycznego zbieractwa” [Radecki 2017: 63].

Opinia ta nie odpowiadała jednak rzeczywistości, która istniała w Muzeum Tatrzańskim kierowanym przez Zborowskiego, gdzie prace naukowo-badawcze i kolekcjonerskie były intensywnie prowadzone w regionie w bardzo szerokim zakresie nauk humanistycznych i przyrodniczych. Przypominają o tym słowa dyrektora: „w międzywojennym okresie, już w nowym budynku (...) przez niedługi czas utrzymywały się dwa naukowe etaty [przyrodnika i etnografa — przyp. MK] (...). Dorywczo angażowano na pracach zleconych naukowych pracowników np. do inwentaryzacji jednej z grup etnograficznych kolekcji, do opracowania zbiorów kartograficznych itd. Jeden z działów opracowali wolontariusze” [Zborowski 1961: 357]. Taki stan rzeczy był konsekwencją uchwalonego w 1922 roku statutu, który utwierdził model funkcjonowania Muzeum Tatrzańskiego jako placówki naukowej [Pawlikowski 1923] określony u zarania jej powo-

⁴ W tych okresie zostały ogłoszone także dwa inne dokumenty odnoszące się do kolekcjonowania zabytków — w 1946 roku dekret dotyczący rejestracji dzieł sztuki i w 1954 roku konwencja o ochronie dóbr kultury w razie konfliktu zbrojnego, ratyfikowana przez Polskę w 1956 roku. Warto też dodać, że dwa lata później po ogłoszeniu ustawy o ochronie dóbr kultury Juliusz Zborowski został powołany na członka Wojewódzkiej Rady Ochrony Dóbr Kultury w Krakowie, zob. dokument z 29 lutego 1964, AMT, sygn. AR/Zb/174.

⁵ W liście do Juliusza Zborowskiego z 26 grudnia 1945 Malinowski wspomniał już, że opracował „ustawę muzealną”, AMT, sygn. AR/Zb/219.

łania. Wyznaczone kilkusobowe kuratorium (początkowo z kilkusobową dyrekcją) w celu merytorycznego nadzoru nad instytucją (dotychczas rolę tę odgrywał zarząd Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego na czele z prezesem) tworzyli wybitni naukowcy [Rokosz 2010: 118], a prowadzone specjalistyczne badania nad regionem obejmowały takie dziedziny jak etnomuzykologia, tradycyjna sztuka rękodzielnicza, zwyczaje związane z pasterstwem tatrzańskim, gwaroznawstwo, źródłoznawstwo, a także w zakresie nauk przyrodniczych⁶.

Po 1945 roku członkami kuratorium muzeum byli profesorowie kilku wyższych uczelni w Polsce i w myśl statutu pełnili funkcję komisji rewizyjnej nad dyrekcją. Na przewodniczącego powołano Adolfa Chybińskiego (Uniwersytet Poznański), zastępcą został Jan Stanisław Bystron (Uniwersytet Warszawski), a delegatem do dyrekcji Walery Goetel (rektor Akademii Górniczej w Krakowie), członkami zaś byli Julian Krzyżanowski (Uniwersytet Warszawski), Władysław Szafer (Uniwersytet Jagielloński)⁷. Starali się oni realizować idee ogłoszone przez założycieli muzeum, zrzeszonych w Towarzystwie Muzeum Tatrzańskiego (dalej: TMT), lecz rzeczywistość socjalistyczna w Polsce przyniosła nowe wyzwania. Powołana w 1888 roku przez TMT muzealna placówka w Zakopanem, zachowując status społeczny, została w 1948 roku przejęta pod zarząd Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego (dalej: PTT) i z urzędu podlegała Ministerstwu Kultury i Sztuki (dalej: MKiS), a kuratorium przestało istnieć⁸. Warto dodać, że w lutym 1945 powstała przy MKiS Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków kierowana przez Stanisława Lorentza, której zadaniem była opieka merytoryczna i finansowa nad muzeami w Polsce.

W marcu tego samego roku Zborowski otrzymał list z Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Województwa Krakowskiego z prośbą o przedstawienie sytuacji organizacyjnej muzeum, stanu zbiorów i budynku oraz „personelu zatrudnionego”⁹, a niebawem przyszła wiadomość o otrzymaniu subwencji z przeznaczeniem na zabezpieczenie zbiorów¹⁰. W pierwszych latach powojennych subwencje były przekazywane w miesięcznym rozliczeniu,

⁶ W dwudziestoleciu międzywojennym zakopiańska placówka została uznana za wzorcowe muzeum regionalne.

⁷ Dokument z 17 października 1945, AMT,teczka 64/A.

⁸ W kolejnych latach swoją działalność rozpoczęła muzealna rada naukowa pod przewodnictwem dr Hanny Pieńkowskiej.

⁹ Dokument z 12 marca 1945, AMT,teczka 64/A.

¹⁰ Dokument z 24 marca 1945, AMT,teczka 64/A. Pierwsze subwencje muzeum zaczęło otrzymywać od 1918 roku z Ministerstwa Oświecenia Publicznego, bo po odzyskaniu nie-

ale nieregularnie (nierzadko poprzedzone pisemną prośbą dyrekcji) i stanowiły główne źródło utrzymania placówki, a Zborowski był zobowiązany do sporządzania z nich szczegółowych sprawozdań. Apelowal kilkakrotnie o pilne przeprowadzenie remontu budynku, który znajduje się „w opłakanym stanie” i choć nie ucierpiał na skutek bezpośrednich działań wojennych, to stan ten zagrażał zbiorom¹¹.

W związku z planowaną reorganizacją placówki Włodzimierz Antoniewicz, uczony i długoletni jej współpracownik przygotował propozycje „pod rozwagę dyrektorowi Muzeum” spisane na kilku stronach. W jednej z tez stwierdził, że „Muzeum Tatrzańskie nie może być tylko placówką gromadzącą i eksponującą okazy (...). Winno być i już jest w istocie instytucją organizującą, pomagającą i jednoczącą wszystkie usiłowania naukowo-badawcze i upowszechniające wiedzę w zakresie natury i kultury”¹². Jeśli zaś chodzi o same zbiory etnograficzne, to w kolejnych latach opiekę nad nimi przejmowali pracownicy merytoryczni zatrudnieni w muzeum, lecz zasadniczo dopiero po 1950 roku. Nim jednak do tego doszło to jedną z pierwszych osób, która pomagała Zborowskiemu była Helena Roj-Kozłowska, o której pisał: „od 1946 r. pracuje w chwilach wolnych od zajęć gospodarczych w Muzeum Tatrzańskim wyszukując po wsiach okazy etnograficzne i zbierając materiały do góralskich obrzędów i zwyczajów”¹³. Roj-Kozłowska bardzo dobrze знаła kulturę podhalańską, bo w niej została wychowana, lecz możliwość zatrudnienia jej nastąpiła dopiero po upaństwowieniu placówki [Średniawa 1987: 246]. Pierwszym kierownikiem działu etnograficznego (w latach w 1950–1957) została Edyta Starek, ale już od 1949 roku była zaangażowana w prace muzealne. Swoje zainteresowania Podtatrzem szczególnie skoncentrowała na Spiszu i Orawie, gdzie szybko rozpoczęła naukową penetrację terenu [Kwiecińska 2020].

Sytuacja organizacyjna Muzeum Tatrzańskiego w kwestii gromadzenia zbiorów nie była odosobniona, bo podlegała centralnym zarządzeniom dotyczącym prowadzonej polityki kulturalnej w Polsce [Znamierowska-Prüfferowa 1969: 427]. Pozyskiwane subwencje Zborowski przeznaczał na

podległości było pod jego kuratelą, zob. list Juliusza Zborowskiego do Rudolfa Kalhousa z 21 lutego 1949, AMT,teczka 68/A.

¹¹ Dokumenty z 7 marca, 25 i 27 czerwca 1945, AMT,teczka 64/A.

¹² Włodzimierz Antoniewicz, *Uwagi o reorganizacji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem*, b.d., ale ręką Juliusza Zborowskiego jest dopisane: 6 sierpnia 1950, AMT,teczka 39/A, s. 1–2. Numer teczeki 39/A, w którym znajduje się ów dokument sugeruje, że pochodzi on z 1945 roku.

¹³ List Juliusza Zborowskiego do dyrekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, 24 grudnia 1947, AMT,teczka 66/A.

najbardziej konieczne działania od remontów budynku muzeum poprzez bieżące wydatki związane z codziennym funkcjonowaniem instytucji, a kończąc na zbiorach — ich porządkowaniu, katalogowaniu, naukowym opracowywaniu i zakupach nowych nabytków. Niejednokrotnie brakowało środków na prowadzenie etnograficznych badań w terenie, a jedna z pierwszych monografii tamtych lat powstała w oparciu o część prac wykonanych jeszcze przed wojną i dotyczyła kolekcji drewnianych łyżników¹⁴. Tworzy ją obecnie blisko 600 ręcznie wykonanych obiektów, a większość z nich posiadała lica z oryginalnymi motywami zdobniczymi [Kolago 1948, Rak 2007]. W tym kontekście Zborowski w przedstawionych ministerstwu planach na 1948 rok pisał:

w ostatnich latach przed wybuchem wojny rozpoczęło się naukowe opracowywanie naszego zbioru ornamentów łyżników, bardzo charakterystycznych dla góralskiego zdobnictwa. Ten katalog, a jednocześnie i przygotowywanie na ten temat pracy do druku powierzyło Muzeum Tatrzańskie etnografce Władysławie Trębskiej-Kolago. Z małymi wyjątkami łyżniki opracowano i opisano, opisy zachowały się u nas. Natomiast notatki i materiały do naukowej pracy, posiadane rysunki itd. własność p. Trębskiej-Kolago spłonęły w Warszawie. Należy dobrze zapoczątkowaną pracę uzupełnić i katalog dokończyć¹⁵.

Zborowski planował również kolejne opracowania muzealnych zbiorów i liczył przy tym na współpracę ze specjalistami z różnych ośrodków naukowo-badawczych w Polsce. W sprawie zbiorów instrumentów pisał do ministerstwa:

w związku ze swoją pracą ogłoszoną potem w wydawnictwie Polskiej Akademii Umiejętności zajął się zbiorem naszych instrumentów muzycznych prof. dr Adolf Chybiński. Jednak naukowego katalogu instrumentów w zupełności nie wykonał. Należy bezwarunkowo taki katalog dokończyć uzupełniając nowymi nabytkami, które weszły do naszych zbiorów już po wydrukowaniu wspomnianej pracy¹⁶.

W sprawie kolekcji spinek góralskich zaś stwierdzał:

również w związku ze swoją pracą ogłoszoną potem w wydawnictwie P.A.U. zajął się naszym zbiorem metalowych zapiek góralskich (spinek)

¹⁴ List Władysławy Kolago do Juliusza Zborowskiego z 10 listopada 1945, AMT,teczka AR/Zb/213.

¹⁵ Odpowiedź na ankietę MKiS w sprawie programu pracy muzeów w roku 1948 z dnia 7 grudnia 1947, AMT,teczka 66/A, s. 3.

¹⁶ Odpowiedź na ankietę MKiS, tamże, s. 3.

prof. dr Włodzimierz Antoniewicz. Przejrzane przez niego okazy są naukowo opisane i tworzą już katalog¹⁷. Pozostała do opracowania i opisanie niewielka ilość spinek, przeważnie nowych nabytków. Należałoby i ten katalog dokończyć.

I dalej:

w związku z metalowymi spinkami do zapinania koszul należałoby opracować nasz zbiór zapieć do pasów, uprząży itd. zaś w łączności z zamierzoną i przygotowaną pracą dra Józefa Grabowskiego o obrazach na szkłe przygotować dla jego potrzeb i dla katalogu muzealnego opisanie naszego zbioru obrazów na szkłe. Dla obu prac mamy na widoku odpowiednią siłę naukową¹⁸.

Po wojnie, gdy Zborowski nakreślał kierunki etnograficznego kolekcjonerstwa, zabiegał o wykupienie z prywatnych rąk mniejszych zbiorów i pojedynczych okazów. Stwierdzał wówczas, że

większych zbiorów już nie ma, ponieważ przeszły w latach 1918–1939 na naszą własność lub na własność Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Prywatne zbiory mamy w stałej ewidencji. Są to okazy, które korzystnie uzupełnią już posiadane przez nas działy, jak kapliczki, rzeźba ludowa, obrazy, domowy sprzęt itd. Ponadto zamierzamy uwzględnić jeszcze do dziś dnia istniejącą ludową współczesną wytwórczość jak kapliczki, rzeźby figuralne, formy na sery, wyroby metalowe, przedmioty codziennego użytku itd. Największe jednak braki mamy w zakresie strojów ludowych. Dział ten jest dobrze zapoczątkowany, jednakże bardzo daleki od skompletowania. Wobec zaniku strojów ludowych rozpoczęcie systematycznego zbierania jest nieodzowne. Jest to jednocześnie największy wydatek¹⁹.

Przez lata starał się na bieżąco prowadzić ewidencję zbiorów w kierowanej placówce. Systematycznie tworzył katalog, ręcznie zapisując na kartkach informacje o obiektach. Do dziś stanowią one ważne źródło wiedzy o kolekcji etnograficznej. Po wojnie rękopis katalogu posłużył do założenia pierwszej księgi inwentarzowej. Zborowski z niezwykłą konsekwencją kierował działaniami, które stanowiły kontynuację obranych u zarania

¹⁷ W archiwalnych zasobach MT znajduje się kilkanaście szklanych klisz ukazujących spiniki, które znajdują się w kolekcji etnograficznej i podchodzą sprzed II wojny światowej od m.in. Marii i Bronisława Dembowskich, Borysa Wigilewa, Stanisława Barabasza. Można przypuszczać, że celowo wykonane zdjęcia posłużyły Antoniewiczowi do opracowania zbiorów (wyd. 1928). Wśród klisz są negatywy z okazami pochodzącymi z terenu Podhala, ale także z Martina na Słowacji wykonane zapewne dla porównania opracowywanych zbiorów.

¹⁸ Odpowiedź na ankietę MKiS, dz. cyt., s. 3.

¹⁹ Odpowiedź na ankietę MKiS, dz. cyt., s. 3.

muzeum celów, a następnie planów określonych po wojnie. Skrupulatnie prowadzona dokumentacja zaś i liczna korespondencja Zborowskiego, która w zasobach archiwalnych liczy ponad 8000 listów, stanowi źródło do wiedzy o prowadzonym w Muzeum Tatrzańskim kolekcjonerstwie za czasów pierwszego dyrektora placówki. Z perspektywy czasu to dzieło jednego z pionierów muzealnictwa w Polsce imponuje.

Zborowski zdawał sobie sprawę, że warunkiem zgromadzenia przedmiotów o reprezentatywnej wartości jest osobista obecność w terenie. Jego eksplorację uznawał koniecznym warunkiem pracy kolekcjonera. Ponadto wyznawał zasadę i uważał za moralny obowiązek zawodowy przekazywanie do muzeum wszelkich obiektów, które otrzymywał od osób nawet prywatnie. W jaki sposób uzupełniana była kolekcja etnograficzna Muzeum Tatrzańskiego przez kilka lat przed jego upaństwowieniem? Analiza archiwaliów pozwala na ukazanie szerszego kontekstu tego procesu w pierwszych latach po II wojnie światowej.

Kolekcjonerzy i kolekcja etnograficzna²⁰

Pozyskane w pierwszej połowie 1945 roku obiekty były zarówno darami jak i zakupami [Kwiecińska 2020b: 233–234], a kolejne już po zakończeniu okupacji zostały nabyte do kolekcji dopiero kilka miesięcy później ze względu na brak odpowiednich na to funduszy. Były to cztery, ręcznie kute gwoździe подарowane przez architekta, Zygmunta Ostafina, które pochodzą z dziewiętnastowiecznego domu w Zakopanem Strączka-Heliosa (imię nie znane) oraz brokatowy gorset o fasonie typu mieszczańskiego z początku XIX wieku. Został zakupiony od rodziny sołtysiej z Czarnego Dunajca — referuje Zborowski²¹. Fason jest zbliżony do tego z gorsetów krakowskich szytych w XVIII wieku lub w pierwszej połowie wieku XIX i nosiły je najczęściej zamożne góralki, których przodkowie byli osadnikami z królewskich nadań sołectw [Błaszczyk-Żurowska 1997: 230].

W następnych latach kolekcja etnograficzna wzbogaciła się o pojedyncze obiekty z Podhala, Spisza i Orawy. Skrupulatnie notowane koszty Zborowski przekazywał w sprawozdaniach do ministerstwa. W dniu 24 lipca 1946 roku zapisał: „do zbiorów przybyło parę okazów z zakresu sztuki zdobni-

²⁰ W niniejszym artykule jest omówiona kolekcja etnograficzna, która powiększyła się o nowe okazy w latach 1945–1949, ale zgodnie z obecnym stanem inwentarza.

²¹ Dokument z 23 grudnia 1945, AMT, teczką 64/A.

czej ludowej i pamiątek wojennych”²², a przez kolejne miesiące przybywały nowe nabytki z dziedziny ubioru, systematycznie powiększając tę część etnograficznej kolekcji. Zakupiono wówczas opasek z Cichego od rymarza Jana Chojniaka w Nowym Targu, dwa haftowane czepce ze Żdziaru na słowackim Spiszu²³ wykonane około 1938 roku, które sprzedał konsul RP Zdzisław Marski (1889–1961), a w sklepie komisowym w Zakopanem²⁴ kupiono cuczę z Chochołowa datowaną na około 1939 rok — „wyrób tamtejszy” — jak zanotował Zborowski²⁵. Pod koniec 1946 roku do kolekcji przybyły przedmioty z Ratułowa: ciupaga (wykonana przez Andrzeja Kubina), osiem mosiężnych ozdób do uprzęży końskiej i chomąta w kształcie: konika, rożka i trzech różnej wielkości kólek zwanych siajbami, a także dzwonki janczarskie — turliki — datowane na 1885 rok i ich nowe egzemplarze ze sprzączką²⁶ oraz dzwonek — wykonane także przez Andrzeja Kubina²⁷. W rocznym sprawozdaniu Zborowski informował, że

współpracując z miejscowym Instytutem Przemysłu Ludowego przy Podhalańskim Domu Społecznym zakupiono na rachunek tegoż Instytutu wyroby przemysłu artystycznego ludowego przeznaczone na wystawę współczesnego przemysłu pamiątkarskiego i zdobniczego, która się odbędzie w lutym 1947 roku w Zakopanem. Sporządzono przy tym stopniowo wykazy ludowych wytwórców zajmujących się wyrobem fajek, spinek metalowych, dzwonków, wyrobów skórzanym, drewnianym²⁸.

W sprawozdaniu z pierwszych miesięcy kolejnego (1947) roku natomiast napisał:

niewielki, lecz znaczący przypływ przyjezdnych po przesunięciu, a potem zniesieniu godziny policyjnej w Zakopanem ożywił w pewnej mierze frekwencję publiczności w naszym Muzeum, pomimo dotkliwego zimna w budynku, który nie posiada jeszcze centralnego ogrzewania (...). Podczas pobytu w Zakopanem konserwatora dra Józefa Dutkiewicza, jego zastępcy inż. Swiszcowskiego i referentki spraw muzealnych mgr Hanny Pieńkowskiej przedstawiono bieżące

²² Sprawozdanie za okres od 25 czerwca do 24 lipca 1946, AMT,teczka 65/A.

²³ W sprawozdaniu kasowym za lipiec 1946, poz. 4, przygotowanym przez Juliusza Zborowskiego zostały im nadane nr inw. 5008/E i 5009/E.

²⁴ Zob. księga inwentarzowa A, poz. 4908, AMT.

²⁵ Sprawozdanie z 30 XI 1946, AMT,teczka 65/A.

²⁶ Księga inwentarzowa A, poz. 4818, 4919.

²⁷ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1946, poz. 28, 29, AMT,teczka sygn. 65/A; karty inwentarzowe od E/4913/MT do E/4920/MT, dział etnograficzny MT.

²⁸ Sprawozdanie za okres 25 listopada do 24 grudnia 1946, AMT,teczka 65/A.

potrzeby Podhala i samego Muzeum (...). Zakupiono dwa ładne okazy z zakresu strojów ludowych²⁹.

Zapewne mowa tutaj o dwóch serdakach z wyszytymi ornamentami — kobiecym i męskim, które sprzedawały mieszkanki Zakopanego: Anna Gąsienica-Roj i Helena Tatar. Pierwszy egzemplarz został wykonany przez Franciszka Gąsienicę około 1907 roku, a drugi 1847 roku³⁰. Zakupiono także drewnianą rzeźbę przedstawiającą świętego Michała Archanioła³¹, która pochodziła ze starego kościoła w Chochołowie³². W drugiej połowie roku kolekcja etnograficzna wzbogaciła się o inne okazy z zakresu ubioru podhalańskiego³³ i spiskiego, o ludowe rzeźby jak również o ponad 20 obrazów malowanych na szkłe z Zakopanego, a z Orawy dwa na płótnie oraz rekwizyty związane z obrzędowością doroczną na Podhalu. Zbiory te w większości pozyskała Helena Roj-Kozłowska współpracująca wówczas z Muzeum Tatrzańskim.

Z dziedziny ubioru są więc dwie pary podhalańskich kierpców wykonane przez Józefa Bigosa (1890–1966), znanego artystę ludowego z Bukowiny Tatrzańskiej. Trudnił się on także wyrobami z metalu takimi jak: fajki, spinki, klamry, których egzemplarze powiększyły zbiory muzealne kilkanaście lat później. Innymi elementami ubioru, które zainteresowały Zborowskiego są: zimowa kobieca katanka z Zakopanego, noszona przez starsze kobiety do około 1900 roku, czarna cucha z Białego Dunajca, dwie chusty tybetowe z Zakopanego — jedna z 1937 roku, druga z 1905 roku. Z kolei z Jurgowa na Spiszu pozyskano wełnianą pasterską torbę i derkę z początku XX wieku.

Cztery drewniane rzeźby ludowe zostały zakupione od słynnego artysty z Zakopanego Wojciecha Brzegi, kolekcjonerki Bronisławy Kondratowiczowej i malarza Jana Seweryna Sokołowskiego. Warto przyjrzeć się bliżej sytuacji pozyskania wspomnianych rzeźb i wymienionym osobom. Otóż, w maju 1948 roku Zborowski otrzymał list od Stefanii Brzegowej, wdowy po Wojciechu: „zapytuję najuprzejmiej czy mogę liczyć na stopniowe nabywanie dla Muzeum przedmiotów, które P. Dyrektor oglądał u mnie.

²⁹ Sprawozdanie za okres od 25 lutego do 24 marca 1947, AMT,teczka 66/A.

³⁰ Sprawozdanie kasowe za styczeń 1947, poz. 21, 21, AMT,teczka 66/A.

³¹ Sprawozdanie kasowe za styczeń 1947, poz. 20, AMT,teczka 66/A.

³² Rozebrany budynek w 1873 roku z inicjatywy ks. Wojciecha Błaszczyńskiego, rodem z Chochołowa, zastąpiła murowana, okazała świątynia, której ściany przedśionka i kaplicy pw. Świętego Wojciecha zdobią freski wykonane przez Walerego Eljasza-Radzikowskiego.

³³ Sprawozdanie kasowe za wrzesień 1947, poz. 13, 14, AMT,teczka 66/A. We wrześniu zakupiono także 12 ram do obrazów malowanych na szkłe.

W razie potrzeby chętnie zgodzę się tylko na zaliczkę”³⁴, a kilka miesięcy później dopytywała: „najuprzejmiej proszę o kilka słów odpowiedzi czy mogę liczyć na kupno dla Muzeum. Od tej wiadomości zależy układ moich spraw finansowych”³⁵. Być może korespondencja ta była skutkiem zakupionej rok wcześniej kapliczki przedstawiającej Chrystusa na krzyżu, którą Brzega sprowadził z Chyżnego do Zakopanego około 1912 roku³⁶. Bronisława Kondratowiczowa, kolekcjonerka podhalańskiej sztuki ludowej sprzedawała natomiast osiemnastowieczną rzeźbę świętego Marka Ewangelisty pochodzącą z Czarnego Dunajca i krucyfiks ze Starego Bystrego. Od malarza Jana Seweryna Sokołowskiego zaś została zakupiona „kapliczka przydrożna duża z postacią Piety”, której był właścicielem od około 1930 roku³⁷. Artysta przesłał z Warszawy listowne podziękowanie i przekazał kilka informacji na temat obiektu: „bardzo dziękuję za gotówkę otrzymaną z rąk Pani Kr., spadła jak z nieba. Kapliczka pochodzi z Podhala wsi Chochołów. Jako typowa podhalańska kapliczka, jest reprodukowana w książce Rafała Malczewskiego pod tytułem *Tatry [i Podhale — przyp. MK]* z cyklu *Cuda Polski*”³⁸. Sokołowski sprzedał także jeden obraz malowany na szkle przedstawiający zaślubiny Panny Marii. Zborowski zapisał tytuł jako „Zaślubiny M. B.”³⁹. Obraz ten wykonała Helen Roj-Kozłowska.

W tym czasie do muzealnej kolekcji zostały zakupione inne obrazy Roj-Kozłowskiej, która z czasem stała się jedną z najsłynniejszych podhalańskich artystek w tej dziedzinie sztuki. Początkowo uczestniczyła w kursie malarstwa na szkle zorganizowanym w Zakopanem przez MKiS, który prowadził artysta Antoni Buszek, twórca m.in. polskiej szkoły batiku. Później, z ramienia Muzeum Tatrzańskiego Roj-Kozłowska uczyła podczas warsztatów dzieci i młodzież [<http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6691>; data odczytu: 08.04.2021]. Dzięki tej działalności popularyzatorskiej i własnej twórczości przyczyniła się w dużej mierze do odrodzenia na Podhalu malarstwa na szkle. Dziś obrazy Heleny Roj-Kozłowskiej cieszą się dużym uznaniem w Polsce i na świecie, a ich pierwsze egzemplarze zakupiono właśnie w drugiej połowie 1947 roku do muzealnych zbiorów. Przedstawiają postacie świętych, sceny biblijne, Janosika i scenę rodzajo-

³⁴ List z 25 maja 1948, AMT,teczka AR/Zb/197.

³⁵ List z 5 lipca 1948, AMT,teczka AR/Zb/197.

³⁶ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1947, poz. 30, AMT,teczka 66/A.

³⁷ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1947, poz. 27, AMT,teczka 66/A.

³⁸ Jan Sokołowski do Juliusza Zborowskiego, list b.d., AMT,teczka AR/Zb/246.

³⁹ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1947, poz. 29, AMT,teczka 66/A.

wą. Z okazji malarstwa na szkłe Bronisława Kondratowiczowa sprzedawała wówczas „stary”⁴⁰ obraz z Kluszkowiec, który prezentuje Świętą Rodzinę przy pracy.

Dary natomiast pochodzą od Jana Roja i są to dwie drewniane pochodnie *fakły*, które zwyczajowo palono na Podhalu podczas dorocznych obrzędów. Z kolei Wojewódzka Rada Narodowa w Krakowie przekazała dwa obrazy malowane na płótnie z przedstawieniem sceny ukrzyżowania i *Ecce Homo*, pochodzące z dworu rodziny Moniaków w Zubrzycy Górnej na Orawie⁴¹.

Zgodnie z dokumentacją archiwalną wiadomo, że w 1948 roku zbiory etnograficzne liczyły 4138 muzealiów⁴². Były nabytkami w postaci darów lub zakupów głównie z Podhala i Spisza. Obiekty-dary pochodzą od kilku osób z grona inteligencji, która zafascynowana góralszczyzną regularnie przyjeżdżała na Podhale. Jedną z nich była Jadwiga Antoniewiczowa, żona Włodzimierza, obydwójce zaprzyjaźnieni ze Zborowskim, która przekazała do muzeum kij pasterski znaleziony na Hali Kasprowej Niżnej⁴³. Innym był Gerard Ciołek, profesor Politechniki Krakowskiej, który w latach 50. zeszłego stulecia uczestniczył w projektowaniu schroniska w Dolinie Pięciu Stawów Polskich w Tatrach i ofiarował do zbiorów drewniany przyrząd – rogalkę do ubijania ziemniaków, pochodzący z Jaworek w Pieninach. Jeszcze innymi byli: Tadeusz Malicki, artysta malarz, który przekazał metalowy kaganek znaleziony w okolicach Czarnego Dunajca oraz Stefan Szymański, warszawski lekarz, kolekcjoner sztuki podhalańskiej i miłośnik góralszczyzny, który podarował trzy dziewiętnastowieczne obrazy na szkłe. Kilka lat później cała jego kolekcja, licząca ponad 200 obiektów wzbogaciła zbiory Muzeum Tatrzańskiego, a niejeden z nich stanowił honorarium za poradę lekarską lub rewanż za ofiarowane medykamenty [Kroh 1975]. Okazy te były przechowywane w zakupionej przez Szymańskiego w 1919 roku chałupie nazwanej Tea. Tu też, w latach 50. XX wieku, Edyta Starek z ramienia muzeum (Tea była już wówczas filią Muzeum Tatrzańskiego) przygotowała z nich ekspozycję w celu pokazania zwiedzającym. Do wy-

⁴⁰ Niestety nie jest znana przybliżona data powstania tego obrazu. Zborowski zanotował jedynie, że jest „stary”, sprawozdanie kasowe za grudzień 1947, poz. 33, AMT, teczką 66/A.

⁴¹ Dwór Moniaków obecnie znajduje się w Orawskim Parku Etnograficznym w Zubrzycy Górnej.

⁴² Formularz sprawozdawczo-statystyczny dla muzeów za rok 1948, dokument z 18 stycznia 1949, AMT, teczką 68/A.

⁴³ Tradycje i zabudowa związana z pasterstwem w Tatrach były w centrum naukowych zainteresowań Antoniewiczów, a pod redakcją Włodzimierza zostało wydane kilkutomowe dzieło *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*.

mienionych darów należy dodać jeszcze ten od Adama Skawińskiego (nie ustalono jego naukowo-badawczej działalności i związków z zakopiańskim muzeum) żelazny oklepiec do chwytania zwierzyny, znaleziony na Wielkiej Świstówce/Rakuskiej Czubie w słowackiej części Tatr.

Obiektami kupionymi w pierwszej połowie 1948 roku są z Zubsuchego — wełniana derka i z Zakopanego — serdak oraz kapelusz zwany kłobukiem z kostkami i piórkiem, pochodzące z lat 30. XX wieku oraz dodatkowe kostki do kapelusza z 1880 roku. Zborowski zapisał w notatkach, że były one „po jednym z przewodników zakopiańskich”. W drugiej połowie 1948 roku natomiast, gdy MT zostało połączone z PTT, ale przy zachowaniu autonomii⁴⁴, przeznaczono dotację z PTT na statutową działalność muzeum (równocześnie muzeum otrzymywało dotacje z MKiS). Nie były to jednak kwoty, które mogły zapewnić znaczący rozwój od lat planowanych prac, związanych z poszerzaniem badań i wiedzy o Podtatrzu oraz inwentaryzacją etnograficznych zbiorów prywatnych. Dotyczyła ona terenu Zakopanego — zbiorów i wyposażenia domu Pod Jedłami na Kozińcu, „które powinny znajdować się pod opieką Muzeum Tatrzańskiego zgodnie z życzeniem właścicieli [Pawlikowskich — przyp. MK] i stanowić niejako część Muzeum obrazującego działalność Stanisława Witkiewicza i dzieje stylu zakopiańskiego”⁴⁵. Inwentaryzacja odnosiła się także do kolekcji w chacie Tea, która należała do wspomnianej rodziny Szymańskich.

Dzięki dotacji zakupiono okazy na Podhalu: kolejne dwa obrazy na szkle wykonane przez Roj-Kozłowską oraz dziewiętnastowieczne przedmioty związane z pasterstwem: kadź zwaną pucierą i formę na ser owczy zwany brusem, którego wyrób już wówczas zaniknął⁴⁶. Zborowski w liście do Kazimierza Nitscha w lipcu 1948 napisał „brus — ser duży w kształcie okręgu; dziś nie widuję, z wczesnej młodości pamiętam, do dziś dnia po-

⁴⁴ Podczas Walnego Zgromadzenia członków Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego (TMT) w dniu 30 września 1948 ogłoszono likwidację TMT i połączenie się z PTT, tym samym Muzeum Tatrzańskie stało się autonomiczną jednostką PTT, zob. *Sprawozdanie z działalności Muzeum Tatrzańskiego im. dra T. Chałubińskiego w Zakopanem przy Pol. Tow. Tatrzańskim za rok 1948*, AMT, teczka A/68. Tym samym nastąpiła zmiana nazwy placówki na Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem przy Polskim Towarzystwie Tatrzańskim, zob. *Przemówienie dyr. Muzeum Tatrzańskiego na W. Zgromadzeniu Delegatów PTT w Zakopanem w dniu 15.05.1949*, AMT, teczka 68/A.

⁴⁵ Pismo do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, 20 października 1948, AMT, teczka 67/A.

⁴⁶ Wiadomo, że brus był wyrabiany w drugiej połowie XIX wieku w Tatrach na Hali Pyszej, a w latach przed I wojną światową także na Hali Kondratowej (Zofia Rak, karta inw. E/4284/abcd/MT, dział etnograficzny MT).

szukuję przynajmniej drewnianej formy” [Rak 2018: 556]. Poszukiwana forma została nabyta do muzealnych zbiorów miesiąc później. Z Podhala zostały także pozyskane następujące obiekty: koszula kobieca, kołnierz i dwa mankiety z Poronina, wykonane około 1900 roku; chusta „stara z Ratułowa”⁴⁷; drewniane naczynia z Dzianisza i Kościeliska: gieleta na mleko używana przy udoju owiec, żłobiona miska, 3 obońki na mleko, konewka klepkowa, 2 warzęchy, ponadto instrument muzyczny trąbita, dzwonek wolarski⁴⁸ gwarowo określany jako kłapiec; z Zakopanego: młot, skopiec, gieleta i cucha, z Bukowiny Tatrzańskiej: wstawka szydełkowa na jasiek i kołowrotek z około 1850 roku⁴⁹, a z Małego Cichego: żelazna stępka z tłuczkiem pochodząca z surowca wykonanego w hutach kuźnickich. Z hut kuźnickich pochodzą także wykonane tam trzy artefakty, o których Zborowski zanotował kilka informacji — garnek miedziany „używany przy robotach górniczych i hutniczych w dawnych zakładach hutniczych w zakopiańskich kuźnicach”, odznaka mosiężna „z dwoma młotami hamerników (...) umieszczana na drzewcu sztandaru, na styliskach kilofów, siekier, ciupag itd.”, mosiężna klamra „skórzanego pasa munduru hamerników (...) z dwoma młotami”⁵⁰. Interesująca jest również informacja Zborowskiego w sprawozdaniu kasowym za grudzień 1948 roku o zakupie „5 obrazów na szkle z połowy XIX w. z Zakopanego i Kościelisk; przeznaczone do wymiany lub odstąpienia dla Państwowego Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie⁵¹, stąd niewciągniętych do inwentarza, tylko do spisu depozytów i czasowych przechowań pod numerami 126–131”⁵².

W tym samym roku Barbara Bazińska, etnografka i badaczka kultury Podtatrza sprzedała obiekty ze Spisza. W pierwszych latach po II wojnie światowej przebywała w Bukowinie Tatrzańskiej [Biernacka 2007: 16] i zbierała w regionie okazy z zakresu kultury materialnej miejscowych górali. Zainteresował ją także tradycyjny strój noszony na Spiszu i dzięki temu jego kilka elementów wzbogaciło kolekcję muzealną. Są to: cztery czepce z Łapsz Wyżnych, męski serdak⁵³ i dwa rańtuchy z Czarnej Góry.

⁴⁷ Sprawozdanie kasowe za październik 1948, poz. 22, AMT,teczka 67/A.

⁴⁸ Sprawozdanie kasowe za październik 1948, poz. 23, AMT,teczka 67/A.

⁴⁹ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1948, poz. 46, AMT,teczka 67/A.

⁵⁰ Księga inwentarzowa A, poz. 5095, 5096, 5097, dział inwentaryzacji MT.

⁵¹ Obecnie Państwowe Muzeum Etnograficzne.

⁵² Sprawozdanie kasowe za grudzień 1948, poz. 47, AMT,teczka 67/A.

⁵³ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1948, poz. 43 i 41, AMT,teczka 67/A.

Oprócz nich do muzeum trafił pług, o którym Zborowski zanotował: „pług bez żelaza, jeszcze dziś używany”⁵⁴.

Bazińska prowadziła korespondencję ze Zborowskim i w kolejnym roku (1949) zwróciła się do niego tymi słowami:

piszę z wielką, wielką, b. wielką prośbą, aby Pan był tak łaskaw i odwiedził mnie celem obejrzenia zakupionych rzeczy. Miałam różne tarapaty z Milonem, część rzeczy zapomniał, część wymienił i wziął sobie — mówiąc mi o tem w Krakowie wczoraj, gdy rzeczy były w Zakopanem i zwrotu zażądać nie mogłam, część zaś ukradziono w drodze. Wszystkim tem b. się martwię i niepokoję — czem się to skończy⁵⁵.

Po tym liście do kolekcji muzealnej został włączony inkrustowany blat stołu z Bukowiny Tatrzańskiej⁵⁶, wykonany około 1860 roku w jurgowskim (nie istniejącym już) osiedlu Solisko. Bazińska pozyskała ów blat od Wiktorii Budzowej, która odziedziczyła go po swoim dziadku⁵⁷. Bazińska kupiła także od Anny Chlebek w Bukowinie Tatrzańskiej fartuch z białego płótna ozdobiony szydełkową koronką, który był wykonany dla matki sprzedającej⁵⁸.

Znaczącą zmianą dla działalności Muzeum Tatrzańskiego stało się zatrudnienie w 1949 roku etnografki Edyty Starek. Z Heleną Roj-Kozłowską prowadziły liczne terenowe eksploracje. Starek szczególnie zaangażowana w rekonesans terenu Spisza i Orawy gromadziła stamtąd liczne artefakty. Dzięki niej zbiory powiększyły się o kolejne części ubioru, które Zborowski opisał jako „dawną modę”⁵⁹. Ze Spisza, od Agnieszki Kurucowej z Rzepisk kupiono szal na ramiona zwany rańtuchem i gorset zwany kabotkiem, a za pośrednictwem Bazińskiej: fartuch haftowany zwany zapaską. Z Rzepisk pochodzi także spódnica ze złotymi galonami i chusta na czepiec⁶⁰; z Jurgowa natomiast kobieca koszula wykonana z płótna samodzielnego z ozdobną мережką na mankietach, którą sprzedawała Weronika Plucińska (po mężu Mondlak).

⁵⁴ Sprawozdanie kasowe za grudzień 1948, poz. 44, AMT,teczka 67/A.

⁵⁵ List z 27 września 1949, AMT,teczka AR/Zb/194.

⁵⁶ Sprawozdanie kasowe za październik 1949, poz. 75, AMT,teczka 68/A.

⁵⁷ Księga inwentarzowa A, poz. 5133.

⁵⁸ Księga inwentarzowa A, poz. 5101.

⁵⁹ Sprawozdanie za czerwiec 1949, poz. 58, AMT,teczka 68/A.

⁶⁰ W sprawozdaniu za czerwiec 1949, poz. 58 z przypisanymi nr inw. 5104–5111 Zborowski zanotował, że w tym czasie zakupiono także koszulę z haftem, ale do spisu inwentarza została ona wpisana prawdopodobnie w 1953 roku pod numerem E/4553/MT.

W wyniku eksploracji terenowych na Orawie i w skutek przeprowadzonej inwentaryzacji zbiorów⁶¹, Starek zakupiła tradycyjne spodnie orawskie wykonane w 1939 roku w Orawce oraz kobiecą koszulę i gorset prucnik z Jabłonki. Pozostałe obiekty z zakresu ubioru pochodzą z Podhala — z Czarnego Dunajca kołnierz „kiereza z kobiecej koszuli”⁶² podarowany przez Bronisławę Konratowiczową, z Zakopanego chustka tybetka (koloru bordo, w kwiaty⁶³), kozuch kobiecy i szal z około 1889 roku „długi z frędzlami”, a z Zubsuchego biała cucha⁶⁴. Natomiast w Nowym Targu Starek pozyskała dwa kapelusze wykonane przez Józefa Szymkiewicza⁶⁵ z jego własnej wytwórni. Przygotowywała ona wówczas naukowe opracowanie na temat wytwórni góralskich kapeluszy⁶⁶.

Do kolekcji zostały także zakupione okazy sztuki ludowej — dwa obrazy na szkle, które wykonał Jan Walczak „Buńdowski” ze Skibówek w Zakopanem i dwa elementy wyposażenia góralskiego domu na Podhalu: łyżnik i listwę. Wspomniane obrazy przedstawiają Trójkę Świętą z Sonntagsberg i Matkę Boską Różańcową. Wyróżniają się wielobarwnością i misternym wykonaniem. W sprawozdaniu Zborowski zapisał: „dwa obrazy na szkle malowane w latach 1905–1914 (...) przez ostatniego sławnego malarza obrazów na szkle”⁶⁷. Z kolei, listwa z Harendy w Zakopanem, wykonana około 1870 roku, została kupiona od Władysława Rybki, który odziedziczył ją po swoim dziadku⁶⁸. Łyżnik natomiast pozyskała do zbiorów Starek i wiadomo, że był on przez dwa pokolenia przekazywany w rodzinie Józefa Młynarczyka z Zakopanego⁶⁹. Można więc przypuszczać, że wykonano go w XIX wieku. Bogate zdobnictwo drewnianego przodu m.in. motywy kwiatowe i rozety oraz wieszadło w kształcie spinki góralskiej niewątpliwie stanowiły o jego wyjątkowej oryginalności.

⁶¹ Sprawozdanie za wrzesień 1949, poz. 73, AMT,teczka 68/A.

⁶² Księga inwentarzowa A, poz. 5129.

⁶³ Księga inwentarzowa A, poz. 5136.

⁶⁴ Sprawozdanie za grudzień 1949, poz. 80, 81, AMT,teczka 68/A.

⁶⁵ Sprawozdanie za październik 1949, poz. 76, AMT,teczka 68/A.

⁶⁶ W latach 40. XX wieku, na specjalne zamówienia poza masową produkcją wyrabiano te nakrycia głowy jeszcze z filcu niefabrycznego (List Edyty Starek do Marii Woleńskiej z 26 października 1949, AMT,teczka 68/A). Obecnie najbardziej znanym kapelusznikiem w Nowym Targu jest Piotr Jahn, który kontynuuje rodzinną tradycję od czterech pokoleń.

⁶⁷ Sprawozdanie za czerwiec 1949, poz. 57, AMT,teczka 68/A.

⁶⁸ Zapis Juliusza Zborowskiego w księdze inwentarzowej A, poz. 5140; Sprawozdanie za grudzień 1949, poz. 79. AMT,teczka 68/A.

⁶⁹ Katalog kartkowy, karta nr 5103, dział inwentaryzacji.

Pozostałe obiekty z 1949 roku z terenu Podhala były darami. Wśród nich, za pośrednictwem Starek, znalazł się kolejny łyżnik wykonany w XIX wieku. Bronisława Kondratowiczowa przekazała zebrane w Czarnym Dunajcu: krzesiwo do niecenia ognia, górniczy kaganek, przyrząd do kręcenia powrozów i kołowrotek, a w Kościelisku: samorodny korzeń. Z Bukowiny Tatrzańskiej pochodzi stół, który „z Głodówki od Bigosów kupił prof. Witold Dalbor w 1947 r. dla Instytutu Przemysłu Ludowego w Zakopanem” (Instytut podarował go do Muzeum po likwidacji placówki) oraz lemiesz — „znaleziony w szopie przy Krupówkach” i dwie żelazne dachówki wykonane około 1870 roku w dawnych hutach kuźnickich niegdyś pokrywające „dach spalonej papierni na drodze do Kuźnic”⁷⁰.

Zakończenie

W 1950 roku, po kilku dekadach społecznej działalności, muzeum zostało upaństwowione co spowodowało zmiany w jego strukturze i zarządzaniu. Juliusz Zborowski w jednym ze sprawozdań, myśląc już wówczas o tych zmianach stwierdził „dałoby to nareszcie rękojmię trwałego bytu”⁷¹. Nieustannie zabiegał on o nowe przestrzenie dla rozwoju statutowej działalności muzeum i pozostanie w budynku Dworca Tatrzańskiego, który był własnością zakopiańskiego oddziału PTT. W liście do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków zwracał uwagę, że „Dworzec Tatrzański po przebudowie obejmuje dwie sale wystawowe, jedną małą salę i kilkanaście małych ubikacyj, nadających się na magazyny, pracownie, na administracyjne potrzeby oraz na gościnne pokoje przeznaczane dla przejezdnych naukowych pracowników, którzy przybywają celem badania Tatr i Podhala”⁷². Niestety po niespełna roku urzędowania w tym budynku muzeum musiało się z niego wyprowadzić. W powojennej rzeczywistości Zborowski starał się także utrzymywać naukowy charakter placówki, którym szczyliła się kilka dekad wcześniej. W 1952 roku, po trzech już dekadach pracy w dziedzinie muzealnictwa pisał do Kazimierza Nitscha: „w Muzeum nie mam łatwej pozycji pomimo znacznie powiększonego personelu, nie zawsze jednak wyrobionego. Ale o tym przy spotkaniu. Na ogół mogę powiedzieć,

⁷⁰ Zapis Juliusza Zborowskiego w księdze inwentarzowej A, poz. 5124, 5131, 5132.

⁷¹ Dokument z 17 października 1945, AMT,teczka 64/A.

⁷² Zborowski Juliusz do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, list, 7 grudnia 1949, AMT,teczka 68/A.

że w tym eksponowanym Zakopanem kierowanie Muzeum — to *dusno droga*” [Rak 2018: 562].

Stale, lecz trochę przypadkowo, była więc powiększana kolekcja etnograficzna w drugiej połowie lat 40. Zborowski kierował się prawdopodobnie zasadą, że trzeba chronić i zachowywać to, co pozostało z najdawniejszych okazów sztuki i ludowego rękodzieła. Dopiero przeprowadzony w 1953 roku spis inwentarza i systematyczne, z wyznaczonym kierunkiem katalogowanie obiektów ukazało tematyczny zakres posiadanych zbiorów. Należy wspomnieć, że jeszcze w latach międzywojennych Zborowski stworzył na własne potrzeby wzór karty katalogowej, a z czasem planował opracowanie profesjonalnego szablonu, o czym pisał do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w jednym z listów: „na razie operujemy prowizorycznymi kartkami zwykłego papieru (...) z licznych wzorów chcę skombinować wzór własny, praktyczny dla małego muzeum, a jednak wszechstronny”⁷³. Po upaństwowieniu obowiązywały w muzeum już szablony zgodne z ministerialnymi wymogami.

Tematyczny zakres kolekcji określony po jej skatalogowaniu pozwolił wypracować strategię uzupełniania. Zborowski nakreślił wówczas trzy główne kierunki, które odnosiły się do ubioru ludowego, kultury materialnej (działów: rolnictwo, komunikacja i transport, sprzęt kuchenny, ludowy przemysł i rzemiosło) i współczesnego malarstwa na szkle. Tak powstające zbiory etnograficzne miały dopełniać posiadany bogaty zbiór rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej [Kozak 1999: 55]. Juliusz Zborowski swoje plany sumiennie realizował przez cały okres dyrektorowania Muzeum Tatrzańskim. Po latach Mieczysław Gładysz, wspominając jego pracę, napisał:

nico inaczej przedstawiały się ówczesne sposoby gromadzenia muzealiów etnograficznych. Zarówno w XIX w. i w pierwszych dziesiątkach lat naszego stulecia, a także w okresie międzywojennym metody nabywania eksponatów w terenie różniły się znacznie od pracy kolekcjonerskiej współczesnego muzeologa-eksploratora. Również w Muzeum Tatrzańskim nie było jeszcze ugruntowanych sposobów doboru i bezpośredniego docierania do eksponatów [Gładysz 1967: 58].

⁷³ Juliusz Zborowski do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, list, 21 marca 1932, Arch. MET, sygn. MZP/S-I-3.

Bibliografia

Biernacka Maria

- 2007: *Barbara Bazińska (1918–1994)*, w: „Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne”, Tom II, s. 16–18.

Błaszczuk-Żurowska Hanna

- 1997: *Najstarsze fasony podhalańskich gorsetów*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom VII, s. 203–232.
- 1999: *Muzealne zbiory etnograficzne w latach 1889–1920 i najstarsze kolekcje prywatne, które przeszły na własność Muzeum Tatrzańskiego*, w: *Zbiory etnograficzne Muzeum Tatrzańskiego*, red. Anna Liscar, Zakopane: MUZEUM TATRZAŃSKIE, TOWARZYSTWO MUZEUM TATRZAŃSKIEGO, s. 10–31.
- 1999: *Prywatne kolekcje etnograficzne z lat 1880–1920*, w: *Zbiory etnograficzne Muzeum Tatrzańskiego*, red. Anna Liscar, Zakopane: MUZEUM TATRZAŃSKIE, TOWARZYSTWO MUZEUM TATRZAŃSKIEGO, s. 32–34.

Gładysz Mieczysław

- 1967: *Juliusz Zborowski. Z historii etnografii Podhala*, w: „Etnografia Polska”, Tom XI, s. 44–61.
- 1972: *O działalności etnograficznej i muzealnej Juliusza Zborowskiego*, w: *Juliusz Zborowski. Pisma podhalańskie*, red. R. Hennel, Tom I, Kraków: WYDAWNICTWO LITERACKIE, s. 16–54.

Kolago Władysława

- 1948: *Łyżniki podhalańskie*, w: „Polska Sztuka Ludowa”, Tom II, z. 9–10, s. 11–32.

Kozak Anna

- 1999: *Kolekcja etnograficzna w latach 1950–1999*, w: *Zbiory etnograficzne Muzeum Tatrzańskiego*, red. Anna Liscar, Zakopane: MUZEUM TATRZAŃSKIE, TOWARZYSTWO MUZEUM TATRZAŃSKIEGO, s. 54–69.
- 2020: *Juliusz Zborowski i kolekcja etnograficzna Muzeum Tatrzańskiego w latach 1918–1939*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom XIV, s. 174–209.

Kroh Antoni

- 1975: *Kolekcja im. Szymańskich w Zakopanem*, w: „Polska Sztuka Ludowa”, Tom XXIX, nr 1–2, s. 9–12.

Kwiecińska Magdalena

- 2017: *O badaniach etnograficznych i spostrzeżeniach na temat rękodzielnictwa na Podhalu*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom XII, s. 21–37.
- 2020a: *Edyta Starek (1911–1983)*, w: „Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne”, Tom VI, s. 234–238.
- 2020b: *Zbiory Muzeum Tatrzańskiego w czasie II wojny światowej*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom XIV, s. 210–243.

Malinowski Kazimierz

- 1962: *Co wnosi nowego ustawa o ochronie dóbr kultury i o muzeach?*, w: „Ochrona zabytków”, Tom XV, nr 2, s. 3–10.

Paryski Witold Henryk

- 1987: *Przemówienie wygłoszone na sesji zorganizowanej z okazji 50 zjazdu Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz 90 rocznicy powstania Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom IV, s. 347–355.

Pawlikowski Jan Gwalbert

- 1923: *Reorganizacja Muzeum Tatrzańskiego*, w: „Wierchy”, Tom I, s. 250–253.

Piłsudski Bronisław

- 1914–1921: *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego (O urządzeniu działu ludoznawczego)*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom I, s. 147–188.

Radecki Gerard

- 2017: *Kazimierz Malinowski — muzeolog*, w: „Muzealnictwo”, Tom LVIII, s. 60–73.

Rak Maciej

- 2018: *Materiały do dziejów polskiej dialektologii i etnologii*, Kraków: UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI/WYDZIAŁ POLONISTYKI

Rak Zofia

- 2007: *Kolekcja łyżników w Muzeum Tatrzańskim*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom X, s. 147–172.

Rokosz Mieczysław

- 2010: *Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Narodziny — ludzie — dokonania*, w: „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, nr 3–4, s. 111–127.

Średniawa Helena

- 1987: *Helena Roj-Kozłowska — Rytardowa (1899–1955)*, w: „Rocznik Podhalański”, Tom IV, s. 243–247.

Trebunia-Staszek Stanisława

- 2018: *Muzeum Tatrzańskie jako laboratorium dziedzictwa. Część I*, w: „Journal of Urban Ethnology”, Tom XVI, s. 217–231.

Zborowski Juliusz

- 1934: *Wspomnienia I*, w: „Ziemia”, R. 24, nr 1–2, s. 5–9.
1961: *Z działalności Muzeum Tatrzańskiego im. T. Chałubińskiego w Zakopanem*, w: „Etnografia Polska”, Tom V, s. 354–359.
1976: *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu*, w: „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, Tom VI, s. 35–115.
2009: *Słownik gwary Zakopanego i okolic*, Zakopane–Kraków: WYDAWNICTWO MUZEUM TATRZAŃSKIEGO

Znamierowska-Prüfferowa Maria

- 1969: *Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PRL*, w: „Lud”, Tom LIII, s. 419–452.

Strony internetowe

- Talenty Podhala*, film, 1952, zdj. Mieczysław Wiesiołek, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6691> (data odczytu: 08.04.2021).

Źródła niepublikowane

- Archiwum Naukowe Muzeum Etnograficznego w Toruniu:
Zborowski Juliusz do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, list, 21 marca 1932, Arch. MET, sygn. MZP/S-I-3.
- Archiwa działowe Muzeum Tatrzańskiego:
Katalog kartkowy, Dział Inwentaryzacji Muzeum Tatrzańskiego.
Rak Zofia, karta inw. E/4284/abcd/MT, Dział Etnograficzny Muzeum Tatrzańskiego.
- Archiwum Muzeum Tatrzańskiego:
Antoniewicz Włodzimierz, *Uwagi o reorganizacji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem*, b.d., (Juliusz Zborowski dopisał: 6 sierpnia 1950), AMT,teczka 39/A.
Bazińska Barbara do Juliusza Zborowskiego, list, 27 września 1949, AMT, teczka AR/Zb/194.
- Bogucki Janusz do Juliusza Zborowskiego, list, b.d., AMT, teczka AR/Zb/195.
Brzegowa Stefania do Juliusza Zborowskiego, list, 25 maja 1948, AMT, teczka AR/Zb/197.
Brzegowa Stefania do Juliusza Zborowskiego, list, 5 lipca 1948, AMT, teczka AR/Zb/197.
Dokument z 7 marca 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 12 marca 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 24 marca 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 25 czerwca 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 27 czerwca 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 20 września 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 17 października 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 23 grudnia 1945, AMT, teczka 64/A.
Dokument z 11 listopada 1946, AMT, teczka 65/A.
Dokument z 7 grudnia 1947, AMT, teczka 66/A.
Dokument z 19 sierpnia 1948, AMT, teczka 67/A.
Dokument z 28 września 1948, AMT, teczka 67/A.
Dokument z 28 listopada 1957, AMT, teczka 5/160.
Dokument z 29 lutego 1964, AMT, teczka AR/Zb/174.
- Formularz sprawozdawczo-statystyczny dla muzeów za rok 1948, 18 stycznia 1949, AMT, teczka 68/A.
- Kolago Władysława do Juliusza Zborowskiego, list, 10 listopada 1945, AMT, teczka AR/Zb/213.
- Księga inwentarzowa A Muzeum Tatrzańskiego.
- Malinowski Kazimierz do Juliusza Zborowskiego, list, 26 grudnia 1945, AMT, teczka AR/Zb/219.
- Odpowiedź na ankietę MKiS w sprawie programu pracy muzeów w roku 1948 z dnia 7 grudnia 1947, AMT, teczka 66/A.
- Pismo do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, 20 października 1948, AMT, teczka 67/A.
- Pismo do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, 7 grudnia 1949, teczka 68/A
Przemówienie dyr. Muzeum Tatrzańskiego na W. Zgromadzeniu Delegatów PTT w Zakopanem w dniu 15.05.1949, AMT, teczka 68/A.
- Sokołowski Jan do Juliusza Zborowskiego, list, b.d., AMT, teczka AR/Zb/246.
- Sprawozdanie z 24 czerwca 1946, AMT, teczka 65/A.

- Sprawozdanie za okres od 25 czerwca do 24 lipca 1946, AMT, teczka 65/A.
Sprawozdanie za okres od 25 listopada do 24 grudnia 1946, AMT, teczka 65/A.
Sprawozdanie z 30 listopada 1946, AMT, teczka 65/A.
Sprawozdanie kasowe za lipiec 1946, poz. 4, AMT, teczka 65/A.
Sprawozdanie kasowe za grudzień 1946, poz. 28, 29, AMT, teczka 65/A.
Sprawozdanie kasowe za wrzesień 1947, poz. 13, 14, AMT, teczka 66/A.
Sprawozdanie kasowe za styczeń 1947, poz. 20, 21, 22, AMT, teczka 66/A.
Sprawozdanie za okres od 25 lutego do 24 marca 1947, AMT, teczka 66/A.
Sprawozdanie kasowe za grudzień 1947, poz. 27, 29, 30, 33, AMT, teczka 66/A.
Sprawozdanie kasowe za październik 1948, poz. 22, 23, AMT, teczka 67/A.
Sprawozdanie kasowe za grudzień 1948, poz. 41, 43, 44, 46, 47, AMT, teczka 67/A.
Sprawozdanie z działalności Muzeum Tatrzańskiego im. dra T. Chałubińskiego w Zakopanem przy Pol. Tow. Tatrzańskim za rok 1948, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie za czerwiec 1949, poz. 57, 58, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie za wrzesień 1949, poz. 73, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie kasowe za październik 1949, poz. 75, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie kasowe za październik 1949, poz. 76, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie kasowe za grudzień 1949, poz. 80, 81, AMT, teczka 68/A.
Sprawozdanie kasowe za grudzień 1949, poz. 79, AMT, teczka 68/A.
Starek Edyta do Marii Woleńskiej, list, 26 października 1949, AMT, teczka 68/A.
Szymański Tadeusz do Juliusza Zborowskiego, list, 13 listopada 1946, AMT, teczka AR/Zb/249.
Zborowski Juliusz do dyrekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, list, 24 grudnia 1947, AMT, teczka 66/A.
Zborowski Juliusz do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, list, 7 grudnia 1949, AMT, teczka 68/A.
Zborowski Juliusz do Rudolfa Kalhousa, list, 21 lutego 1949, AMT, teczka 68/A.

Magdalena Kwiecińska

The ethnographic collection in the Tatra Museum. The Juliusz Zborowski period in the years 1945–1949

Juliusz Zborowski was the first director of the Tatra Museum. He was in charge of the institution from 1922 to 1965 and thanks to his active involvement he is considered today to be an important figure in the history of Polish museology. The Tatra Museum became a model for regional museums to follow during the interwar period (1918-1939). At first, it was run by an informal organisation of enthusiasts. In 1950 the Museum became a state institution, which resulted in gradual structural and management changes. This article describes the ethnographic collection in the Tatra Museum and the process of its development from the aftermath of the Second World War until the institution was nationalised. During this period, Zborowski tried to acquire smaller private collections and single items. He wanted to gather the region's earliest folk arts and crafts. He created a catalogue which contains numerous sheets of paper with hand-written notes providing details of the museum's artefacts. It remains an important source of knowledge. He corresponded with numerous

researchers from all over Poland. This correspondence formed a collection of more than 8000 letters and provides an interesting framework to study the process of collecting at that time. Zborowski was very consistent and his professional aims didn't change during the time when he worked as a director. He tried to keep the research activities of the institution alive. Looking back, Juliusz Zborowski was a pioneer of Polish museology thanks to his work methods which tried to encourage not just educational but also greater research activities at the museum. These continue to be adopted and provide inspiration for contemporary museologists in Poland.

Keywords: Juliusz Zborowski, Bronisław Piłsudski, ethnographic collection, Podhale, Spisz, Orava, the Tatra Museum, Polish museology after the Second World War

Anna Kulpa

Szkola Doktorska Akademii Ignatianum w Krakowie

Zapomniany przedmiot — zarys problematyki badań nad zabytkowymi dewizkami

Dewizka to przedmiot muzealny, który jak żaden inny obiekt zabytkowy przeszedł długą drogę, jeśli chodzi o obecność w kulturze. Od wszechobecności w codzienności na przestrzeni wieków jako nieodłącznego elementu ubioru męskiego, damskiego, a nawet dziecięcego, aż do całkowitego zniknięcia. Świadczy o tym chociażby to, że samo słowo „dewizka” trafiło do słowników i leksykonów słów odchodzących i zapomnianych, a obiekt przechowywany w kolekcjach prywatnych i muzealnych jest niejednokrotnie prawidłowo identyfikowany tylko przez specjalistów i kolekcjonerów [Szubert 2003; Handke, Popowska-Taborska, Galster 1996]. Najprościej można by napisać, że dewizka to łańcuszek do zegarka kieszonkowego, lecz, jak wykaże poniższy tekst, kwestia ta, wcale nie jest taka jasna. Sytuację utrudniają braki w literaturze fachowej, ale też zaskakujące zmiany znaczeń i funkcji tej biżuterii¹, jak miało to miejsce na przykład na przełomie

¹ Według definicji biżuteria to drobne wyroby złotnicze i jubilerskie, które dzieli się na dwie grupy: biżuterię ciała i biżuterię stroju (czasami zwaną „galanterią” — co jest coraz rzadziej stosowanym określeniem i przez to nieraz błędnie interpretowanym) [Słownik 2007: 47]. Zasadniczo przyjęło się dewizkę przypisywać do drugiej kategorii, czyli biżuterii przynależnej zdobieniu stroju. Jednak autorka w tekście sygnalizuje, a w dalszych badaniach nad rozprawą doktorską przygotowywaną w ramach Szkoły Doktorskiej Akademii Ignatianum w Krakowie, będzie starała się w pełni udowodnić, że dewizka poza funkcją użytkową i dekoracyjną (charakteryzującą biżuterię stroju tj. agrały, klamry, spinki do mankietów, szpile) prezentuje bardzo szeroki wachlarz funkcji identyfikujących, nobilitujących, komunikacyjnych czy ochronnych oraz ma niezwykle bogatą wymowę symboliczną.

XX i XXI wieku, gdy dewizka typu Albert² z dwoma zapięciami rodzaju *federing* została przez kostiumografów wykorzystana w popularnym polskim serialu w formie damskiego naszyjnika, który zyskawszy nazwę od tytułu serialu („klanówka”) rozpowszechnił się jako nowy typ modnej biżuterii wykonywanej przez jubilerów [Smółkowa 2013: 27].

Przyczyną rozpoczęcia rozszerzonych i interdyscyplinarnych badań nad zagadnieniem zabytkowych dewizek jest unikatowa kolekcja, składająca się 465 eksponatów przekazana w formie daru Muzeum Regionalnemu Ziemi Limanowskiej przez prywatnego kolekcjonera Grzegorza Jońca w 2014 roku. W roku 2017 w ramach dofinansowania z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeprowadzona modernizacja wystawy stałej pod tytułem „*Historia w dewizce zapisana*” i opublikowano katalog wystawy prezentujący efekty pierwszych prac badawczych nad tą zapomnianą biżuterią [Katalog 2017]³.

Dzięki temu został przygotowany i opublikowany jedyny artykuł poświęcony próbie definicji dewizki [Urbaniec 2017]. Jednak kolejne lata badań wskazują, że niektóre z założeń należy zweryfikować i uzupełnić m.in. w zakresie etymologii samej nazwy. Autor tekstu odwołuje się do francuskiego pochodzenia słowa *dévisé* (godło, herb), jednak wydaje się to niewystarczające dla odtworzenia genezy nazewnictwa, gdyż zasadniczo nie wskazuje w którym momencie zaczęto stosować tę nazwę, a wyjaśnienie skojarzone z dewizą zapisaną na pieczęci dopinanej do łańcuszka lub tasiemki też jak na razie nie ma oparcia w źródłach. Zasadniczo wywód zgadza się z powszechnie uznanymi założeniami definicji m.in. Kopalińskiego, choć ten ostatni podaje też powiązania słowa z ekonomią (dewiza) i łacińskim *divisus* (dywizja) [Kopaliński 2007: 130]. Na tym etapie badań rzeczywiście trudno jest określić czemu ten rodzaj biżuterii w Polsce został określony tym mianem francuskiego pochodzenia, można jedynie próbować prześledzić jego pojawianie się w źródłach.

ną silnie związaną m.in. z tożsamością właściciela (co wiąże ją z biżuterią ciała tj. diademy, pierścienie, naszyjniki, amulety, bransolety). Zakres zagadnienia jednak nie pozwala go szerzej rozwinąć w niniejszym tekście, który jest na razie tylko wyznaczeniem kierunków potencjalnych badań nad dewizkami, dlatego też autorka pozostaje przy zastosowaniu najogólniejszego określenia „biżuteria” nie chcąc przed zakończeniem badań i wyciągnięciem końcowych wniosków stosować zawężenia jakie mogło by się pojawić przy próbie zwyczajowego określania dewizki mianem biżuterii stroju lub galanterii.

² Szerzej o dewizce typu Albert oraz o innych typach dewizek w dalszej części tekstu.

³ Zagadnienia problematyki symbolicznych znaczeń zabytkowych dewizek oraz ich związków i wpływów na przemiany semiotyczne kultury materialnej są tematem przygotowywanej rozprawy doktorskiej w ramach Szkoły Doktorskiej Akademii Ignatianum w Krakowie autorki niniejszego tekstu.

Według *Słownika języka polskiego* z XVII i XVIII wieku słowo zapisywane w formie „dewizka” pojawia się po raz pierwszy w źródłach pisanych w *Inwentarzu dóbr rodziny Bagniewskich* z roku 1759 roku [<https://sxvii.pl/>; data odczytu 25.04.2021]. Warto przyjrzeć się poza pisownią również samemu opisowi dewizki: „dewisek od zegarka wfigurze Murzynka smelcowany w nim diamencików malinkich dwanasie krwawnik w postumenciku s cyfr (...)” [Handke 1996: 178]. Wskazuje to na interesującą estetykę i ikonografię omawianej biżuterii, jednak nie określa precyzyjnie czym jest dewizka. Poszukując dalszych wzmianek o tej biżuterii można odnaleźć w latach 70-tych XVIII wieku, informację, że można było coś pod tą nazwą zakupić w warszawskich sklepach z towarami francuskimi i angielskim m.in. Hampli, Jarzewicza, Röslera, Prota, Potockiego i Teppera, którzy oferowali: „kandelabry i lorynetki, kuchnie i igły, rzędy końskie i dewizki, sukna, muśliny, podeszwy, papier listowy, portfele, powozy, całe urządzenie domów, a nawet trunki, jak np. piwo angielskie” [Korzon 1897: 163]. Trudno określić, czy w zestawieniu z rzędem końskim dewizka wymieniona w ofercie jest właśnie specyficzną biżuterią codziennego użytku kojarzoną z zegarkiem kieszonkowym.

Dopiero fragmenty wspomnień z podróży króla Stanisława Augusta Poniatowskiego z Warszawy do Grodna w 1784 roku spisanych przez nadwornego historyka Adama Stanisława Naruszewicza podaje mimochodem detale, dzięki którym można wnioskować, że dewizka — czy jak pisze Naruszewicz — dywizka, to element (lub elementy) ozdobny o określonym kształcie stanowiący całość z zegarkiem i łańcuszkiem: „zegarek arcypiękny, płaski, z perłami nakoło, łańcuszkiem ładnym i dywizkami balony powietrzne wyrażającymi” [Naruszewicz 2008: 53]. Warto wspomnieć, że ten sam opis po nieautorskiej redakcji do *Gazety Warszawskiej* (również relacjonującej w 1784 roku podróż króla) podaje zapis „dewizki” [Naruszewicz 2008: 377]. Natomiast w słowniku wyrazów archaicznych zamieszczonym na końcu opracowania *Dyjaryjusza...* jest podana definicja dywizki jako dewizki, łańcuszka do zegarka, lecz nie zgadza się to już z samą treścią zapisków Naruszewicza [Naruszewicz 2008: 200].

Wszystko wskazuje, że pierwotnie słowo dewizka oznaczało coś co dopinano do łańcuszka na którym był również przypięty zegarek kieszonkowy. Potwierdzenie tego znajdujemy w opisach obyczajów za panowania króla Augusta III (1733–1763) sporządzonych przez Jędrzeja Kitowicza (słusznie zwraca na to uwagę artykuł z Katalogu wystawy w Limanowej [Urbaniec 2017]):

W tenże sam czas zagęściły się zegarki, dewizki do nich (...). Z początku jak się zagęściły zegarki, Polacy nosili je w kieszonkach małych u żupanów, na prawym boku, Niemcy w spodniach, dewizki, łańcuszki i taśmy z kutasami srebrne, złote lub z jedwabiem przerabiane wystawując na widok [Kitowicz 1985: 256].

Autor w tym krótkim fragmencie rozróżnia łańcuszek i dewizkę, by w dalszej części opisu doprecyzować:

Przydano potem większego kształtu zegarkom z wymyślonych do nich łańcuszków złotych, srebrnych, stalowych na glanc polerowanych i tombakowych; pomknięto wyżej okazałość, nawieszano do łańcuszka węzeł spory dewizków, czyli wisiadłów rozmaitych formów, maleńkich na pół cala, a największych na cal, tymi zaś dewizkami były osóбки piesków, kotów, ptaków, żab, koni etc., toż różnych instrumentów i strojów wyrazy: czapki, kapelusze, książki, kielnie mularskie, harmatki, pistolety i tym podobne; czym więcej kto miał u zegarka tych dewizków, tym bardziej był konsyderowany” [Kitowicz 1985: 290].

Kwestią zastanawiającą jest pojawiające się w opracowaniach twierdzenie, że to w czasach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego słowo dewizka oznaczało już nie tylko breloczki, ale również łańcuszek, na którym mocowano zegarek [Urbaniec 2017: 4; Piskorz 2015: 187]. Powoływanie się na opis mody polskiej Łukasza Gołębiowskiego nie wyjaśnia tego, gdyż wspomniany autor pod hasłem „pektoralik” powtarza informacje zaczerpnięte z opisów Kitowicza, odróżniając jednak wyraźnie łańcuszek od dewizki:

Łańcuszki u takich zegarków wiszące za Stanisława Augusta były stalowe angielskie, lub złote francuskie, na których w kółko zawieszony kluczyk, pieczętka to mniejsza, to większa wedle mody, i mnóstwo rozlicznych fraszek to ze złota, to z kamieni drogich, pieczęteczek, narzędzi masońskich, lub innych, zwierzątek, niezapominków [Gołębiowski 1830: 205–206].

W tym wypadku na rozszerzenie znaczenia mogłaby wskazywać wzmianka ze wspomnień Inflantczyka podróżującego po Polsce w latach 1791–1793 i odnotowującego przy stroju warszawskiego eleganta „dwie złote dewizki do zegarków z potężnymi kluczami i pieczęciami” przytoczona w artykule Anny Piskorz [Piskorz 2015: 187]. Jednak przegląd prasy lub słowników z okresu XIX wieku wskazuje, że takie rozszerzenie na szerszą skalę raczej nie doszło do skutku w okresie stanisławowskim. Na przykład w relacjach z kradzieży na hrabim Czosnowskim z Warszawy w 1823 roku, raport wymienia pośród skradzionych kosztowności zegarek srebrny, ze złotym

łańcuszkiem i dewizkami, czyli ciągle funkcjonuje określenie dewizki jako breloczka [Dziennik 1823: 4].

Zresztą późniejsza znacznie *Encyklopedia powszechna* z lat 60-tych XIX w. jeszcze podaje pod hasłem dewizki:

(...) tak nazywano wiszące u zegarka rozmaite ozdoby, składające się z kluczyka do nakręcania zegarka, pieczętek rozmaitego kształtu, już z rodowym herbem, już z różnymi godłami. Dewizki te wisiały albo na taśmie jedwabnej, albo na złotym lub srebrnym łańcuszku, zagęściły się u nas szczególnie za czasów Augusta III, zwano je także brelokami [Adamowicz 1861: 48].

Na pewno należy się jeszcze przyjrzyć m.in. literaturze pamiętnikarskiej okresu XIX wieku by zidentyfikować moment przekształcenia się znaczenia słowa dewizka. W okresie dwudziestolecia międzywojennego na pewno już funkcjonuje w słownikach wyrazów obcych jako nazwa francuskiego pochodzenia odnosząca się po prostu do łańcuszka od zegarka [Arct 1921: 35]. Natomiast brelokami określone zostają „świecidełka przyczepione do łańcuszka od zegarka” [Arct 1921: 20]⁴. Od tamtego okresu próby znalezienia innej lub bardziej wyczerpującej słownikowej definicji tego przedmiotu nic nowego nie przynoszą [Dereń, Nowak, Polański 2008: 71].

W niektórych nawet przypadkach próby uściślenia definicji w opracowaniach słownikowych prowadzą do niepotrzebnych niejasności, np. w momencie, gdy dewizka jest utożsamiana jedynie z łańcuszkiem na którym mocowano zegarek do kieszonki od spodni [Handke, Popowska-Taborska, Galster 1996: 85]. Jak wykazał artykuł *Sposób noszenia dewizki w kontekście historii mody* również zamieszczony w *Katalogu* wydanym przez Muzeum Regionalne Ziemi Limanowskiej jest to całkowite pominięcie genezy i przemian w noszeniu dewizek i zmuszałoby do wykluczenia ze zbioru tego typu biżuterii podczas identyfikacji muzealnej znacznej część dewizek nie wpisujących się w ten wąski zakres, a jednak ponad wszelką wątpliwość będących dewizkami [Kulpa 2017].

Na potrzeby prac badawczych nad zabytkowymi dewizkami w miarę rozbudowaną (choć nie konieczne wyczerpującą) definicję można znaleźć w *Dawnym złotnictwie* Gradowskiego, też opierającym się widocznie na błędnym założeniu, że dewizka zawsze oznaczała łańcuszek lub ozdobną taśmę wraz z breloczkami:

⁴ Słowo brelok do dzisiaj jest terminem kojarzonym z zawieszkami przeznaczonymi do przypinania do dewizki [Ułaczyk 2018: 40].

(...) pierwotnie krótka taśma ozdobiona skuwkami, przypinana do zegarka noszonego w kieszeni i wystająca na zewnątrz; w nowszych czasach dewizki były wykonywane w formie metalowego łańcuszka lub plecionki (czasem robionej z włosów) i przypinane drugim końcem do kamizelki. Przy dewizkach noszono dekoracyjne breloki, niekiedy pieczętki i kluczyki. Od wieku XIX najbardziej okazała ozdoba cywilnego stroju męskiego [Gradowski 1984: 134].

Również słowniki specjalistyczne, np. poświęcone sztukom pięknym podają bardzo zbliżoną, a co za tym idzie niekompletną definicję tej biżuterii [Kubalska-Sulkiewicz 2007: 85].

Powyższa analiza nie wykazuje na razie etymologicznego pochodzenia słowa „dewizka”, lecz nakreśla przemiany zakresu znaczeniowego tej nazwy od jej prawdopodobnie pierwszego pojawienia się w piśmiennictwie polskim.

Ale przedmiot będący teraz obiektem muzealnym, sięga zapewne swoją historią dalej niż te pierwsze wzmianki. Jak zauważa Genevieve Cummins (która dotąd jako jedyna zajmowała się wyłącznie dewizkami, wydając dwie pozycje poświęcone tej biżuterii: *How The Watch Was Worn* i *Chatelaines. Utility to Glorious Extravagance*) historię dewizki łączy z powstaniem zegarka na tyle małego by można go było nosić przy sobie [Cummins 1994; Cummins 2010]. Jednak w przypadku określonego typu jakim jest *châtelaines* jego genezę cofa nawet do średniowiecza i zwyczaju zawieszania niezbędnych rzeczy tj. sakiewki czy kluczy u paska [Cummins 1994: 9]. Prawdopodobnie słuszne jest w tym wypadku stanowisko Urbanca odrzucającego tezę o średniowiecznych korzeniach przedmiotu podkreślając niebezpieczeństwo zbytniego uogólnienia zagadnienia. W zamian proponuje próbę zastosowania metody retrogresywnej w celu odtworzenia dziejów dewizek [Urbaniec 2017: 4]⁵.

O ile cofanie się do średniowiecza może być zbyt odważnym założeniem to jednak na pewno należy dewizki łączyć w jakimś stopniu z rozwojem zegarka kieszonkowego. Najczęściej przyjmuje się, że twórcą zegarka kieszonkowego w 1524 r. był Peter Henlein z Norymbergi (jest oczywiście w tej kwestii wiele sprzeczności, ale nie będą one tu omówione) [Urešová 1987: 187]. Na pewno za pierwsze wizualne świadectwo noszenia zegarka przy ubraniu można uznać obraz z poł. XVI w. namalowany przez Tomaso

⁵ Wątek periodyzacji dziejów dewizek jest w trakcie próby odtworzenia i opracowania w ramach wspominanej rozprawy doktorskiej.

D'Antonio Manzuoli przedstawiający najprawdopodobniej Kosmę I Medyceusza (Muzeum Nauki w Londynie) [Cummins 2010: 8–10]. Zegarek znacznych rozmiarów skryty w szkatułce był noszony w formie naszyjnika umocowanego na błękitnej taśmie, ale zapewne wraz ze zmieniającą się modą jedwabne taśmy zastąpiły jubilerskie wyroby w postaci łańcuchów [Kulpa 2017: 10]. Jest to zjawisko, które zapewne można utożsamiać z polską modą na noszenie pektoralików [Gołębiowski 1830: 205–206; Gloger 1972: 334–335]⁶. O mocowaniu łańcuszków do zegarków pełniących rolę naszyjników, a co więcej o ich wytwarzaniu na ziemiach polskich świadczą m.in. dokumenty z 1 poł. XVII w. zalecające zdającym egzamin mistrzowski w poznańskim cechu zegarmistrzowskim wykonanie projektów zegarków wraz z łańcuszkami [Siedlecka 1985: 81–85].

Sprawy badań nad dewizkami nie ułatwiają kwestie twórców i warsztatów — niejednorodne i niejasne w zależności od kraju przynależności do cechów. Problematyka w zakresie wytwórstwa dotyczy trudności identyfikacji ośrodków i twórców, którzy zajmowali się wytwarzaniem dewizek. Jedną z przyczyn istniejących niejasności jest chociażby to, że już od początku łączyło się to nie tylko z jednym nazwiskiem twórcy i nie jednym rzemiosłem.

Na przestrzeni wieków tendencja wspólnej pracy będzie się niejednokrotnie powtarzać przez co na zabytkowe dewizki należy patrzeć niejednokrotnie przez pryzmat twórcy zbiorowego. Twórców było kilku, nie zawsze reprezentujących jeden cech, np. będących zegarmistrzami (inaczej godzinnikami), ślusarzami, złotnikami, jubilerami, cyzelatorami czy też emalierami [Siedlecka 1988: 81–86; Urešová, 1987: 192]. Ilość współtwórców wzrastała wraz z szerszym spojrzeniem, bo próba odtworzenia działalności warsztatów wytwarzających poza zegarkami również dewizki, łańcuszki czy kluczyki sprawia, że należy uważniej się przyjrzeć specyficznej działalności tej gałęzi produkcji i ich wzajemnym wpływom i zasadom współpracy.

Na tym etapie badań bardzo trudno prześledzić twórców i warsztaty zajmujące się taką produkcją na ziemiach polskich, ale literatura brytyjska daje kilka wskazówek na temat specyfiki działania warsztatów zajmujących się wytwarzaniem łańcuszków do zegarków (watch chain). W końcu XVIII w. pojawia się w kilkutomowej publikacji *The Universal British Directory*

⁶ Szersze rozważania na temat ewolucji sposobu noszenia zegarka kieszonkowego [Kulpa 2017: 8–18]

of Trade, Commerce and Manufacture nazwa „watch-chain maker” [Barfoot 1791]. Pod tym określeniem zawodu zazwyczaj kryją się osobni pracownicy zajmujący się w manufakturach wytwarzaniem wire-drawer, link-maker, rivetter, hook-maker [Simmonds 1858: 406].

Jednocześnie obok bezimiennych watch-chain maker projektowaniem i tworzeniem wyszukanych i stojących na bardzo wysokim poziomie artystycznym łańcuszków do zegarka zajmowali się również wpisujący się w kanon rzemiosła złotnicy czy zegarmistrzowie tacy jak: Alexis Falize, Frédéric Boucheron, Charles Oudin, Alphonse Fouquet, G. Le Saché, Valentin Morel, Fremont-Meurice, E. Becker, Peter Carl Fabergé [Cummins 2010: 65]. Szereg rozpoznawalnych w świecie sztuki nazwisk jest nie tylko elementem odtworzenia dziejów dewizki ale może też posłużyć do analizy jej statusu znaczeniowego w kulturze jako obiektu określającego sztukę elitarną.

Lektura brytyjskich opracowań zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię, jaką jest brak w literaturze polskiej wypracowanej systematyzacji typów dewizek, co uniemożliwia właściwe klasyfikowanie tych zabytków w warunkach muzealnych. Szerzej o jednym z typów pisze Anna Piskorz w artykule *Słów kilka o châtelaines, dewizkach, Portrecie Marii Pusłowskiej i modzie* posługując się terminem *châtelains* równoważnego z nazwą *equipages* oraz przytaczanym za Kitowiczem określeniem klamry dużej obdłużnej [Piskorz 2015: 175, 186]. Omawia pochodzenie nazwy *châtelaines* oraz nakreśla problematykę materiałów, technik oraz kontekst przekształcającej się mody. Jednak nie wyczerpuje zagadnienia, uzupełnienia wymaga m.in. historia powstania nazwy odwołującej się do romantycznej wizji kasztelanki na zamku noszącej u paska klucze [Cummins, Taunton 1994: 63, 11; Piskorz 174-176].

O innych typach dewizek w literaturze polskiej brak informacji — można jedynie podjąć się analizy katalogów i cenników by próbować odkryć jakąś wypracowaną wcześniej systematyzację. Na przykład w cenniku Michała Miąsowicza z Krosna z początku XX w. wszystkie typy są opisywane po prostu jako łańcuszki damskie lub męskie, choć w jednym miejscu pada wzmianka o łańcuszkach Double krótkich tzw. „oficerskich” [Miąsowicz 24]. Skłania to do zastanowienia nad możliwością istnienia terminologii rozróżniającej określone typy dewizek ze względu na długość czy rodzaj i sposób mocowania do ubrania.

Z kolei analiza brytyjskich słowników takich jak *A Dictionary of Trade Products Commercial, manufacturing and technical terms: with a definition of the moneys, weight and measures of all countries* może przynieść interesujące informacje, gdyż wymienione są następujące typy: brequet-chain, curb-chain, albert-chain, watch-chain, chatelaine, watch-guard [Simmonds 1858: 51, 117, 6, 406, 83, 51]. Również Cummins w swoim opracowaniu posługuje się podobną, a nawet rozszerzoną terminologią, choć stosuje ją w sposób nieusystematyzowany i czasem chaotyczny. Autorka posługuje się nazwami następujących typów określonych najprawdopodobniej poprzez kontekst sposobu noszenia przy ubraniu: vest chain, fob chain, Albert chain, Double Albert chain (w Stanach Zjednoczonych nazywany Dickens), guard chain, queen chain, victorian chain, Langtry Albert, Albetinos, Leontines, Matylda, châtelaines, czy norwegian belt [Cummins 2010: 82–83, 134–138]. Zagadnienie typologii na tym etapie badań wymagają pogłębionych studiów literatury w celu wyłonienia wszystkich stosowanych nazw i usystematyzowanie ich według jednego dobrze opracowanego schematu.

Rozważania na temat wytwórców i porównanie środowiska polskiego i brytyjskiego prowadzi też do pytania czy angielskie „watch chain” odnosi się podobnie jak współcześnie „dewizka” do wszystkich obiektów reprezentujących tę biżuterię, czy tylko do jednego określonego typu, na przykład najpopularniejszej dewizki przypinanej do kamizelki (Albert chain). Według słownika opracowywanego przez Federację Szwajcarskiego Przemysłu Zegarmistrzowskiego FH Federacja fob-chain (który miał się w późniejszym okresie przekształcić w *châtelaines*) posiada francuski odpowiednik *breloquier* [<https://www.fhs.swiss/berner/?l=en>; odczyt: 28.04.2021]. Skłania to do zastanowienia, czy w takim razie polskie dewizki z czasów Augusta III opisywane przez Kitowicza zwane też brelokami nie powinny być tożsame właśnie z fob-chain. Ta krótka refleksja porównawcza nazw i definicji omawianej biżuterii jest zaledwie pierwszym krokiem do rozszerzonej analizy nazewnictwa w celu wypracowania spójnego obrazu omawianego zagadnienia.

Niniejszy artykuł nie porusza jeszcze wielu zagadnień, które należy przebadать m.in. z zakresu stylu, wzornictwa czy materiałoznawstwa i technik, ale na zakończenie warto w kilku słowach zasygnalizować jeszcze kilka ważniejszych aspektów badań nad zabytkowymi dewizkami.

Ze względu na techniki jakimi się posługiwano przy wytwarzaniu dewizek (również z próbą odniesienia do znaczenia symbolicznego łańcuszków) znaczące będzie omówienie m.in. rozróżnienia typów splotów i ogniwi łańcuszków (m.in. łańcuszek kotwiczny (ankrowy), łańcuszek „lisi ogon”, łańcuszek wenecki czy łańcuszek różańcowy), zapieć (zapieć na kołek, zapieć na haczyk oraz zapieć sprężynowe tzw. spring-ring) czy różnorodnych typów funkcjonalnych lub dekoracyjnych zawieszek (np. kompas, pieczęć, medaliony, sekretniki). Ponadto tematy obróbki metali i kamieni szlachetnych i półszlachetnych oraz minerałów i surowców składających się na wszystkie elementy zegarka kieszonkowego [Jopkiewicz, Kubica 1984].

Osobną, dość charakterystyczną grupą zagadnień semiotycznych dotyczących dewizek poza omówieniem konkretnych form i zdobień, jest również analiza doboru materiałów, które odgrywały również zasadniczą rolę w tworzeniu sieci znaczeń kulturowych. Wstępne badania wskazują wyraźnie, że o wartości dewizki nie zawsze stanowiły wysokiej jakości metale i kamienie szlachetne, ale niejednokrotnie sama finezja wykonania lub oryginalność materiału, np. szlifowana stal, naboje lub ludzkie włosy⁷[Cummins, Tauton 1994: 102]. Również w tym przypadku przemiany kulturowo znacząco wpłynęły na symboliczne znaczenie materiałów wybieranych do wytwarzania dewizek — przytaczając ponownie przykład ludzkich włosów można zauważyć ostry kontrast pomiędzy biżuterią z włosów wykonywaną w dobie wiktoriańskiej stanowiącą symbol uczuć sentymentalnych, a bardzo negatywnym zestawem skojarzeń dla rzeczy wykonanych z takiego materiału po wydarzeniach II wojny światowej [M. Campbell, New York: 1867]⁸.

Natomiast najbardziej rozbudowana i znacząca grupa zagadnień wynika już ze wstępnych analiz materiałów źródłowych, ikonograficznych oraz zachowanych obiektów pozwalając wysnuwać tezę, że dewizka jak żadna inna biżuteria codziennego użytku stawała się wizytówką, znakiem rozpoznawczym, wyrazem postaw i wyznawanych wartości. O znaczeniu symbolicznym dewizki mówią elementy które były dopinane (breloczki, zawieszki, i inne), materiały z których były zrobione ale czasem coś wręcz poza materialnego.

⁷ Ekspozyty z kolekcji Muzeum Regionalnego Ziemi Limanowskiej: elementy naboju — MRZL.HT.480, MRZL.HT.515; ludzkie włosy — MRZL.HT.721, MRZL.HT.722, MRZL.HT.723, MRZL.HT.724.

⁸ Zjawisko zaobserwowane wśród odbiorców wystawy *Historia w dewizce zapisana* w Muzeum Regionalnym Ziemi Limanowskiej.

W kolekcji Muzeum Regionalnego Ziemi Limanowskiej znajdują się dewizki z takimi elementami jak: monety, wizerunki Tadeusza Kościuszki czy królowej Wiktorii, religijne medaliki, symbole masońskie⁹. Ponadto, jest interesująca grupa stosunkowo łatwych do identyfikacji talizmanów i amuletów mających chronić ich właściciela, m.in. z motywami hamsy, fuku lub cornicello¹⁰, kojarzonych z różnymi kręgami kulturowymi, niekoniecznie europejskimi. Różnorodność wzorów, niejednokrotnie indywidualnie realizowane zamówienia i mocno spersonalizowane zdobienia wydają się wstępnie potwierdzać tę tezę.

Dlatego w omawianiu tematu w przyszłości istotną jeżeli nie najbardziej skomplikowaną i rozbudowaną część będzie stanowić też uważne przyjrzenie się zdobieniom pod względem ich semantycznych znaczeń i ich odczytania i prawidłowego zinterpretowania oraz próbą uchwycenia procesu przemian znaczeniowych dewizek. Można by też sięgnąć głębiej i zastanowić się i spróbować udowodnić znaczenie kulturowe nawet określonego typu dewizki na przykład typu Albert (Dickens), który swoją nazwę przejęła od osoby księcia Alberta małżonka królowej Wiktorii, który zaprezentował jako pierwszy łańcuszek zapięty do dziurki na guzik przy kamizelce w 1849 r. czym zainicjował nową modę [Cummins 2010: 134]. Z kolei omawiany już *châtelaines* miało symbolicznie odwoływać się do Pani na Zamku, strzegącej kluczy i miało określać kobietę posiadającą taki typ biżuterii jako wzorową panią domu [Cummins, Tauton 1994: 63, 11].

Bogactwo znaczeń symbolicznych i przekształcającej się roli dewizki w kulturze jest tematem dotąd w ogóle nieporuszonym. A literatura źródłowa daje wiele wskazówek, które skłaniają do bardziej uważnego przyjrzenia się takim zagadnieniom. Na przykład w końcu XVIII wieku dewizka stanowiła swoisty symbol o czym świadczy wygłaszana krytykach zbytku w przemówieniu Piusa Kicińskiego posła Ziemi Liwskiej podczas sesji sejmowej w 1789 roku:

Napełniony kray frakami, haftami, guzikami, laseczkami, dewizkami; pierścionkami, lusterkami, i innemi błyskotkami; a zabra-

⁹ Ekspozaty z kolekcji Muzeum Regionalnego Ziemi Limanowskiej: monety — MRZL.HT.233, MRZL.HT.317, MRZL.HT.318, MRZL.HT.319, MRZL.HT.350, MRZL.HT.351, MRZL.HT.448, MRZL.HT.449; wizerunek Tadeusza Kościuszki — MRZL.HT.269, MRZL.HT.414; wizerunek Wiktorii Hanowerskiej — MRZL.HT.409; medaliki religijne — MRZL.HT.245, MRZL.HT.255, MRZL.HT.474; emblematy masońskie — MRZL.HT.190, MRZL.HT.229.

¹⁰ Ekspozaty z kolekcji Muzeum Regionalnego Ziemi Limanowskiej: hamsa — MRZL.HT.274, fuku — MRZL.HT.484, cornicello — MRZL.HT.669.

kło dzielnych wierzchownych koni; zabrakło broni, którą przedtym wszystkie domy: Szlacheckie bywały ozdobione [Zbiory mów 1789: 34].

Poza wymienianiem dewizki pośród zagranicznych błahostek, co prawda nie wyjaśnienia co się kryje pod nazwą, ale stanowi to źródło poddające rozważeniu już zagadnienia znaczenia dewizki w kulturze, jako symbolu niemądrych mód zagranicznych.

Innym przykładem jest opis Ks. Felińskiego o rywalizacji cara Mikołaja I z ambasadorem angielskim w sprawie wyższości rzemiosła rosyjskiego nad angielskim:

Sam cesarz Mikołaj I, który po wojnie węgierskiej z taką pogardą odzywał się o zgniłej cywilizacji zachodniej, w początkach swego panowania dumny był jeśli przemysł rosyjski pod jakimkolwiek względem mógł mierzyć się z zagranicznym. Kiedy ambasador angielski zjawił się raz u dworu ze stalową dewizką u zegarka, niezmiernie kunsztownego wyrobu, cesarz prosił go, by mu na czas krótki cacko to zostawił. Wezwawszy następnie ministra dworu, polecił mu wyszukać najzdolniejszego ślusarza i kazać mu wedle danego modelu zrobić taką samą dewizkę. Imitacja tak doskonale się udała, że na oko nie podobna było rozróżnić wzoru od naśladownictwa. Uradowany cesarz, spotkawszy znowu ambasadora, położył na swej dłoni obie dewizki i kazał właścicielowi poznawać swoją. Zagadnięty wziął od cesarza oba łańcuszki, nie przypatrując się im nawet, a zbliżywszy się do płyty kamiennej, przy kominku umieszczonej, cisnął na marmur z całej siły trzymane w ręku dewizki. Imitacja rozprysła się na drobne sztuki, wzór zaś angielski pozostał cały. Wówczas tryumfujący ambasador podniósł swoją dewizkę, a ukazując ją zawstydzonemu monarsze, rzekł: „Oto moja” potrącając zaś nogą szczątki imitacji, dodał: „a to waszej cesarskiej mości”. Upokorzyło to cesarza, wstrzymał jednak oznaki oburzenia, gdyż nie był jeszcze całkiem zaślepiony” [Feliński 1897:158-159].

Trudno jednoznacznie w tym przypadku ocenić w jakim stopniu dewizka rozpadająca się w drobne kawałki stała się tu symbolem stanu gospodarczego carskiej Rosji. Jednak jest to kolejne pole badawcze, które się otwiera w zakresie zagadnień na temat zabytkowych dewizek i ich roli w kulturze.

Można założyć, że dewizka przechodzi zadziwiającą przemianę znaczeniową i jej rola znacząco się zmienia na przestrzeni wieków. Od wyraźnej oznaki nobilitacji (o czym świadczy obecność dewizki w portretach reprezentacyjnych) czy stwierdzenie Kitowicza że kto miał dewizki był bardzo poważany: „czym więcej kto miał u zegarka tych dewizek, tym bardziej

był konsyderowany” [Kitowicz 1985: 290; Cummins 2010: 15; Faraday 2018: 239–266] poprzez krytykę napływającej do polski angielskiej i francuskiej mody do przedmiotu codziennego użytku, który był niezbędny ze względu na swoje ugruntowane miejsce w twardych regułach bon-tonu towarzyskiego, gdzie noszenia takiej czy innej dewizki może być złamaniem jakiegoś określonego kodu kulturowego [Kiewnarska, 1931: 165].

Na zakończenie należy podkreślić, że dewizka we wszystkich swych postaciach jest jedynym przedmiotem użytku codziennego, który przez wieki był elementem ubioru będącym jednocześnie biżuterią, spełniającą poza estetyczną, dodatkowo szereg praktycznych oraz symbolicznych funkcji niezmiernie istotnych dla właściciela i otaczającego go społeczeństwa. Stwierdzenie takie zmusza poniekąd do zweryfikowania zakresu funkcji jakie pełniła dewizka przez wieki i wyjście poza klasyczny dodatek do zegarka kieszonkowego służącego do pomiaru czasu, zwłaszcza w świetle nawet tak prostej informacji, że to dewizka była uwidaczniana i podkreślana na ubiorze, a różnorodność jej typów przewyższała formy zegarka. Zadanie prześledzenia procesu jakiemu podlegała dewizka jest znacznie utrudniona poprzez brak literatury naukowej w tym zakresie, lecz jak zostało to zaprezentowane powyżej nie niemożliwe, zwłaszcza przy podejściu interdyscyplinarnym.

Bibliografia

Adamowicz Adam Ferdynand

1861: *Encyklopedia powszechna*, t. 7, Warszawa: S.Olgerbrand.

Arct Michał

1921: *Słownik wyrazów obcych. 25000 wyrazów, zwrotów i przysłów cudzoziemskich używanych w mowie potocznej i prasie polskiej*, Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.

Barfoot Peter

1791: *The Universal British Directory of Trade, Commerce and Manufacture*, t. I–IV, London.

Campbell Mark

1867: *Self-instructor in the art. Of hair work, dressing hair, making curls, switches braids and hair jewelry of every description*, New York: Campbell.

Cummins Genevieve

2010: *How The Watch Was Worn. A Fashion For 500 Years*, Woodbridge: Antique Collectors' Club.

Cummins Genevieve, Taunton Nerylla

1994: *Chatelaines. Utility to Glorious Extravagance*, Woodbridge: Antique Collectors' Club.

Dereń Ewa, Nowak Tomasz, Polański Edward

2008: *Słownik języka polskiego z frazeologizmami i przysłowiami*, Warszawa: Wydawnictwo Arti.

Faraday Christina Julietta

2018: *Tudor time machines: clocks and watches in English portraits c. 1530–c. 1630 w: „Renaissance Studies”, t. 33, nr 2.*

Feliński Zygmunt Szczęsny

1897: *Pamiętniki ks. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, arcybiskupa warszawskiego. Cz. 1, 1822–1851, Kraków: Nakładem Zgromadzenia Rodziny Maryi.*

Gloger Zygmunt

1972: *Encyklopedia staropolska, t. III, Warszawa: PIW.*

Gołębiowski Łukasz

1830: *Ubiory w Polsce, Warszawa: Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp.*

Gradowski Michał

1984: *Dawne złotnictwo. Technika i terminologia, Warszawa: PWN.*

Handke Kwiryna

1996: *Opis języka inwentarzy dóbr rodziny Bagniewskich z XVIII w: Polszczyzna regionalne Pomorza (zbiór studiów), t. 7, Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.*

Handke Kwiryna, Popowska-Taborska Hanna, Galster Irena

1996: *Nie dajmy zginąć słowom: rzecz o odchodzącym słownictwie, Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.*

Jopkiewicz Mariusz, Kubica Jerzy

1984: *Metale szlachetne, Warszawa: LIBRA.*

Kitowicz Jędrzej

1985: *Opis obyczajów za panowania Augusta III, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.*

Kiewnarska Jadwiga

1931: *Dobre wychowanie na co dzień, Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wagner.*

Kopaliński Władysław,

2007: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.*

Korzon Tadeusz

1897: *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764–1794), t. II, Kraków: Księgarnia L. Zwolińskiego i S-KI.*

Kulpa Anna

2017: *Sposób noszenia dewizek w kontekście historii mody w: Historia w dewizce zapisana. Katalog wystawy, Limanowa: Muzeum Regionalne Ziemi Limanowskiej.*

Naruszewicz Adam Stanisław

2008: *Dyaryjusz podróży Jego Królewskiej Mości na sejm grodzieński, wydała M. Bober-Jankowska, seria: „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 8, Warszawa: Instytut Badań Literackich.*

Piskorz Anna

2015: *Słów kilka o châtelaines, dewizkach, Portrecie Marii Pusłowskiej i modzie w: „Opuscula Musealia” 23*

Siedlecka Wiesława

1988: *Polskie zegary, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.*

Simmonds Peter Lund

- 1858: *A Dictionary Of Trade Products Commercial, Manufacturing and Technical Terms: With a Definitione of The Moneys, Weights, And Measures of All Countries*, London: G. Routledge and Co. Farrington Street.

Smółkowa Teresa

- 2013: *Nowe słownictwo polskie. Materiały z prasy lat 2001–2005. Część III: K-M*, Kraków: Wydawnictwo Lexis.

Szubert Małgorzata

- 2003: *Leksykon rzecz minionych i przemijających*, Warszawa: MUZA SA.

Ulańczyk Maria Magdalena

- 2018: *Terminologia złotnicza i jej znaczenie w praktyce urzędów probierczych w: „Metrologia i Probiernictwo — Biuletyn Głównego Urzędu Miar” 1(20).*

Urbaniec Arkadiusz

- 2017: *Dewizka — próba definicji i perspektywa historyczna w: Historia w dewizce zapisana. Katalog wystawy*, Limanowa: Muzeum Regionalne Ziemi Limanowskiej.

Urešowá Libuse

- 1987: *Zegary*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

- 1789: *Zbiór mów i pism niektórych w czasie Seymów stanów skonfederowanych*, T. VI, Wilno: Drukarnia J. K. Mci przy Akademji.

- 1823: *Dziennik Rządowy Wolnego Miasta Krakowa i Jego okręgu*, nr 1.

- 1883–1884: *The Watchmaker, Jeweller and Silversmith. Devoted to the Interests of Watch-makers, Jewellers, Silversmiths, Opticians, and kindred Trades*, London.

- 2007: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Strony internetowe

Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku opracowywany przez Instytut Języka Polskiego PAN https://sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=41137#41137; odczyt z dnia: 25.04.2021r.

Illustrated Professional Dictionary of Horology Federation of the Swiss Watch Industry FH <https://www.fhs.swiss/berner/?l=en>; odczyt z dnia: 28.04.2021

Anna Kulpa**A forgotten item — an outline of the research on historical watch chains**

The article is devoted to the areas of research on historical watch chains, the basis of which is a unique collection of watch chains displayed in the Regional Museum of the Limanowa Region. The complex and so far unexplored issues of the symbolism of watch-chains in museum collections require careful study, thanks to which it will be possible to fully prove that

these are objects that constitute important determinants of semiotic changes in material culture. Even the preliminary analysis of the available sources and a few studies indicate the need to verify the existing definition. It also signals the need for in-depth studies on the relationship between the typology, function and meaning of foreign watch chains in various historical periods and the development of culture, thanks to which it will be possible to develop an innovative research approach to jewellery and material culture. The basis for this is the assumption that watch chains, like no other everyday jewellery became not only a showcase, a hallmark, an expression of attitudes and values, but also a talisman of the owner.

Keywords: watch chain, jewellery, collection, Limanowa Region Museum

Agata Franaszek

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka

Zarządzanie kolekcją muzealną na przykładzie projektu artystycznego *Słony chleb* w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka

Artykuł podejmuje temat zarządzania kolekcją muzealną na przykładzie projektu *Słony chleb* autorstwa współczesnej krakowskiej artystki Natalii Wiernik, który odbył się w 2016 roku w Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce w ramach obchodów 50. rocznicy uroczystego otwarcia przez Alfonsa Długosza, inicjatora powstania wielickiego muzeum, stałej ekspozycji muzealnej w kopalni wielickiej. Długosz, artysta plastyk i fotografik, doceniając przestrzeń kopalni i jej historię, zainicjował działania mające na celu uratowanie zarówno solnych komór, jak i starych maszyn oraz narzędzi górniczych, dzięki umieszczeniu ich jako eksponatów w ramach podziemnej wystawy. Jego pasja i poświęcenie zaowocowały utworzeniem muzeum, a w dalszej perspektywie wpisem Kopalni Soli w Wieliczce na pierwszą Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1978 roku. Współczesny projekt ukierunkowany został na pracę artystki z kolekcją i przestrzenią muzeum, których potencjał był inspiracją do stworzenia dzieł o charakterze *site-specific*. Wiernik, wykorzystując fotografię, video oraz działania performatywne, poruszyła w swym projekcie zagadnienia dotyczące specyfiki miejsca, jakim jest kopalnia — muzeum, jego roli w ochronie wielowiekowego dziedzictwa górniczego oraz refleksji nad eksponatem muzealnym na przykładzie gromadzonej w nim kolekcji solniczek.

Muzeum jest szczególnego typu instytucją kultury, a zarządzanie nim, rozumiane jako „rodzaj refleksji nad rzeczywistością ludzką” [Barańska 2013:12], jako „szansa na odmianę ludzkiego życia poprzez podejmowane działania” [Barańska 2013:12] wraz z „troską o uzyskiwanie efektywności w jej jakościowym wymiarze” [Barańska 2013:12], stanowi wyzwanie dla kadry kierowniczej tego typu placówek. Jak pisze Katarzyna Barańska w swej książce poświęconej zarządzaniu instytucją muzealną:

(...) najważniejszą funkcją zarządzania (...) jest jak najpełniejsze zrozumienie organizacji, jej umiejscowienia w kulturze współczesnej, roli, którą ona odgrywa oraz tego, jaki jest sens jej istnienia. Istotą jest uchwycenie kontekstu kulturowego organizacji oraz świadomość tego, że w wielu wymiarach zmienia się ona nieustannie [Barańska 2013: 12-13].

Tego typu zrozumienie instytucji muzealnej jest niezbędne, by podejmować właściwe decyzje zarządcze, a także oceniać jakość i zasadność realizowanych działań, których jądrem powinna być kolekcja muzealna, stanowiąca podstawowy wyróżnik muzeum na tle innych instytucji kultury. Freda Matassa zauważa, że zarządzanie posiadanymi zbiorami ma znaczenie fundamentalne, obejmuje ono inwentaryzowanie obiektów, ale także „informowanie, zabezpieczenie, przemieszczanie, dokumentację, organizowanie wystaw i udostępnianie zbiorów” [Matassa 2012: 19].

Niektórzy badacze czy zarządzający muzeami dyrektorzy podważają sens posiadania przez muzeum kolekcji, uważając, że służą one manipulacji społecznej [Preziosi 2012: 66], że muzea stanowią rodzaj więzienia, wypełnionego „zneutralizowanymi” dziełami sztuki, pozbawionymi swej pierwotnej siły wyrazu [Wasilewski 2007: 37] albo cmentarza, gdzie spoczywa to co „martwe i pozbawione energii” [Wasilewski 2007: 37]. Jednakże duża część środowiska naukowego nie podziela tego poglądu, udowadniając, że eksponat muzealny jest kluczowy dla zdefiniowania instytucji i jej funkcjonowania [Clair 2009: 23--24]. Przykładem może być stanowisko wypracowane przez ekspertów powołanych do prac nad тезami do projektu nowelizacji *Ustawy o muzeach*, których zainicjowanie nastąpiło po Kongresie Kultury Polskiej z 2009 roku. Raport z prac zawierał *Kierunkowe zmiany w sferze polskiego muzealnictwa* opracowane przez Andrzeja Rottermunda oraz Wojciecha Suchockiego [<http://nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespolu-ekspertow-ds-przygotowania-tez-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>; data dostępu: 21.05.2018].

Za najważniejsze zadanie muzeów uznali oni, m.in. przechowywanie rzeczy najcenniejszych, uratowanych od zniszczeń i działań wojennych na przestrzeni dziejów. W literaturze dotyczącej kolekcji muzealnej pojawiają się również stwierdzenia, że obiekt muzealny jest nieodzowny do stworzenia łączności między zwiedzającym a przestrzenią wystawową [Lubaszewska 2011: 84–85], że „(...) muzea muszą przyciągnąć widzów czymś materialnym i autentycznym, czego nie znajdą oni nigdzie indziej” [Janus, Kawęcka 2011: 93], a obiekty, które są podstawą istnienia muzeum [Wodarska-Ogideł 2011: 64–70] powinny być własnością instytucji muzealnej i spełniać odpowiednie kryteria wartości, będąc przy tym znaczącym elementem dziedzictwa kulturalnego lub nauki [Borusiewicz 2012: 105]. A zatem z perspektywy zarządzania muzeum:

(...) kolekcja powinna być traktowana jako jądro oraz jako punkt wyjścia i dojścia wszelkich działań podejmowanych w muzeum (...) zbiór obiektów pozostający pod opieką pracowników muzeum, stanowi (lub powinien stanowić) dla nich sens i rdzeń pracy (...) opiekę nad kolekcją muzealną należy traktować jako przywilej, a ją sama jako sens istnienia muzeum [Barańska 2013: 67].

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka powstało w 1951 roku z inicjatywy Alfonsa Długosza, wielickiego artysty, nauczyciela i działacza społecznego, który wstrząśnięty stanem zabytkowych wyrobisk kopalnianych, zdecydował się podjąć trud uratowania kopalni przed planowaną likwidacją większości wyeksploatowanych komór. Sam Alfons Długosz tak to opisywał:

W gościnie u górników na „Barburce”, urządzonej w r. 1949 w podziemiach wielickich, wszedłem w bliski kontakt z kopalnią. Wtedy to, przerażony tym co spostrzegłem, postanowiłem dopomóc do odratowania bezcennego zabytku. Rozumiałem, że należy go przypomnieć i po prostu pokazać kopalnię społeczeństwu, które jej nie znało i nie zna. Nie znali jej bowiem nawet ci, którzy co dzień w niej przebywali z racji swego zawodu. Zdawałem sobie sprawę, że czeka mnie trud niemały. Nie miałem żadnych funduszy, całym moim kapitałem były własne ręce i dużo dobrych chęci. Od zarządu kopalni oczekiwać mogłem pomocy jedynie tzw. „systemem gospodarczym”. Do pracy zabrałem się jednak z pasją [Długosz 1958: 9].

Dzięki informacjom od górników, zatrudnionym w kopalni, Długosz zdobył wiedzę o maszynach i narzędziach, pozostawionych w trudno dostępnych starych wyrobiskach. Postanowił je odnaleźć i „ożywić” nimi podziem-

ny szlak turystyczny.¹ Zdobyte eksponaty posłużyły do zaaranżowania w komorze *Warszawa* pierwszej, niewielkiej wystawy, otwartej 2 grudnia 1951 roku, która zainaugurowała działalność wielickiego muzeum. Od 1954 roku placówka podlegała Stowarzyszeniu Historyków Sztuki Oddział w Krakowie, a następnie w latach 1956–1961 stanowiła Oddział Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Została uznana za instytucję centralną, podległą Ministerstwu Kultury i Sztuki dnia 23 marca 1961 roku, a Alfons Długosz otrzymał wówczas stanowisko jej dyrektora [Piotrowicz 2001: 8-9]. Pod jego kierunkiem powstała w ciągu kolejnych pięciu lat stała ekspozycja muzealna w zespole komór na trzecim poziomie kopalni, w której znalazły się nie tylko narzędzia, sprzęty i maszyny górnicze, ale również okazy geologiczne, zabytki archeologiczne, mapy i archiwalia związane z solnictwem, mające na celu ukazanie dziejów kopalń i warzelni soli w Wieliczce i Bochni. Uroczyste otwarcie podziemnej ekspozycji Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka miało miejsce 30 września 1966 roku. W późniejszych latach, dzięki staraniom pierwszego dyrektora muzeum, udało się również pozyskać na potrzeby administracji muzealnej oraz niewielkiej ekspozycji, kompleks Zamku Żupnego, który od XIV wieku aż do drugiej wojny światowej, stanowił zaplecze administracyjne kopalni wielickiej.

Muzeum jest obecnie największym tego typu obiektem w Europie. Na stronie internetowej znajduje się informacja, iż placówka realizuje swoje zadania statutowe poprzez „(...) gromadzenie, przechowywanie, konserwację i udostępnianie dóbr kultury w zakresie dziejów dawnego warzelnictwa i górnictwa solnego oraz miast Wieliczki i Bochni, techniki górniczej, geologii złóż soli, sztuki i etnografii. Oprócz stałej ekspozycji w kopalni, muzeum posiada również drugą: w średniowiecznym Zamku Żupnym — historycznej siedzibie zarządu kopalni. Na dziedzińcu zamkowym znajduje się najstarszy w Wieliczce szyb poszukiwawczy z połowy XIII w., baszta z XIV w. oraz fragmenty murów obronnych z XIV w. Tematyka i czasowe ramy badawcze, będące w zainteresowaniu pracowników Muzeum, są ogromne i bardzo zróżnicowane — sięgają miocenu (dla poznania genezy złoża solnego), a w badaniach archeologicznych neolitu (początki osadnictwa i warzelnictwa). W dziedzinie historii i kultury materialnej obejmuje okres od XIII — do końca XX w. i dotyczy roli i znaczenia gospodarki solnej w dziejach Polski, jej wpływu na rozwój miast Wieliczki i Bochni, daw-

¹ *Organizacja Muzeum Żup Krakowskich*, k. 41, 42, Archiwum Zakładowe Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka.

nej i współczesnej techniki górniczej i technologii warzelniczej” [<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13 maja 2021].

W ostatnim czasie dyrekcja muzeum podjęła zakrojony na szeroką skalę remont Zamku Żupnego, który zaowocuje nowoczesną ekspozycją oraz otworzeniem całego kompleksu dla zwiedzających. W nowej odsłonie zaprezentowane zostaną dzieje kopalni, miasta oraz jego mieszkańców, a także kolekcja muzealnych solniczek, która stanowi jeden z największych i najcenniejszych zbiorów tego typu obiektów w Europie.

Muzeum wielickie jest instytucją kultury, wpisaną do Krajowego Rejestru Muzeów, podległą bezpośrednio Ministrowi Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Muzeum posiada statut, w którym szczegółowo wyodrębniono zakres jego działalności oraz charakter gromadzonych zbiorów: „§8. Muzeum gromadzi w szczególności: 1) obiekty zabytkowe związane z kopalniami soli w Wieliczce i Bochni oraz innymi obszarami solonośnymi w Polsce, w tym dawne maszyny i narzędzia górnicze, sprzęt oświetleniowy, urządzenia do odwadniania i wentylacji kopalni; 2) dokumenty historyczne, materiały kartograficzne, fotograficzne i inne materiały związane z historią Żup Krakowskich oraz miast górniczych — Wieliczki i Bochni, a także związane z górnictwem solnym w Europie; 3) obiekty archeologiczne pochodzące z badań archeologicznych prowadzonych przez Muzeum na terenie Wieliczki i okolic; 4) okazy skał solnych, a także skał towarzyszących i współwystępujących w obrębie złóż miocenkich i cechsztyńskich; 5) dzieła malarstwa, rzeźby, grafiki oraz numizmaty, wyroby rzemiosła artystycznego i ludowego, a także inne obiekty związane z historią górnictwa i kulturą górniczą — w szczególności solniczki wykonane w różnych technikach artystycznych” [<https://bip.malopolska.pl/muzeumwieliczka,m,274030,akty-prawne.html>; data dostępu: 10 maja.05.2021]. Misja muzeum, która powinna stanowić punkt odniesienia w tworzeniu kolekcji muzealnej [Barańska 2013: 75], została sformułowana lapidarnie jako: „(...) ochrona i popularyzacja bogatej historii wydobywania soli w Polsce, postrzeganej jako trwałe dziedzictwo ludzkości” [<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021]. Zabytki muzealne gromadzone są w następujących zbiorach: geologicznym, archeologicznym, techniki górniczej, kartografii, sztuki, etnografii, archiwum (dokumenty, rękopisy, akta salinarne) i w tzw. zbiorze specjalnym (dawne fotografie, widokówki,

dypłomy, druki okolicznościowe). Obecnie kolekcja muzealna liczy łącznie 31 242 pozycje inwentarzowe. Muzeum skupia się na poszerzaniu kolekcji solniczek (ok. 1000 egzemplarzy) oraz narzędzi i urządzeń górniczych, które mają znaleźć swoje miejsce w aktualnie powstającej nowej ekspozycji stałej. W programie działania muzeum na lata 2021–2026 określone zostały aktualne priorytety budowania kolekcji, do której pozyskane mają zostać:

(...) zabytki archeologiczne pochodzące przede wszystkim z własnych badań w rejonie wielicko-bocheńskim; zabytki techniki górniczej; wielicjana (pamiątki rodzinne i artefakty związane z codziennym funkcjonowaniem kopalń i miast górniczych — Wieliczki i Bochni); kartografia i ikonografia związana z Wieliczką i Bochnią oraz ich kopalniami; kolekcja solniczek w tym także współczesny design [Gołdowski 2021: 15].

W roku 2016 w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka miałam okazję być kuratorem projektu artystycznego pt. *Słony chleb* krakowskiej artystki Natalii Wiernik, który został zrealizowany w ramach obchodów 50. rocznicy uroczystego otwarcia przez Alfonsa Długosza, pierwszego dyrektora muzeum, stałej ekspozycji muzealnej w kopalni wielickiej. Źródłem pomysłu zaproszenia do współpracy młodego, współczesnego artysty była chęć ukazania zbiorów wielickiego muzeum oraz dziedzictwa przemysłowego kopalni soli z nowej, innej perspektywy. Tego typu działania miały potencjał wniesienia nowych treści i świeżego spojrzenia w tematykę dobrze znaną i wydawałoby się wyeksploatowaną, jaką jest wielicka kopalnia. Inspiracją do podjęcia tego typu działań były duże i zróżnicowane zbiory muzealne. Niestety większość z nich nie była prezentowana odbiorcom, spoczywając w magazynach muzealnych. Niejednokrotnie pracownicy muzeum spotykali się z zarzutami, że ekspozycja udostępniona na Zamku Żupnym jest niewielka i niewystarczająca. Dotyczyło to zwłaszcza kolekcji solniczek, promowanej jako największy zbiór tego typu zabytków w Polsce. Jednakże spośród prawie tysiąca obiektów, widzowie mogli zobaczyć jedynie dwieście sztuk. Podobnie było z okazałym i interesującym zbiorem lamp górniczych, narzędzi czy archiwalnych map, unikatowych w skali europejskiej. Dodatkowym problemem, z jakim borykało się muzeum, było postrzeganie instytucji przez społeczność lokalną. Miało ono opinię placówki skostniałej, tkwiącej w poprzedniej epoce, niechętniej lokalnej społeczności, która nastawiona jest jedynie na turystę międzynarodowego czy ogólnopolskiego, ale nie lokalnego mieszkańca. Rozmowy pracowni-

ków muzeum z mieszkańcami Wieliczki pokazywały, że wielu z nich nie wie, że w ich mieście jest zamek, a w nim zbiory, które można zobaczyć na ekspozycji. Ci zaś, którzy zdawali sobie z tego sprawę mieli poczucie, że nie jest to miejsce, gdzie są mile widziani. Instytucja nie cieszyła się zaufaniem społecznym, które, jak słusznie zauważa Łukasz Gawęł, jest niezbędne do prawidłowego funkcjonowania tego typu organizacji [Gawęł 2018: 50–51]. Na wystawy muzealne przychodziło niewiele osób z najbliższego otoczenia, ale również niezbyt często pojawiali się mieszkańcy pobliskiego Krakowa, którzy również mogliby stać się stałym odbiorcą oferty muzealnej. Problemem było również udostępnianie zbiorów osobom z zewnątrz, lokalnym pasjonatom czy badaczom tematyki podejmowanej przez muzeum. Wyżej wymienione kwestie związane były z wieloma zaszłością z lat minionych, wywodzącymi się z epoki komunizmu.

Projekt *Słony chleb* był próbą odpowiedzi na niektóre z tych wyzwań poprzez wprowadzenie czegoś nietypowego do standardowej oferty muzealnej, proponując współpracę z artystą współczesnym (charakterystyczną raczej dla muzeów sztuki współczesnej), który, inspirując się kolekcją muzealną, stanowiącą ogromny potencjał oraz historią i przestrzenią muzeum, zaproponowałby coś ciekawego i nietypowego, co mogłoby trafić do nowych grup odbiorców i poszerzyć oddziaływanie muzeum, zmieniając nieco jego wizerunek. Pomysł spotkał się z przychylnym przyjęciem dyrekcji, choć doświadczona kadra muzealna była wobec niego dość sceptyczna, traktując go jako nieco ryzykowny i „podejrzany” eksperyment.

Prace nad projektem rozpoczęły się w lutym 2016 roku. Natalia Wiernik, artystka współprowadząca Pracownię Fotografii na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, laureatka *Sony World Photography Award*, zapoznana została z historią muzeum, jego zbiorami, a także przestrzenią, jaką dysponuje muzeum — średniowiecznym zamkiem oraz komorami kopalnianymi na III poziomie kopalni soli w Wieliczce. Otrzymała pozwolenie na wejście w miejsca niedostępne dla zwiedzających, wykonując przy tym wiele fotografii przygotowawczych do pracy nad ostatecznym projektem. Po raz pierwszy udało się tak szeroko udostępnić zarówno kolekcję jak i podziemną ekspozycję muzeum na potrzeby działań artystycznych. Ostatecznie na projekt złożyło się kilka elementów. Podczas pobytu w kopalni, w będącej rezerwatem górniczym komorze Maria Teresa II, artystka była świadkiem przygotowań do mającego się odbyć typowego wernisażu. Do komory weszła wówczas grupa kobiet, pracujących w muzeum, aby posprzątać

kopalniane chodniki przed przybyciem gości. Ich wejściu towarzyszył ogromny hałas, spotęgowany przez akustykę gigantycznej komory, wytworzony przez wózki, na których umieszczone były wiaderka oraz szczotki. Tej scenie towarzyszył element zaskoczenia, gdyż donośny dźwięk nie zapowiadał drobnych i niepozornych postaci, które wyłoniły się u wylotu komory. Opisana sytuacja zainspirowała artystkę do organizacji w ramach projektu *Słony chleb* performance'u. Ponieważ pracownice muzeum nie zgodziły się wziąć w nim udziału, tłumacząc się onieśmieniem przed występem, konieczne było znalezienie kobiet chętnych do udziału. Co ciekawe profesjonalne aktorki, dowiadując się, że ich występ ma polegać jedynie na odegraniu sceny sprzątania, odmawiały współpracy. Ostatecznie znaleziono osiem kobiet, między innymi z amatorskiego teatru emerytów oraz z grupy teatralnej, zajmującej się pantomimą, które zgodziły się wziąć udział w inscenizacji. Zgodnie z koncepcją artystki, przybyli na wernisaż goście mieli zająć środkową część komory Maria Teresa II, która na co dzień nie jest dostępna dla zwiedzających, tak, aby wyjeżdżające z pobliskiego chodnika osoby z wózkami, ukazywały się im w rytmicznej sekwencji, okrążając widownię i myjąc po drodze betonowe płyty posadzki. Aby wzmocnić działanie dźwięku i uwypuklić gesty sprzątających, zaplanowano wygaszenie większości świateł w komorze. Warto dodać, że sam pomysł performance'u przeraził niektórych pracowników muzeum, którzy bazując na stereotypowych wyobrażeniach o sztuce współczesnej, spodziewali się skandalu. Na szczęście dyrekcja muzeum udzieliła całej koncepcji artystki szerokiego wsparcia i zrozumienia. Prócz performance'u, Wiernik zdecydowała się na stworzenie fotografii obiektów muzealnych, wybierając do tego celu najcenniejszą w Polsce kolekcję solniczek, gromadzoną przez muzeum w Wieliczce. Początkowo jej zamysł spotkał się z dużym oporem opiekunki zbioru, która poczuła się zagrożona działaniami artystki. Jak celnie zauważa K. Barańska:

Pracownicy muzeów mają bardzo silnie rozwinięte poczucie własności w stosunku do obiektów, którymi się opiekują (...) niechęć narażania muzealiów na zniszczenie wyraża się (...) w swoistej niechęci do dzielenia się muzealiami [Barańska 2013: 80].

Jednak, dzięki podjęciu odpowiednich negocjacji, uzyskano zgodę i w czasie dwóch miesięcy zostało wykonanych kilkaset zdjęć obiektów, których łączna liczba wyniosła około dwustu egzemplarzy. N. Wiernik zestawiała je z wysokiej rozdzielczości reprodukcjami holenderskich martwych natur

z XVII wieku, pozyskanych ze zdigitalizowanych zasobów Rijksmuseum w Amsterdamie. Powstało siedem wielkoformatowych fotografii, wydrukowanych w technice lightbox, która okazała się znakomita w kontekście braku odpowiedniego oświetlenia w kopalni. Zostały one zamontowane na słupach obudowy, podtrzymującej niższą część komory Maria Teresa II oraz wkomponowane w znajdującą się tam ekspozycję muzealną. Prócz opisanych wyżej prac na potrzeby projektu *Słony chleb*, zostały wykonane również trzy animacje poklatkowe oraz jedno wideo z wykorzystaniem solniczek z kolekcji wielickiego muzeum. Zostały one wyświetlone na ekranach telewizyjnych, także w ramach wcześniej wspomnianej ekspozycji. Niektóre z prac powieszono na ścianach i obudowie kopalni, inne ustawiono na ziemi i oparto o ścianę, a niektóre położono bezpośrednio na posadzce. Aby koncepcja artystki mogła zostać zrealizowana w każdym elemencie musiały zostać spełnione liczne warunki formalne, podyktowane przez miejsce wybrane na wystawę. Wszelkie wydarzenia kulturalne zaplanowane na terenie kopalni muszą bowiem być zgodne z restrykcyjnymi przepisami prawa górniczego, począwszy od obostrzeń, wynikających z bezpieczeństwa po wymogi, które musi spełniać infrastruktura techniczna. N. Wiernik wybrała na miejsce wystawy komorę Maria Teresa II, która częściowo jest rezerwatem górniczym. Aby performance przebiegł zgodnie ze scenariuszem artystki, musiała zostać pozyskana zgoda na wpuszczenie gości do części środkowej komory, która została uzależniona od zapewnienia odpowiednich warunków bezpieczeństwa. W związku z tym zalecono tzw. okruszanie — czasochłonne (trwające ok. dwa tygodnie) działanie, polegające na ręcznym odłupywaniu niewielkich kawałeczków soli ze stropu komory, które zostało wykonane przez wyspecjalizowanych górników, podwieszonych na linach.

Uczestnicy wernisażu mieli zostać doprowadzeni na miejsce, na prośbę artystki, tzw. chodnikiem awaryjnym, który może być używany jedynie przez osoby uprawnione, co wymagało specjalnej zgody kierownika kopalni. N. Wiernik wybrała go ze względu na autentyzm solnych ścian, pozbawionych ekspozycji, z których zwisają solne stalaktyty, a spąg² jest nierówny i spękany, pozbawiony wszechobecnej betonowej kostki. Idąc nim można poczuć autentyczny charakter kopalni. Oczywiście cały ruch zwiedzających musiał odbywać się pod kontrolą wyznaczonych przewodników, posiadających odpowiednie zezwolenia, gdyż samodzielny zjazd do kopalni i poruszanie się po niej jest zabronione. Wszelkie ekrany tele-

² Dolna powierzchnia wyrobiska kopalnianego — przyp. autorki.

wizyjne oraz lightboxy, a także kable i przewody podłączeniowe musiały posiadać odpowiednie parametry i atesty, by móc zostać użyte w kopalni, konieczna była odpowiednia zgoda na ich zwieszenie pod ziemię. Ponieważ dwa z lightboxów umieszczono na przejściu przeznaczonym dla turystów, istniało zagrożenie, że osoba z dozoru górniczego, sprawdzająca bezpieczeństwo na trasie turystycznej, może zażądać ich usunięcia, co ostatecznie nie nastąpiło. Prócz przygotowania prac na wystawę, N. Wiernik była również autorką jej identyfikacji wizualnej, projektując plakat, folder i zaproszenie. Ich motywem przewodnim była wykonana przez nią fotografia bryły wielickiej soli, metaforycznie korespondująca z tytułem wystawy.³

Tytuł wystaw — *Słony chleb* — w sposób celowy odwoływał się do krótkometrażowego filmu wyprodukowanego przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi w roku 1958, który powstał na bazie wskazówek i ustaleń Alfonsa Długosza. Film ukazywał jak prawdopodobnie wyglądała praca górników wielickich w dawnych wiekach przy wykorzystaniu starych maszyn i narzędzi odnalezionych przez niego w kopalni. Działalność A. Długosza, nierozzerwalnie związanego z muzeum wielickim, stanowiła punkt wyjścia rozważań nad projektem *Słony chleb*. Długosz — artysta, pojawił się w kopalni i wprowadził swoisty „nowy porządek”. Przeobraził myślenie o kopalni, która została uznana za dziedzictwo warte zachowania i ochrony. Odnalezionym narzędziom i maszynom górniczym nadał znaczenie eksponatów muzealnych. Tego typu zmiana perspektywy, konieczność innego spojrzenia, pozwala zobaczyć rzeczy na nowo. Natalia Wiernik, wprowadziła „swoją porządek” w kolekcję muzealnych solniczek, zwykle ściśle uporządkowanych i skategoryzowanych. Nieład i nagromadzenie elementów „rzucanych” przez artystkę ze stołu, ukazał ogrom kolekcji i zachęcił do nowego spojrzenia na muzealne eksponaty. Solniczki umieszczone na tle reprodukcji XVII-wiecznych obrazów martwych natur z kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamie, wydają się być ich częścią, na powrót stając się elementami zastawy stołowej, przedmiotami codziennego użytku. Nieporządek, światło odbite od lśniących powierzchni i wykorzystanie bogato zdobionych, luksusowych przedmiotów stanowi wspólny mianownik, łączący twórczość dawnych mistrzów ze współczesną kreacją.

Ważnym aspektem wykonanych przez N. Wiernik fotografii jest nieporządek wprowadzony w zwykle pieczołowicie pogrupowane i zinwen-

³Prace artystki powstałe w ramach projektu *Słony chleb* są prezentowane na stronie internetowej <http://www.nataliawiernik.civ.pl/> oraz <https://vimeo.com/218283723>.

taryzowane obiekty muzealne. Jest to zabieg świadomy, który „wybija” odbiorcę z utartych przyzwyczajeń odbioru dzieła sztuki w muzeum. Jak pisał Ernst Gombrich: „(...) uwagę przyciąga (...) odstępstwo od ładu (...) kontrast między porządkiem, a nieporządkiem alarmuje nasze postrzeganie” [Gombrich 2009: 6]. Artystka wykorzystuje ten zabieg również w ramach aranżacji, w której wykonane przez nią obiekty zakłócają pierwotną ekspozycję muzealną, stojąc pod ścianami czy leżąc w przejściu. Prócz tego N. Wiernik wprowadza w animacjach statyczne zwykle przedmioty w ruch, który zaskakuje odbiorcę. Solniczki zsuwają się ze stołu, a potem wdrapują z powrotem niczym żywe stworzenia. Ich elementy składowe wirują wokół własnych osi, prowokując pytania o to czym właściwie są, czym są przedmioty w muzeum. Ruch pojawia się również w wideo, ukazującym dłonie opiekunki zbiorów, czyszczące i pielęgnujące solniczkę, które łączy się z performancem, angażującym osoby sprzątające komorę kopalni. Nacisk położony jest tu na gest oczyszczania, porządkowania, który powtarza się w następujących po sobie rytmicznych sekwencjach. Zagadnienie wprowadzania porządku można odczytać w tym projekcie jako powrót do tego co pierwotne, oczyszczenie ze zbędnych elementów, dotarcie do tego co najistotniejsze — w tym wypadku do istoty kopalni i jej charakteru, który uległ od czasów A. Długosza głębokiej komercjalizacji, czyniąc z niej w obrębie trasy turystycznej, swego rodzaju „Disneyland”, w którym kolorowe światelka, stoiska z gadżetami, walki bokserów i „businessowe eventy”, przysłoniły jej autentyzm.

Warto zauważyć również niestandardowy sposób fotografowania przez artystkę obiektów muzealnych. W podręczniku z 1972 roku omawiającym zagadnienie wykonywania zdjęć zabytkom i dziełom sztuki, autorka, znana fotografka, Janina Mierzecka, dokładnie omawia sposoby i techniki, jakie powinny być zastosowane przy robieniu zdjęć poszczególnych obiektów w zależności od wielkości i materiału z jakiego są wykonane. Podkreśla, że lekceważenie „...zasad kompozycji to jeden z zasadniczych błędów, jakie popełniają fotografujący zabytki i dzieła sztuki” [Mierzecka 1972: 15]. Współcześnie ma to swój wyraz w zalecanej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów digitalizacji obiektów z kolekcji muzealnych, która okazuje się bezcenna, zwłaszcza w przypadku chęci udostępnienia kolekcji online lub zaginięcia obiektu [Karecka 2014: 9-10]. Zasady wykonywania tego typu fotografii zostały zawarte w licznych podręcznikach i wytycznych, opracowanych przez wyżej wspomnianą instytucję [<https://www.nimoz.pl/>]

files/publications/52/Cyfrowe_odwzorowania_muzealiow_NIMOS_2012.pdf; data dostępu: 16.05.2021]. Zdjęcia muszą być wykonywane w odpowiedni sposób, zgodnie ze ściśle narzuconymi parametrami. N. Wiernik łamie zasady fotografowania obiektów muzealnych, które na jej zdjęciach przestają być wyabstrahowanymi z rzeczywistości przedmiotami na neutralnym tle. Dzięki technicznym możliwościom fotografii cyfrowej, wracają one z powrotem na „stół”, przypominając o ich pierwotnym przeznaczeniu.

Projekt *Słony chleb* ma istotne znaczenie w kontekście szeroko pojętego udostępniania zbiorów. Po raz pierwszy muzeum tak szeroko udostępniło zarówno ekspozycję jak i kolekcję muzealną na potrzeby działań artystycznych. Dzięki pracy artystki wiele z obiektów, które nie zmieściły się na ekspozycji, została ukazana na fotografiach. Udostępnianie zbiorów, znakomicie realizowane przez Rijksmuseum w Amsterdamie, które umożliwia pobranie wysokiej rozdzielczości fotografii muzealiów, a także dostęp do wielkiej kolekcji, stworzyły wyjątkową i niepowtarzalną okazję do stworzenia przez N. Wiernik zupełnie nowego, oryginalnego dzieła sztuki, które w razie braku takiego dostępu nie mogłoby powstać. Muzea stają się, dzięki digitalizacji i udostępnianiu zbiorów, generatorem rozwoju kultury, wprowadzania do jej obiegu nowych treści i znaczeń, które mogą zachęcić do refleksji, do ustosunkowania się do gromadzonych przez nie obiektów, a co za tym idzie dookreślenia tożsamości odbiorcy, poprzez konfrontacje z wystawionym obiektem. Jak zauważa K. Barańska, kolekcja muzealna powinna być „uczestnikiem” aktualnego życia kulturowego, musi stanowić „rzeczywistą wartość symboliczną” dla społeczeństwa [Barańska 2013: 81]. „Własność, czy też dobro publiczne powinno być publicznie dostępne (...)” [Barańska 2013: 81], gdyż to za pieniądze każdego obywatela obiekty do muzeum są nabywane.

Nikła część zgromadzonych muzealiów jest udostępniania na wystawach — najczęściej zalegają one magazyny i są rzadko eksponowane. (...) Wielką szansą dla zmiany tego stanu rzeczy jest digitalizacja zbiorów [Barańska 2013: 81]

Dodatkową możliwością udostępnienia zbiorów wielkiego muzeum i ich promocji na arenie międzynarodowej, dzięki fotografiom N. Wiernik, był międzynarodowy konkurs *Rijkstudio Award 2017*, organizowany przez Rijksmuseum w Amsterdamie, którego hasło przewodnie brzmiało *Make your own masterpiece*. Zadanie polegało na stworzeniu nowego dzieła sztuki przy wykorzystaniu znakomitej jakości reprodukcji zbiorów, udostępnianych przez

muzeum w portalu Rijkstudio. Spośród 2600 nadesłanych prac, fotografie z cyklu *Słony chleb*, w serii pt. *Re-collections*, znalazły się wśród 75 najlepszych projektów, dzięki czemu zarówno nazwa wielickiego muzeum jak i jego kolekcja otrzymały darmową promocję na stronie internetowej holenderskiego muzeum, którego zasięg oddziaływania jest ogólnosiwiatowy.

Fotografie solniczek i animacje autorstwa N. Wiernik, nieprzypadkowo zostały umieszczone w rezerwacie komory Maria Teresa II, w którym poczuć można niezakłóconą niczym przestrzeń kopalni z zachowanymi śladami górniczej pracy. Symboliczny początek i koniec — zestawienie miejsca, gdzie przez wieki wydobywano sól oraz przedmiotów, w których finalnie podawano ją na stół. Nieodzownym elementem, spajającym kopalnię soli i przedmioty, w których ją podawano, byli ludzie pracujący pod ziemią przez wieki. Film *Słony chleb* starał się ukazać dawną pracę górników — N. Wiernik sięgnęła po ten motyw, by zwrócić uwagę na pracę współczesnych pracowników muzeum, którzy sprawują opiekę zarówno nad samą przestrzenią kopalni jak i nad zbiorami. N. Wiernik zrównała tu pracę sprzątaczek i kustoszów, opiekujących się kolekcją muzealną, nadając jej symboliczne znaczenie. Wykorzystując performance i video, autorka podkreśliła drobne, niepozorne, codzienne gesty tych ludzi, w których skupia się jak w soczewce pojęcie ochrony kulturowego dziedzictwa. Co ciekawe, powyższe znaczenie zostało szybko rozkodowane przez gości przybyłych na wernisaż, których liczba okazała się rekordowa dla wielickiego muzeum (przekroczyła dwieście osób). Na wernisażu pojawiła się bardzo duża grupa miłośników sztuki współczesnej, którzy przyjechali z Krakowa zainteresowani niestandardowymi działaniami znanej artystki, a także młodych mieszkańców Wieliczki, dla których jest ona miejscem zamieszkania, z którego dojeżdżają do pracy w Krakowie. Ci ostatni okazali zdziwienie, że w ich mieście można zobaczyć kolekcję solniczek, o czym do tej pory nie wiedzieli, podobnie jak nie zdawali sobie sprawy, że w Wieliczce jest zamek. Zarówno młodszy jak i starsi uczestnicy wernisażu podchodzili do artystki, komentując na bieżąco wystawę. Wyjątkowo licznie pojawili się przedstawiciele lokalnej społeczności, dla których ten projekt był szczególnie interesujący ze względu na postać A. Długosza. Dla starszego pokolenia mieszkańców Wieliczki Długosz jest postacią niezwykle ważną, wręcz mityczną. Mieszkańcy spontanicznie kultywują od lat pamięć o człowieku, którego pasja i poświęcenie zaowocowały utworzeniem muzeum i ocaleniem kopalni, będącej obecnie zabytkiem wpisanym na

Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO oraz jedną z największych polskich atrakcji turystycznych. Ta pamięć jest jednym z czynników konstytuujących lokalną tożsamość społeczną. Od wielu lat postulowali oni, aby w muzeum znalazły się treści odwołujące się do działalności jego założyciela, czego wyraz znaleźli w opisywanym projekcie. Pomimo wykorzystania przez artystkę nowoczesnych oraz niestandardowych form prezentacji dzieł sztuki, odnieśli się do projektu bardzo pozytywnie, dostrzegając jego sens i doceniając ujęcie w nim nie tylko samych obiektów, ale również zwrócenie uwagi na ludzi, opiekujących się nimi na co dzień w muzeum. Warto dodać, że podczas wernisażu, po raz pierwszy w historii instytucji w oficjalnych podziękowaniach wymieniono z imienia i nazwiska wszystkich pracowników, dzięki którym powstała wystawa. Reakcja, zwłaszcza służb technicznych była zaskakująca, gdyż po zakończeniu podchodzili oni wzruszeni i dziękowali, że zostali wymienieni. W tym kontekście warto przytoczyć słowa zawarte w podręczniku wydanym przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM, gdzie można znaleźć stwierdzenie: „Pracownicy muzeum niezależnie od tego, czy zatrudnieni na płatne umowy, czy jako wolontariusze, są najbardziej istotnym zasobem instytucji” [Barańska 2013: 164]. I dalej: „Muzeum należy bowiem traktować jako swoisty, całościowy konglomerat ludzkich światów i reprezentujących je rzeczy zdeponowanych jako muzealia” [Barańska 2013: 164].

Projekt *Słony chleb* zestawiając ze sobą dwie kolekcje muzealne oraz skupiając się na analizie pojęcia muzeum skłania do pogłębionej refleksji na temat znaczenia, sposobu i zasadności tworzenia zbiorów i instytucji muzealnych oraz ich aktualności dla dzisiejszego odbiorcy. N. Wiernik zadaje pytania zarówno o kolekcję muzealną jak i samo muzeum. Projekt *Słony chleb* nie daje gotowych wzorców ani odpowiedzi na kwestie związane z kolekcją i muzeum, nie zajmuje zdecydowanego stanowiska. Kompleksowy i złożony w swym charakterze, nie piętnuje instytucji muzeum, jest on raczej wielowymiarową, krytyczną refleksją, sposobem stawiania przez artystkę pytań, widoczna jest w nim chęć zwrócenia uwagi współczesnego odbiorcy i zmobilizowania go, aby również je sobie postawił. Jak pisze badaczka Khadija Carroll La, artyści współcześni „interweniujący” w wystawę muzealną, w tym wypadku w kolekcję, wkraczają pomiędzy przeszłe i przyszłe sposoby widzenia, zmieniając muzealne obiekty w „projekty”. Ich działania powodują zakłócenie dotychczasowych relacji, panujących w muzeum, gdzie wyjęty ze swego pierwotnego kontekstu obiekt, zostaje

autorytatywnie uznany za reprezentację wybranej kultury. Działanie artysty jest sposobem w jaki współczesny odbiorca może dostrzec i określić swój własny odbiór dzieła w muzeum [Carroll La 2012: 217–219]. Interwencja artystyczna, zdaniem K. Carroll La, powinna skupiać się na krytycznych pytaniach o to co można zyskać zestawiając ze sobą sztukę dawną i współczesną. Interwencje artystów wnoszą zatem subiektywną interpretację i indywidualne patrzenie na muzeum i jego wystawy. Kładą one nacisk na zaangażowanie widza w tworzenie, nadawanie znaczenia eksponatom. Dają odbiorcy zobaczyć własne przyzwyczajenia i uprzedzenia w sposobie odbioru muzealium, które mają wpływ na jego percepcję. Tego typu współczesne projekty artystyczne to sposób w jaki muzeum otwiera się ku przyszłości [Carroll La 2012: 233–235]. Projekt *Słony chleb* może być przykładem takiego działania — artystka otrzymuje dostęp do kolekcji i całkowicie zmienia relację obiektów z muzeum, w którym są zgromadzone. Solniczki są bowiem pieczołowicie inwentaryzowane, badane, chronione, konserwowane i wystawiane na widok publiczny w sposób niezwykle przemyślany i skategoryzowany. Artystka robi w nich „bałagan”, kumuluje, pozbawia statusu muzealium, przywracając im symbolicznie status naczynia przyprawowego na stole. Wybiera do swoich działań przede wszystkim te najcenniejsze, wykonane ze szlachetnych metali, ale w kontraście do nich używa także destruktu, który nigdy nie miałby szansy na pojawienie się w muzealnej gablocie. Refleksja nad przedmiotem i zmianą jego funkcji w kontekście muzeum jest dominująca w cyklu fotografii i video artystki. Solniczka jako przedmiot staje się centralnym tematem, ale jej znaczenie i główna rola jest tu inaczej ukazana, niż to się dzieje na wystawie stałej w Zamku Żupnym. To podkreślenie zmiany funkcji widoczne jest również w działaniach N. Wiernik w kopalni. Kopalnia przestaje być miejscem wydobywania soli, górnicy nie są już pierwszoplanowymi postaciami w jej przestrzeni — to pracownicy muzeum stali się jej opiekunami.

Ciekawym aspektem wyłaniającym się z interwencji N. Wiernik jest również zestawienie ze sobą drogocennych eksponatów rzemiosła z dziedzictwem przemysłowym, które niejednokrotnie nie jest doceniane. Miało to miejsce za czasów Długosza, ale obecnie również często się zdarza. Dla przeciętnego odbiorcy obrazy, rzeźby czy rzemiosło artystyczne nie potrzebują uzasadnienia, by znaleźć się w muzeum. Trudniej jest przekonać go, kiedy pojawia się chęć umieszczenia w nim zardzewiałych maszyn, czy zakurzonych drewnianych narzędzi. Nie jest dla niego oczywiste, że

z historycznego punktu widzenia stary, zakurzony kilof, może mieć taką samą wartość jak wykonana ze szlachetnego kruszcu solniczka. W tym geście zrównania N. Wiernik odwołuje się bezpośrednio do A. Długosza i jego praktyki tworzenia wielickiego muzeum. Współpraca muzeów z artystami współczesnymi w projektach o charakterze interwencyjnym może być szansą na nowe ciekawe ujęcie tematu, na wywołanie dyskusji, na ponowne zaangażowanie odbiorcy.

Muzea nie są starymi budynkami przechowującymi zakurzone obiekty, oglądane przez biernych widzów: wręcz przeciwnie. Są to dynamiczne przestrzenie, gdzie artyści tworzą ambitne dzieła sztuki i prezentują je, by wszcząć debatę [<https://www.prm.ox.ac.uk/artists-inspired>; data dostępu: 25.05.2021].

A zatem czy muzeum tzw. historyczne, w tym przypadku muzeum techniki jest miejscem dla projektów sztuki współczesnej? Jak najbardziej tak. W samej istocie muzeum pojawia się kategoria historyczności, jednak jest ono instytucją nakierowaną ku przyszłości, w kształtowaniu kolekcji dominuje myślenie »futurolologiczne«, a zatem — co jest ważne zachowania dla potomnych [Barańska 2013: 93–94], jaki obraz naszej rzeczywistości chcemy pokazać przyszłym pokoleniom. W tym kontekście sztuka współczesna musi być obecna w muzeum, gdyż odzwierciedla czas, w którym powstaje, utrwalając go dla przyszłości. Projekty typu *Słony chleb* mają za zadanie uaktualnić spojrzenie na zastane dziedzictwo, zachęcić do ponownego przyjrzenia się mu uważnie, zastanowienia w jakim stopniu ma ono na nas wpływ, czy jest ważne dla współczesnego odbiorcy, którego oczekiwania i samoświadomość różnią się od tych cech pokoleń wcześniejszych. Muzeum może być przestrzenią, gdzie współczesny człowiek dookreśla własny stosunek do miejsca życia, dookreśla swoją tożsamość, która w aktualnej, płynnej rzeczywistości przestała być tak bardzo zależna od przynależności do konkretnej zbiorowości społecznej [Barańska 2013: 183].

Projekt *Słony chleb* wraz z jego realizacją był dla Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce działaniem niełatwym i nieco ryzykownym z perspektywy kadry zarządzającej. Nie był on typową wystawą dla muzeum techniki, nie dało się przewidzieć jego efektów, a obiegowa opinia o sztuce współczesnej i trudnościach współpracy z artystami, którym trudno dostosować proces twórczy do biurokratycznych wymogów i ram administracyjnych, nie przysparzał mu zwolenników. Mimo wszystko dyrekcja muzeum zdecydowała się podjąć to ryzyko — czy było warto? Podsumowując jego efekty, wydaje

się, że jak najbardziej tak. W zarządzaniu instytucją kultury, podkreśla się, że działa ona nie dla zysku, jednakże zysk ten jest jednak osiągany i dotyczy

(...) zarówno sfery materialnej (pozyskiwanie dóbr kultury) jak i sfery niematerialnej. Czyli pozyskiwanie dóbr z obszarów ducha i intelektu, pomnażanie wiedzy na temat zbiorów i ich kontekstów, a następnie redystrybucja tych dóbr odbywająca się w tym zakresie definicji muzeum, który mówi o »upowszechnianiu« [Barańska 2013: 203].

W omawianym projekcie zysk ten został ewidentnie osiągnięty. Kolekcja solniczek, została szeroko udostępniona, dzięki fotografiom artystki. Obiekty zamknięte na co dzień w magazynie, stały się impulsem do poszukiwania nowych treści intelektualnych związanych z muzeum i jego zbiorotwórczą rolą, zostały zaprezentowane szerokiej publiczności, zarówno lokalnej jak i międzynarodowej, dzięki wzięciu udziału w konkursie Rijkmuseum w Amsterdamie. Muzeum zyskało dzięki temu szeroką oraz darmową promocję na arenie międzynarodowej. Zdecydowano się również na włączenie prac artystki do zbiorów muzealnych z myślą o ich prezentacji w planowanej, nowej wystawie stałej na Zamku Żupnym. W ten sposób również artystka, która pracowała *pro publico bono*, odniosła korzyść z projektu. Jednakże w kontekście kolejnych tego typu działań warto podnieść kwestię wynagrodzenia artysty za pracę na rzecz instytucji. Jest to obecnie standardem w większości placówek muzealnych w związku z licznymi interwencjami środowiska artystycznego w tej sprawie.

Jak wcześniej wspomniano muzeum wielickie borykało się z dość przestarzałym modelem funkcjonowania i podejścia do pracy w muzeum, wywodzącym się z poprzedniej epoki, pracownicy nie byli przychylnie ustosunkowani zarówno do szerszego udostępnienia zbiorów, które wszak jest „elementem publicznej służby muzeum” [Matassa 2012: 268] jak i do niestandardowych działań. Nie da się ukryć, że ich podejście do projektu po jego zakończeniu uległo zmianie. Dzięki odwołaniu się artystki do ich pracy, ukazaniu jak ważny jest ich wkład, zarówno opiekuna zbiorów jak i pracowników technicznych, zwykle niestety pomijanych w oficjalnych podziękowaniach, poczuli się częścią przeprowadzonych działań i odczuwali satysfakcję z dużego zainteresowania odbiorców. Prócz tego dyrekcja zdecydowała się przyznać nagrody finansowe osobom zaangażowanym w realizację, co dodatkowo zmotywowało zespół do kolejnych działań. W projekcie *Słony chleb* szczególnie uwypuklił się fakt, że pracownicy stanowią najważniejszy zasób muzeum [Barańska 2013: 195].

Projekt *Słony chleb*, dzięki połączeniu sztuki współczesnej z tematyką lokalną, poszerzył grono odbiorców muzeum, którymi byli do tej pory przede wszystkim turyści zagraniczni czy też ogólnopolscy, przyjeżdżający zwykle tylko raz do kopalni soli. Jak pokazała pandemia, budowanie publiczności tylko w oparciu o tego typu odbiorców może okazać się ryzykowne. To najbliżsi sąsiedzi muzeum powinni stanowić bazę, na której budowane są różnorodne działania. Jak pisze Ł. Gawęł, priorytetem dla muzeum powinny być działania podejmowane wobec społeczności „żyjącej tu i teraz” [Gawęł 2011: 51], a rozpoznanie potrzeb tej społeczności stanowi podstawę marketingu w tego typu placówkach [Matt 2006: 157-162]. W tym przypadku społeczność lokalna zainteresowana podjęciem bliskiej im tematyki, o której propagowanie zabiegała, chętnie pojawiła się na wernisażu. Rozmowy z mieszkańcami dały impuls do zaplanowania przez muzeum w kolejnym roku monograficznej wystawy twórczości Alfonsa Długosza, która była jeszcze pełniejszą odpowiedzią na ich potrzeby. W tym gościu instytucji odzwierciedlił się postulat o wzięciu pod uwagę otoczenia i partycypacji odbiorców w ustalaniu planu działalności [Barańska 2013: 209]. Drugą grupą odbiorców, którzy mogliby cyklicznie pojawiać się w muzeum, okazała się, dość niespodziewanie, publiczność zainteresowana sztuką współczesną, która nie była do tej pory brana pod uwagę. Projekt *Słony chleb* dał impuls do nawiązania szerokiej współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie i organizacji plenerów oraz wystaw studentów tej uczelni w wielickim muzeum, m.in. jako odpowiedź na potrzeby tego typu odbiorców.

Niestety w omawianym projekcie zabrakło badań publiczności, które dałyby miarodajny obraz odbioru działań muzealnych. Brakuje do tej pory w muzeum systematycznie prowadzonych tego typu badań, podstawowej dla jego działalności analizy struktury widowni, o czym wspomina w swej książce G. Matt, pisząc:

Muzeum nie jest żadną samowystarczalną jednostką, czymś w rodzaju wieży z kości słoniowej. Musi mieć rozeznanie co do swych partnerów i czynników w istotny sposób kształtujących jego otoczenie; musi z tym otaczającym światem podtrzymywać i pielęgnować aktywne więzi i relacje. (...) Dlatego ważnym elementem jest analiza rynku, a wraz z nią analiza struktury widowni [Matt 2006: 28-29].

Jest to zagadnienie, które warto będzie w wielickim muzeum podjąć i rozwijać.

Podsumowując, można stwierdzić, że projekt *Słony chleb* w maksymalny sposób wykorzystał zasoby posiadane przez muzeum. Przyniósł bardzo satysfakcjonujące efekty, udowadniając, że kolekcja muzealna posiada niezwykle potencjał, a jej właściwe zarządzanie i wykorzystywanie, wyjście z utartych schematów, może przynieść bardzo pozytywne skutki dla instytucji. Pracownicy bardziej otworzyli się na niestandardowe działania i udostępnianie zbiorów osobom z zewnątrz, a społeczność lokalna zaczęła lepiej postrzegać muzeum.

Należy (...) bowiem raz jeszcze podkreślić, że zarządzanie powinno być traktowane jako tworzenie więzi wewnątrz i pozainstytucjonalnych oraz że każdorazowo, w wyniku działań zarządczych, zmieniana jest rzeczywistość społeczna, kulturowa i ekonomiczna [Barańska 2013: 205].

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2013: *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków: Wydawnictwo Attyka.

Borusiewicz Mirosław

2012: *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków: Universitas.

Carroll La Khadija

2012: *Object to project: Artist's interventions in museums w: Sculpture in the Museum*, red. Ch. R. Marshall, London: Ashgate Press.

Clair Jean

2009: *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłockowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Długosz Alfons

1958: *Wieliczka. Magnum sal jako zabytek kultury materialnej*, Warszawa: Arkady.

Gaweł Łukasz

2011: *Muzeum w przestrzeni publicznej. Przyczynek do praktyki zarządzania instytucjami kultury*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/25742/gawel_muzeum_w_przestrzeni_publicznej_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y, data dostępu: 1.05.2021.

2018: *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna Odpowiedzialność muzeum*, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/384457/edition/362313/content>, data dostępu: 22.05.2021.

Godłowski Jan

Program działania Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka w Wieliczce na kadencję 1.02.2021-31.01.2026, https://bip.mkdnis.gov.pl/media/docs/programy%20inst/20210202_Program_dzialania_Muzeum_Zup_Krakowskich_Wieliczka_w_Wieliczce_na_kadencje_1.02.2021-31.01.2026.pdf, data dostępu: 17.06.2021.

Gombrich Ernst

2009: *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. Dorota Folga — Januszewska Kraków: Universitas.

Janus Aleksandra, Kawęcka Dorota

2011: *Między muzealizacją teatru a teatralizacją muzeum — gromadzenie, wystawianie, odgrywanie w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Karecka Lidia

2014: *Ewidencjonowanie polskich zbiorów muzealnych w: ABC zarządzania kolekcją muzealną*, <https://studylibpl.com/doc/1146251/abc-zarzdzanie-kolekcj-2014.indd>, data dostępu: 11.05.2021.

Lubaszewska Michalina

2011: *Rekwizyt w muzeum w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Matassa Freda

2012: *Zarządzanie zbiorami muzeum*, tłum. Sonia Jaszczyńska, Kraków: Universitas.

Matt Gerald

2006: *Muzeum jako przedsiębiorstwo*, tłum. Andrzej Wajs, Warszawa: Fundacja Aletheia.

Mierzecka Janina

1972: *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, Warszawa: Arkady.

Piotrowicz Józef

2001: *Pięćdziesiąt lat działalności Muzeum w: 50 lat Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka*, red. A. Jodłowski, Wieliczka: Muzeum Żup Krakowskich.

Preziosi Daniel

2012: *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu w: Display.Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Kraków: Universitas.

Wasilewski Marek

2007: *Mroczny przedmiot w Muzeum w: Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. Jarosław Lubiak, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wodarska-Ogideł Katarzyna

2011: *Ekspozycja muzealna w dobie dominacji kultury wizualnej-projekcje multimedialne w muzeach teatralnych w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Źródła niepublikowane

Organizacja Muzeum Żup Krakowskich, t. 128/13, Archiwum Zakładowe Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka.

Strony internetowe

<http://nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespołu-ekspertów-ds-przygotowania-też-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>; data dostępu: 21.05.2018.

<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021.

<https://bip.malopolska.pl/muzeumwieliczka,m,274030,akty-prawne.html>; data dostępu: 10.05.2021.

<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021.

https://www.nimoz.pl/files/publications/52/Cyfrowe_odwzorowania_muzealiow_NIMOZ_2012.pdf; data dostępu: 16.05.2021]

<https://www.prm.ox.ac.uk/artists-inspired>; data dostępu: 25.05.2021

Agata Franaszek

Museum collection management on the example of an artistic project — *the Salty Bread* in Saltworks Museum in Wieliczka

The article analyzes the subject of managing the museum collection on the example of the *Salty Bread* project by contemporary Krakow artist Natalia Wierni which took place in 2016 at the Krakow Saltworks Museum in Wieliczka. The project was focused on the artist's work with the collection and space of the museum, the potential of which was an inspiration to create artistic works. Wiernik, using photography, video and performative activities, raised issues related to the specifics of a place such as a mine — museum, its role in the protection of mining heritage and reflection on a museum exhibit on the example of the salt cellars collection. The *Salty Bread* has shown that the museum collection has an enormous potential and its proper management and use can bring very positive effects for both the museum institution and its audience and employees.

Keywords: collection management, mine, museum, contemporary art project

Magdalena Zych

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

we współpracy z

Jackiem Kukuczką (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie),

Grażyną Kubicą-Heller (Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego),

Andrzejem Dybczakiem (Kraków)

Cztery spojrzenia na badawczy projekt muzealny na temat kolekcji syberyjskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie

Tematy, które nas szczególnie interesują, na ogół wyrastają z pierwszych fascynacji. Jednak droga od delikatnego i nieubranego w żaden konkret zainteresowania do tworzenia wiedzy opartej na właściwym warsztacie zwykle jest dość długa. Tak samo było w moim przypadku. Niedawno znalazłam zeszyt z notatkami z czasów, kiedy czytałam jako nastolatka książkę *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach* Jerzego Wasilewskiego. Być może była to jedna z lektur polecanych do przeczytania przed egzaminem na etnologię, nie pamiętam okoliczności, w jakich sięgnęłam po tę książkę. Przerysowałam tuszem ze zdjęć zamieszczonych w książce elementy stroju szamańskiego i wkleiłam je do zeszytu między notatki i cytaty. Potem były inne książki, studia, czasem temat syberyjski powracał, jak wtedy gdy z krakowskim teatrem offowym Eloë działającym przy ówczesnej PWST przygotowaliśmy adaptację *Anhellego*, w której odpowiadałam za oprawę muzyczną. Później byłam zaangażowana w produkcję filmu dokumentalnego *Gugara*, który rozgrywał się pośród ewenkijskich pasterzy reniferów, a jego reżyserami byli Andrzej Dybczak i Jacek Nagłowski. Po latach, gdy okazało się, że w miejscu, które stało się miejscem mojej pracy, jest niezwykle zbiór przedmiotów z Syberii, pozostawało tylko

w jakiś sposób sprawić, by mogły przemówić, by stały się czymś w rodzaju biletu dla osób z nimi związanych, kiedyś i teraz.

Pomysł, by stworzyć odpowiednie warunki do interpretacji przedmiotów pochodzących z terenów Syberii zaczęłam realizować w Muzeum Etnograficznym w 2014 roku. Próbowałam pozyskać środki na badanie kolekcji w jednym z konkursów dla doktorantów, ale plany te się nie powiodły, należało dopracować pomysł. Wiązało się to także ze zwiększeniem jego skali — jasne stało się, że warto objąć badaniami cały zbiór i rozpisać pracę na kilka lat. Pierwszym krokiem było powołanie zespołu oraz ram dających szansę na pomyślną realizację badań. Od początku stało za nimi założenie równoległego odczytywania archiwów i współczesnych kontekstów w miejscach pochodzenia kolekcji. Pracowałam w MEK od 2008 roku koordynując projekty badawcze skupione na dwóch wątkach polskiej kultury współczesnej — temacie ogrodów działkowych i zmieniającej się obrzędowości weselnej. W obydwu przypadkach była to także praca z kolekcją oraz różne eksperymenty w czasie prowadzonych przez zespoły badań terenowych. Jednak w pomysle szerokiego badania zbiorów syberyjskich istotne było to, że tym razem to kolekcja miała stać się punktem wyjścia do zaprojektowania badań oraz do znalezienia osób, których współpraca przyniesie dobre rezultaty.

Po różnych przymiarkach powstał zespół. Grażyna Kubica-Heller specjalizująca się m.in. w pracy ze źródłami etnograficznymi — w tym kontekstem syberyjskim oraz metodologicznym, zgodziła się kierować zespołem. Znaleźli się w nim, oprócz mnie, kustosz Jacek Kukuczka, doświadczony kurator i bezpośredni opiekun m.in. kolekcji syberyjskiej, oraz Andrzej Dybczak, artysta (pisarz, filmowiec), ale także etnolog, który miał już doświadczenie w pracy dokumentacyjnej na Syberii oraz biegle posługiwał się audiowizualnymi środkami rejestracji. Już w 2014 roku był zainteresowany kolekcją syberyjską MEK, w 2008 roku na zaproszenie Katarzyny Barańskiej pokazywał w muzeum film *Gugara*, nagrodzony wówczas Złotym Lajkonikiem na Krakowskim Festiwalu Filmowym. W czasie tworzenia zespołu i szukania źródeł finansowania okazało się, że najlepiej będzie, jeśli w tym niewielkim, czteroosobowym gronie, podejmiemy się realizacji zadania, które otrzymało w 2016 roku w konkursie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki grant. Kształt przedsięwzięcia był wypadkową wspólnej pracy, gdyż przez kilka miesięcy w 2015 roku przygotowywaliśmy się do konkursu. Także dla instytucji była to nowa sytuacja, bowiem do tego czasu MEK nie finansował

badania środkami pochodzącymi z konkursów dla instytucji naukowych. Dzięki poparciu dla pomysłu dyrekcji Muzeum i wspólnej pracy nad wnioskiem konkursowym uzyskaliśmy finansowanie tych badań.

W naszym zespole spotkały się zróżnicowane perspektywy i pozwoliły wypracować założenia badawcze, drogi ich realizacji a potem przeprowadzić skutecznie badania, by następnie opowiadać o rezultatach, poprzez liczne materiały opublikowane w Internecie na stronie muzeum. Jest tam dostępna cała kolekcja w postaci bazy danych oraz konteksty z badań terenowych np. w części *Historie* oraz *Głosy z terenu*.

Dzięki osobno pozyskanym środkom w konkursie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego mogliśmy przygotować wystawę „Syberia. Głosy z Północy” (16.10.2020–31.12.2021)¹ wzbogaconą programem spotkań i dodatkowych wydarzeń „Syberia. Dopowiedzenia”² — program ten wsparł sponsor, firma Gaz-System S.A. Sama wystawa, przygotowywana jeszcze przed pandemią, musiała przejść na etapie scenariusza metamorfozę, konieczne było dostosowanie jej kształtu do pandemicznych ograniczeń. Z tego powodu, ważne miejsce naszych działań, czyli magazyn studyjny, nie był dostępny dla publiczności.

Zachęceni przez Redakcję ZWAM postanowiliśmy podzielić się refleksjami na temat prowadzenia badań tego rodzaju w ramach działalności naukowej muzeum etnograficznego. Czy nasze działania są odpowiedzią na wezwanie Iwana Gaskella opublikowane na łamach ZWAM przed dwoma laty (pierwodruk w 2017), by muzeum stało się miejscem wielkich idei? Tworząc wspólnie z naszymi rozmówcami w różnych miejscach Północy wiedzę na temat kolekcji, staraliśmy się w odpowiedzialny sposób traktować kolekcję jako szansę na spotkanie i opowieść, stworzyć warunki, by ujawniła się jej wartość, siła oddziaływania. Mamy nadzieję, że chociaż częściowo udało się pójść drogą rozumienia kolekcji i rozwijania jej znaczeń w stronę przyszłości.

¹ Zespół kuratorski wystawy: Andrzej Dybczak, Jacek Kukuczka, Anna Zabdyrska, Magdalena Zych.

² Program obejmuje specjalne relacje z magazynu studyjnego i wystawy („Benedykt Dybowski przesiedla renifery”, „Konstanty Podhorski w gorączce złota”, „Tajemnice magazynu kolekcji syberyjskiej”) oraz dyskusje na wybrane tematy z zaproszonymi gośćmi („Udział Polaków w kolonizacji Syberii”, „Syberia w reportażu”, „Ludzie i zwierzęta”, „Północ zmienia swój klimat”, „Kolekcje etnograficzne w XXI wieku”, „Delikatna materia — o konserwacji kolekcji syberyjskiej”). Nagrania spotkań są dostępne na kanale YouTube MEK. Zrealizowano także spacer śladami kolekcji po Krakowie „Syberyjski Kraków”, jego trasa w postaci podcastów zostanie udostępniona. Specjalny program edukacji o zmianach klimatu włączający wyniki tych badań będzie realizowany od września 2021 r. w ramach oferty stałej dla szkół.

W tym tekście znajdą się fragmenty napisane przez Jacka Kukuczkę, Grażynę Kubicę-Heller i Andrzeja Dybczaka, a także opowieść o samych badaniach oparta na raportach i relacjach, które powstawały między 2016 a 2019 rokiem.

1.

Głos Jacka Kukuczki, kustosa kolekcji, na temat jej kontekstu muzealnego i decyzji o nie powiększaniu w trakcie badań tego zbioru:

„Kolekcja syberyjska Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie — a raczej historyczne zbiory syberyjskie muzeum — sięgają korzeniami głęboko w XIX wiek. Jest to najstarszy i najprawdopodobniej najliczniejszy zespół unikatowych obiektów obrazujących kultury rdzennych mieszkańców dalekiej północy i wschodnich krańców Rosji, jaki znajduje się polskich zbiorach muzealnych. W polskiej historiografii i zarazem etnografii, obszary te — niezbyt precyzyjnie — przyjęło się określać uniwersalnym terminem: Syberia.

„Kapitał” muzealnej kolekcji syberyjskiej narastał przez wiele dekad a sama kolekcja stała się jedną z wizytówek zbiorów pozaeuropejskich, które niemal od momentu powstania muzeum w 1911 roku były jego integralną częścią. Obiekty syberyjskie trafiały do muzeum różnymi drogami, a scalanie samej kolekcji trwało od 1913 roku do ostatniej dekady XX wieku. W tym czasie, pomimo niepełnych danych, szczątkowych informacji i nieprecyzyjnych opracowań, funkcjonowały one na wielu wystawach w Krakowie i poza siedzibą samego muzeum. Od swych początków sięgających w wielu przypadkach czasów przed powstaniem muzeum, kolekcja syberyjska żyła na miarę ówczesnych możliwości i ograniczeń wynikających w dużej mierze z zawilej i trudnej historii XX wieku. Upływający czas oddalał ją jednak od źródeł — zacierały się archiwalne metki, dokumentacja krążąca pomiędzy instytucjami „gubiła” historyczne dane a polityczne zmiany nie sprzyjały pogłębianiu wiedzy na temat „trudnych tematów”, które zawarte były w biografiach darczyńców. Paradoks polegał na tym, że wartość syberyjskiego zbioru rosła lecz nie szła w parze z wiedzą i rozumieniem samej kolekcji — ludzi, którzy ją stworzyli oraz mieszkańców Syberii, którym ją zawdzięczamy.

XXI wiek przyniósł nowe możliwości i wyzwania. Archiwalne dane i stare opracowania nie wytrzymały już próby czasu — powstawały wciąż nowe pytania lecz brak było wystarczająco pełnych i wiarygodnych

odpowiedzi. Świadomość takiego stanu rzeczy zrodziła pilną potrzebę opisanie tej kolekcji nie tyle od nowa, co z uwzględnieniem współczesnej perspektywy, w której głos „stamtąd” — z Syberii — byłby równie ważny a może nawet ważniejszy, niż etnograficzne interpretacje kuratorów. Aby tego dokonać, muzeum musiało przebić się przez „szklany sufit” — przekroczyć własne progi i wyruszyć na... Syberię. Okazało się to możliwe za sprawą projektu naukowo-badawczego *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku*, realizowanego w ramach grantu NPRH w latach 2016–2019. Ten interdyscyplinarny program badawczy objął swoim zasięgiem nie tylko klasyczne badania terenowe (realizowane w 4 wyselekcjonowanych i powiązanych z kolekcją lokalizacjach), ale również badania nad analogicznymi kolekcjami w Rosji i Wielkiej Brytanii. Celem zarówno jednych jak i drugich było przeniesienie uwagi z przeszłości na współczesność rozumienia samej kolekcji jak i historii, które w sobie przez ponad sto lat skrywała. Kto i dlaczego pozyskał te obiekty? Cemu, komu i w jakich celach używano tych rzeczy zanim stały się muzealnym obiektem? Czy są nadal „żywe” i funkcjonują wśród potomków ich dawnych właścicieli? Czego możemy się od nich dowiedzieć o rzeczach stanowiących obecnie część naszego dziedzictwa? To tylko kilka wybranych pytań, z którymi muzeum ruszyło w teren do archiwów, magazynów i na Syberię — od Półwyspu Kanin do Czukotkę i Kamczatkę. Niemal każdy z 350 obiektów tworzących historyczny zbiór wymagał „dopytania” i doprecyzowania. I choć pytania wydawały się proste, znalezienie odpowiedzi wcale nie było łatwe. Syberyjska kolekcja Muzeum Etnograficznego w Krakowie choć pozornie nieliczna — w skali pokrewnych kolekcji znajdujących się w muzeach rosyjskich i zachodnioeuropejskich — okazała się być niezwykle bogata. Za często unikatowymi obiektami kryły się osobiste historie dotyczące sfer tak intymnych jak małżeństwo (nieniecki kapor — obrzędowe nakrycie głowy 19106/MEK), wierzenia religijne (selkupskie figurki kultowe 30609/MEK i 30610/MEK) czy wreszcie trudnych jak okoliczności i sposoby pozyskania obiektów lub całych kolekcji (np. kolekcja Konstantego Podhorskiego).

Najważniejszą, wzbudzającą żywe zainteresowanie, ale i kontrowersję w środowisku etnografów i muzealników była jednak decyzja o niegromadzeniu w trakcie badań nowych obiektów i nierozbudowywaniu zbioru o rzeczy, lecz o **wiedzę umożliwiającą rozumienie historycznej**

kolekcji. Nie był to ortodoksyjny paradygmat ani bezwzględna zasada — w trakcie spotkania, rozmowy czy wywiadu uczestnicy badań spotykali się ze spontanicznymi, żywymi reakcjami, wśród których kategoria daru wymagała uszanowania woli naszych rozmówców. Te sytuacje były gestem w stronę muzeum i samych badaczy, a pozyskane w ten sposób obiekty są nieliczne, co nie znaczy, że mniej ważne. Warto z całą mocą podkreślić, że zadaniem uczestników projektu badawczego było przywrócenie tej kolekcji do życia, poprzez przybliżenie stojących za nią ludzi — zarówno postaci historycznych jak i współczesnych mieszkańców wybranych regionów Syberii. Wiedzieliśmy, że niemal każda rzecz z kolekcji syberyjskiej skrywa w sobie jakąś opowieść. Niektórych z nich udało nam się wysłuchać i dziś wybrzmiewają na stronie — portalu www.etnomuzeum.eu/syberia oraz na wystawie „Syberia. Głosy z Północy”.

2.

Refleksje osobiste Grażyny Kubicy-Heller, doktor habilitowanej, antropolożki, kierującej w swej pracy uwagę w stronę archiwów etnograficznych i metodologii:

„Syberia znajdowała się w sferze moich historycznych zainteresowań od kiedy zajmowałam się badaniem biografii i twórczości Marii Czaplickiej, oksfordzkiej antropolożki, która poprowadziła ekspedycję jenisejską w latach 1914–1915, a jeszcze wcześniej napisała książkę *Aboriginal Siberia. A Study in Social Anthropology*, będącą omówieniem całej ówczesnej etnografii plemion syberyjskich aborygenów (pisanej głównie po rosyjsku i polsku). To właśnie przez teksty i zdjęcia tej badaczki patrzyłam na „Kanaadę wschodu”, jak zwykła była nazywać Syberię. Jednocześnie kraina ta wywoływała konotacje związane z dramatami polskich zesłańców powstaniowych, a także z *Archipelagiem Gułag* Aleksandra Sołżenicyna, czytany w samizdacie, czy *Innym światem* Herlinga Grudzińskiego.

Praca na kolekcją syberyjską krakowskiego Muzeum Etnograficznego połączyła te dwa tropy: etnograficzny i martyrologiczny, bowiem większość jej obiektów pochodzi od polskich zesłańców zainteresowanych kulturami rdzennych ludów Syberii. Przywieźli ze sobą bogato zdobioną odzież ze zwierzęcych skór, przedmioty codziennego użytku, ale też modele czółen czy narzędzi.

Mimo iż byłam już obyta z syberyjskimi artefaktami z kolekcji Czaplickiej w Pitt Rivers Museum w Oksfordzie, to praca nad krakowskim zbior-

rem stanowiła dla mnie zupełnie nową jakość. Przede wszystkim został on ulokowany w jednym miejscu: sali magazynowej zwanej „stolarnią”. Tam mieściło się centrum naszej aktywności. Obiekty znajdowały się w szufladach wielkiej komody, a także w pudłach na licznych półkach. Mogliśmy je w każdej chwili wyjąć obejrzeć i (ostrożnie) dotykać. To intymne obcowanie z tymi delikatnymi ubraniami, które jednak zachowały swoją formę i piękno zdobień, było doniosłym przeżyciem. Oglądaliśmy wnikliwie każdą sztukę, staraliśmy się dociec z czego była zrobiona i w jaki sposób. Odnajdywaliśmy wszystkie informacje z poprzednich katalogowań, porównywaliśmy je ze sobą i naszą wiedzą o kontekście, próbowaliśmy odnaleźć w Internecie podobne rzeczy, pytaliśmy ekspertów. Staraliśmy się także łączyć poszczególne rzeczy ze sobą: spodnie, kurtki, nakrycia głowy, rękawiczki. Odtwarzaliśmy w ten sposób pierwotne całości strojów, które zostały rozdzielone w poprzednich porządkowaniach muzealnych. Rozkładaliśmy poszczególne elementy strojów z jednego regionu na pokrytej płachtami papieru podłodze. Staraliśmy się wyobrazić kim byli ludzie, którzy je nosili, jak wyglądali, co robili. Wymyślaliśmy biografie tych ubrań i historie ludzi. Ta praca uruchamiała naszą wyobraźnię i skłaniała do dalszych poszukiwań.

Bardzo ważne było w tej działalności to, że pracowaliśmy jako zespół: każde z nas dorzucało jakiś element do wspólnego przedsięwzięcia. Jacek Kukuczka dzielił się swoją bogatą wiedzą wieloletniego kustosa zbiorów pozaeuropejskich MEK, Andrzej Dybczak odwoływał się do swojego doświadczenia z pobytów na Syberii, Magdalena Zych uruchamiała swoją rozległą wiedzę teoretyczną dotyczącą muzeologii i współczesnej etnologii. Ja porównywałam zbiory syberyjskie MEK do kolekcji Czaplickiej i dzieliłam się swoją wiedzą antropologiczną i historyczną dotyczącą badań Syberii oraz herstoryczną, która okazała się bardzo przydatna bo część darczyńcyń uczestniczyło w kursach dla kobiet organizowanych przez Adriana Baranieckiego, jednocześnie twórcy Muzeum Techniczno-Przemysłowego, pierwotnego locum obiektów kolekcji syberyjskiej MEK. Bardzo mnie ucieszyło, że to właśnie emancypujące się kobiety, które starały się zdobywać wyższe wykształcenie, przysłużyły się powstaniu bogatej kolekcji syberyjskiej.

W tym projekcie najbardziej mnie urzekła możliwość nieśpiesznego i bliskiego obcowania z rzeczami, nadawania im znaczenia, wgłębiania się w ich historię, nadawania im sprawczości. A z drugiej strony: praca zespo-

łowa w najlepszym tego słowa znaczeniu, demokratyczna i współdziałająca, oparta na wzajemnej sympatii i szacunku, kolektywnym podejmowaniu wszystkich decyzji, negocjowaniu każdego kolejnego etapu projektu.

Warte wspomnienia są także inne przedsięwzięcia: rozmowy z byłą dyrektorką MEK, Marią Zachorowską, która przez długi czas opiekowała się zbiorami pozaeuropejskimi, Alicją Małętą, Andrzejem Ratajem oraz innymi osobami związanymi z tym zbiorem w samym muzeum (rozmowa z kustosz Magdaleną Dolińską czy z dr. Jerzym Czajkowskim w Sanoku, autorem wczesnego opracowania kolekcji w l. 50. XX w.) a także naszymi gośćmi: z Rosji dr. Jurijem Kwaszninem z Rosyjskiej Akademii Nauki w Tjumeniu, oraz z Niemiec dr. Erichem Kastenem, szefującym Fundacji Kultur Syberyjskich, a wcześniej prowadzącym program badań syberyjskich w Instytucie Maxa Plancka. Kolekcję konsultowaliśmy także z dr. Peterem Kulchyskim, specjalistą *native studies*, kanadyjskim badaczem z University of Manitoba, a także z prof. Timem Ingoldem z University of Aberdeen, który gościł w magazynie studyjnym w 2019 roku. Bardzo ważne były nasze studyjne wyjazdy do Petersburga, gdzie odwiedziliśmy tamtejsze muzea etnograficzne z bogatymi zbiorami syberyjskimi i kompetentnymi kustoszami, którzy bardzo nam pomogli w kontekstualizowaniu naszego zbioru, jednocześnie krytycznie odnosząc się do dawniejszych praktyk pozyskiwania zbiorów przez etnograficzne ekspedycje za czasów komunistycznych, pustoszące ze wszystkiego „inorodcze wioski”. Wyjazd do Oksfordu i tamtejszego Pitt Rivers Museum też był bardzo owocny, choć tym razem to raczej my pomagaliśmy naszym brytyjskim koleżankom. Był to wyjazd zogniskowany na próbie odpowiedzi na pytanie, czy kultowe figurki, będące w krakowskiej kolekcji nie były przypadkiem podarowane przez Marię Czaplicką, bo podobna figurka znajdowała się także w oksfordzkim muzeum. Jednak wyprawa w teren Andrzeja Dybczaka nie potwierdziła tej hipotezy. Nie znaleźliśmy także żadnych dokumentów potwierdzających związki Czaplickiej z krakowskimi instytucjami naukowymi po jej powrocie z Syberii.

Innym interesującym wątkiem naszego projektu były poszukiwania dotyczące darczyńców kolekcji syberyjskiej. Niektóre osoby, jak Benedykt Dybowski, zesłaniec-naukowiec, były nam dobrze znane, choć i w jego przypadku udało nam się odnaleźć ciekawe źródła. Inną ważną postacią był Konstanty Podhorski, ziemianin z Kresów, który sprzedał swój majątek i wyruszył na Alaskę w poszukiwaniu złota, współtworzył kompanię han-

dlową, która miała eksploatować Czukotkę. Napisał trawelog, gdzie znalazło się wiele ciekawych etnograficznie fragmentów dotyczących przedstawicieli rdzennych ludów, a także zgromadził sporą kolekcję przedmiotów sztuki użytkowej Czukczów. Został zamordowany przez męża uwiedzionej przez siebie kobiety. Było oczywiście także sporo darczyńców-zesłańców, którzy po powrocie z katorgi przekazywali do krakowskich muzeów swoje syberyjskie ubrania i pamiątki. Darczyńcami byli także specjaliści, którzy na Syberii pracowali: w leśnictwie, czy administracji”.

3.

Powyższe głosy Jacka Kukuczki i Grażyny Kubicy-Heller wystarczająco naświetlają kontekst pracy naszego zespołu. Warto teraz przywołać wszystkie miejsca, gdzie temat kolekcji syberyjskiej MEK zawitał w czasie badań. Fotografie lub nagrania wideo kolekcji były systematycznie zabierane w podróż, służyły za kanwę rozmów. Wyjazdy wymagały starannej oprawy administracyjnej — do pracy w rosyjskiej strefie przygranicznej oprócz wiz wymagane są specjalne pozwolenia wydawane przez Federalną Służbę Bezpieczeństwa, która czuwa nad przebiegiem takich badań prowadzonych przez obcokrajowców. By zezwolenie uzyskać należy dostarczyć imienne poręczenie lokalnej instytucji, ale należy je uzyskać przed wjazdem na terytorium Federacji Rosyjskiej. Wiele razy nieznający nas pracownicy i szefowie lokalnych muzeów ręczyli swoim stanowiskiem, co właściwie było jedynym sposobem, by badania mogły się odbyć. W kilku przypadkach spotykali się z odmową, musieli ponawiać swe starania. To zachowanie udowadnia, że muzealny świat pełen jest połączeń przekraczających sprawy, które mogłyby ograniczyć współpracę.

Warte uwagi jest także i to, że audiowizualna rejestracja sprzętem, którego transport i strona techniczna są możliwe do obsłużenia przez jedną osobę, to szansa technologiczna, którą ten projekt wykorzystał. Oczywiście notatki i rysunek to najporęczniejszy sposób zapisu w czasie badań, ale w wielu sytuacjach dyskretny sposób dokumentacji, która nikomu nie przeszkadza, nie narzuca się, a może posłużyć wartościowemu wsparciu opowieści o kolekcji, to ważny wymiar tej pracy. W bagażu znalazły się więc: dwa aparaty fotograficzne z funkcją rejestracji filmowej, różne obiektywy, laptop, rejestrator, statyw, dyski przenośne, mikrofon, mikroporty, zestawy kabli, baterii i akumulatorów.

Wspólnie zdecydowaliśmy o najważniejszych kierunkach geograficznych w ślad za wybranymi elementami kolekcji.

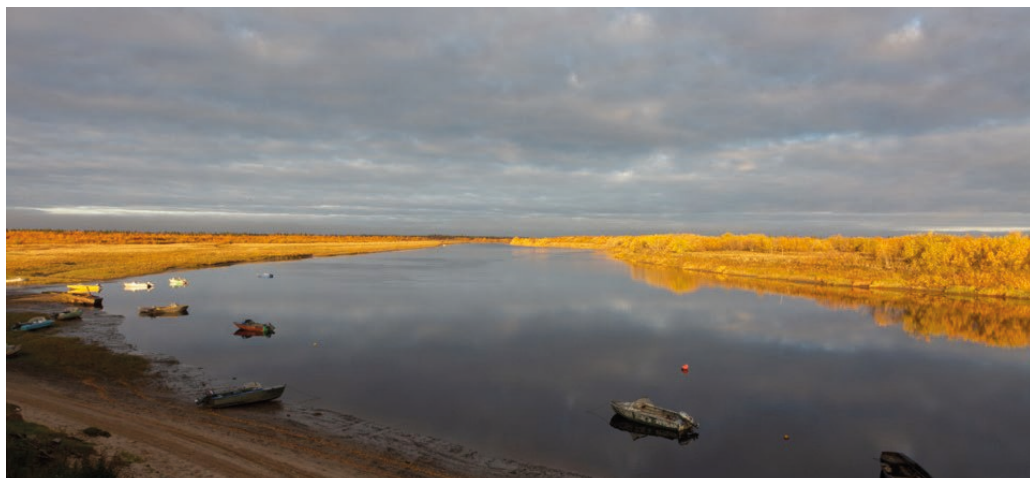
Dwie figurki kultowe sprawiły, że dwukrotnie Andrzej Dybczak prowadził badania w społeczności Selkupów w Jamalsko-Nienieckim Okręgu Autonomicznym na Syberii Zachodniej. To okolice rzeki Taz, miejscowości Ratta i Krasnoselkup oraz osady leśne dopływów tej rzeki. Pierwszy wyjazd projektu miał miejsce w październiku 2016 roku, trwał miesiąc, drugi po-



Il. 1. Przedmioty aleuckie ze zbiorów Benedykta Dybowskiego,
fot. W. Wilczyk, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 2. Przedmioty aleuckie ze zbiorów Benedykta Dybowskiego,
fot. W. Wilczyk, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 3. Rzeka Oma, okolice Morza Barrentsa, Nieniecki Okręg Autonomiczny,
fot. A. Dybczak, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 4. Konsultacje w Nelmnyj Nos, Nieniecki Okręg Autonomiczny, 2017,
fot. J. Kukuczka, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 5. Chłopcy w dniu wyścigu reniferów, Ratta, Jamalsko-Nieniecki Okręg Autonomiczny, 2017,
fot. A. Dybczak Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 6. Lidia Innokientowna Cziczulina, Jelizewo, Kamczatka, 2017,
fot. A. Dybczak, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 7. Wnuczka Lidii Innokientownej Cziczuliny w MEK, Kraków, 2018,
fot. M. Wąsik, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 8. Zespół Lidii Innokientownej Cziczuliny w MEK, Kraków, 2018,
fot. G. Kubica, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



Il. 9. Fragment wystawy „Syberia. Głosy z Północy”,
fot. A. Dybczak, Muzeum Etnograficzne w Krakowie

dobnie, z tym że odbył się na przełomie marca i kwietnia 2017, i był wsparty obecnością Jurija Kwasznina, a wcześniej odwiedzinami badacza w Krakowie. Podczas tego pierwszego wyjazdu Paweł Kuboljew okazał się niezwykle ważną postacią dla interpretacji dwóch figurek z kolekcji MEK. Wiosną w Rattcie powstał materiał, który posłużył do stworzenia filmu dokumentalnego pt. *Wyścig*, rejestracja do filmu powstawała w ścisłej współpracy z rodziną Bojakinów, selkupskich pasterzy reniferów. Obraz będzie miał premierę na jednym z festiwali filmów antropologicznych.

Wczesną jesienią 2017 Andrzej Dybczak i Jacek Kukuczka pojechali do Nienieckiego Okręgu Autonomicznego (zapolarne krańce Niziny Wschodnioeuropejskiej nad Morzem Barentsa), w ślad za odzieżą nieniecką a zwłaszcza specjalnym futrzanym nakryciem głowy nazywanym kaporem, są to dary zesłańca Izydora Sobańskiego. Miejsce wybrano dzięki kontaktom Jurija Kwasznina, badaniom archiwalnym i obfitej korespondencji z różnymi osobami z tamtych stron. Pracowali tam dwa miesiące. Wspierały ich Larisa Prokofiewna, szefująca Nienieckiemu Muzeum Regionalnemu i Olga Latiszewna, autorka *Tropami przodków. Zbiór materiałów ekspedycji do kanińskich Nieńców*, a także wiele mieszkanki tamtych stron, dzielących się swoją wiedzą o przedmiotach z kolekcji MEK. Badania prowadzono w Narian Mar, a także w Omie, Nelmin-Nos, Krasnoje. Ich rezultatem jest opowieść *Dziewczyzna z północnego kraju* opowiadająca o losach ludzi powiązanych z — jak się okazało — nienieckim kobiecym strojem ślubnym będącym jednocześnie strojem szamańskim. Natomiast podjęty przez mnie kontakt z Michałem Sobańskim pozwolił doświetlić biografię darczyńcy i zaskoczyć jego współczesnych krewnych syberyjską historią.

Przygotowanie do badań kolekcji etnograficznej Benedykta Dybowskiego pozwoliło zrealizować Andrzejowi Dybczakowi prace terenowe trwające dwa miesiące (marzec-kwiecień 2018), częściowo w Pietropawłowsku Kamczackim, a częściowo w osadach Milkowo, Ezzo, Anavgai oraz w siedliskach pasterskich w górach Kamczatki. Dużą pomoc organizacyjną wyświadczyła Natalia Tatarenkowa, etnografka pracująca niegdyś w lokalnym muzeum. Część aleucka kolekcji syberyjskiej MEK została przez nią opracowana. Pomocne okazały się także kontakty do lokalnych społeczności przekazane przez Ericha Kastena. Konsultantami kolekcji okazali się: lokalna specjalistka od ornamentów odzieży eweńskiej Maja Pietrowna Lomowcewa, pasterz Kiriak Pietrowicz, animatorka Lidia Innokientowna Cziczulina, która w maju 2018 roku zawitała do MEK wraz z grupą nastolatek z prowadzonego

przez siebie zespołu folklorystycznego. Panie wracały z Cannes z festiwalu folkowego i zamiast zwiedzać Kraków spędziły cały dzień na studiowaniu odzieży eweńskiej z kolekcji Benedykta Dybowskiego, wystąpiły także dla pracowników muzeum na muzealnym podwórku. Dla obu stron spotkania było to wyjątkowe przeżycie. Badania na Kamczatce pozwoliły także dopowiedzieć historię eweńskiego partnera biznesowego, który sprzedał Dybowskiemu renifery umożliwiając tym samym polepszenie sytuacji gospodarczej wśród aleuckiej społeczności, Ewena Gawryłę z rodu Adukanów. Na podstronie znajdziemy opracowany album fotograficzny Dybowskiego ze zbiorów Muzeum w Pietropawłowsku Kamczackim.

Ostatnim obszarem objętym badaniami była stolica okręgu Anadyr i czukockie wybrzeże, osady Lavrentija i Uelen, gdzie Andrzej Dybczak pracował przez półtora miesiąca wczesną jesienią w 2018 roku dzięki nie bez trudu pozyskanemu pozwoleniu na pobyt przez Olgę Rostorgujewą, szefującą Centrum Dziedzictwa Czukotki w Anadyrze. Kierunek został wybrany ze względu na kolekcję Konstantego Podhorskiego, której część znajduje się w MEK (narzędzia, sztuka użytkowa, odzież) i w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (przeszło setka figurek i amuletów rzeźbionych w kle morsa). Uelen to najdalej na wschód wysunięta miejscowość Federacji Rosyjskiej, kilkadziesiąt kilometrów dalej jest Alaska. Życie Czukczów w tamtych stronach interesowało Podhorskiego, pisał o nich w travelogu, fotografował, a dzięki uprzejmości Adama Soboty z Muzeum Narodowego we Wrocławiu udało nam się dotrzeć do fotografii z jego albumu. Podhorski, przez chwilę gubernator Czukotki, dziecko swej epoki, stosował kolonialną perspektywę w swych zapisach³, o czym opowiadamy i na wystawie, i w materiałach prezentowanych w Internecie. Opowieść o Podhorskim nosi tytuł *Złoto Alaski, złoto Czukotki*, narracja przeplatana jest cytataми z jego traveloga, książki wspomnieniowej jego uniewinnionego zabójcy oraz fotografiami.

Spojrzenie uczestników badań z Uelen na samych siebie, i na moment, w którym się znajdują ujęte zostało w materiale towarzyszącym opowieści o bębnie aleuckim z kolekcji MEK — zachowana rama jest jednym z nielicznych aleuckich zabytków, pozostałe pojedyncze przykłady przedmiotów aleuckich są w Waszyngtonie i Chabarowsku. Szczególnie interesująco brzmi

³ Adam Partyka przeprowadził transkrypcję skanu traveloga na tekst w ramach praktyk studenckich w MEK.

opowieść Stanisława Nuteventina, artysty-rzeźbiarza w kle morsa, w filmie „Pieśń córki” opublikowanym na syberyjskiej podstronie internetowej MEK.

4.

Oczywiście nie każdy element kolekcji mógł zostać poddany tak szczegółowym analizom, natomiast nasze decyzje oparte były o staranny namysł nad tym, co w kolekcji syberyjskiej MEK stanowi największe wyzwanie ze względu na wagę dla wspólnego dziedzictwa ludzkości, w ten sposób decydowaliśmy o priorytetach naszych badań.

Zapleczem teoretycznym dla decyzji badawczych była współczesna refleksja na temat dekolonizacji zbiorów i praktyk muzealnych, czerpaliśmy także z przykładów działań autorefleksyjnych innych instytucji, bowiem wiele muzeów pracuje dziś krytycznie ze swymi kolekcjami, szukając włączających rozwiązań⁴. Planując badania, starałam się rozpoznać możliwości działań włączających osoby na różny sposób związane z kolekcją, tak, by rozwinąć partycypacyjny charakter tego rodzaju spotkań. Inicjowanie kontaktu na kanwie kolekcji należało do zespołu badawczego z muzeum, ale to, co wydarzało się dalej, było już wypadkową rezultatów spotkania, i dynamika wydarzeń często wykraczała poza założenia samych badań.

Jestem przekonana, że praca z rezultatami badań powinna być kontynuowana. Warto choćby sprawdzić, na ile koncepcja reinterpretacji kolekcji, opierając się na tym konkretnym zestawie praktyk, spełnia założenia pomysłu, który roboczo nazwałam w projekcie badań „muzeologią terenową”, a więc działań skupionych na poszukiwaniu żywych kontekstów kolekcji muzealnej w miejscach jej pochodzenia w sensie geograficznym, ale nie zamykającym się tylko do tego wymiaru. Które działania badawcze muzealne mogłyby w takim programie zaistnieć wyraźniej? Na ile ten wariant badań proweniencyjnych ale wspartych antropologicznymi narzędziami interpretacji daje rezultaty, jakich oczekujemy od współczesnych muzeów etnograficznych? Jak te praktyki mogłyby się sprawdzić w obszarze innych kolekcji i tematów? Pytania te pozostają otwarte.

⁴Dobrym przykładem jest niderlandzki Research Center for Material Culture, któremu szefuje prof. Wayne Modest, czy berliński ośrodek o bardziej teoretycznym profilu, CARMAH, pod kierownictwem prof. Sharon Madonald. Przywołane miejsca refleksji działają mniej więcej od 2015-2016 roku.

5.

Tworzenie powiązań między zbiorami a ludźmi lub też odkrywanie tych istniejących, wspólny czas, gdy dowiadywaliśmy się czegoś o sobie nawzajem, był jednym z ważniejszych elementów całego przedsięwzięcia. Na zakończenie naszej wielogłosowej relacji refleksja Andrzeja Dybczaka, który przeprowadził wszystkie badania terenowe tego projektu a także jest autorem materiałów wideo oraz opowieści na temat kolekcji prezentowanych na portalu „Kolekcja syberyjska — nowe spojrzenie”:

„Kiedy po raz pierwszy wchodziłem do magazynu Muzeum Etnograficznego w Krakowie, żeby zobaczyć fragmenty tak zwanej „kolekcji syberyjskiej” nie miałem pojęcia, że właśnie rozpoczyna się jedna z najciekawszych przygód mojego życia. Trwała ponad trzy lata. Teraz kiedy czasami wstąpię z ulicy do tej samej instytucji, zejść po schodach do jej piwnicznej galerii, w której jeszcze do końca 2021 roku można zobaczyć „syberyjską” wystawę, zadaję sobie pytanie o istotę tego, czego doświadczyłem. Nie zawsze potrafimy odpowiedzieć na pytania, które sami sobie zadajemy, nie zawsze jest to łatwe zadanie. W ciemnej sali, na której powinno się kończyć zwiedzanie, a od której ja zawsze zaczynam i na której coraz częściej także kończę moje odwiedziny, są dwa przedmioty. Na ścianach fototapeta zimowego lasu tuż po zmroku, w tle niewielka drewniana chatka z komina której sączy się siwa smuga dymu. Zupełnie jakbym zstąpił do podziemi swoich własnych wspomnień, bo przecież sam to zdjęcie zrobiłem. Z czarnej gablotki odwróconej do sali plecami patrzą na mnie dobrze mi znane oczy zrobione z paciorków, znane dobrze drewniane kształty ubrane w futerka dwóch wiewiórek, jedno wiewiórki zimowej — srebrzyste, drugie wiewiórki letniej — rudawe. I wycięte z drewna usta. Ciekawe, ich twórca umiał tak je ukształtować, że bez nadawania im jakiegokolwiek konkretnego wyrazu uzyskał wiele różnych. Niczym Leonardo u Mona Lisy, ale to opowieść z innego muzeum. W tym przy ulicy Krakowskiej 48, 6 lat temu, pozwolono mi przejrzeć szufladę mieszczącą w sobie karty katalogowe eksponatów pochodzących z terenów Azji Północnej, z Syberii. Otworzyłem na chybił trafił i mój wzrok przykuły te same oczy z paciorków, ta sama zagadkowa linia ust. Wtedy patrzyły na mnie z czarno białych fotografii przyklejonych do kart katalogowych. Byłem zaintrygowany. W opisie można było prze-

czytać, że obiekty pochodzą z ZSSR, że są to „Lalki”, i niewyraźne nazwisko: I. Żurawski, Żurowski? Byłem rozczarowany. Naprawdę to wszystko? Te dwa uczucia pozostały przy mnie po wizycie w samym magazynie. Figurki, stroje, rozmaite przedmioty z futra, skór i paciorków, lakoniczne informacje. Jaka szkoda, że przedmioty nie umieją mówić. Może opowiedziały by choć trochę ze wspaniałości świata czy światów, w których powstały? Coś o noszących je ludziach i o samych sobie? Nie wiem jak inni antropologowie kultury, ale ja wybrałem ten kierunek studiów, bo to tam można było usłyszeć najlepsze opowieści. Siedząc w magazynie muzeum pomiędzy milczącymi, pachnącymi mieszaniną skóry, wiekowego brudu i środków konserwujących przedmiotami niemal słyszałem opowieści dobiegające z tekturowych pudełek. No właśnie, niemal. Bo diabeł ukryty jest w szczegółach a od niemal do naprawdę droga daleka. Ale przecież nie tak daleka, żeby nie można jej było przemierzyć. Zebrał się zespół. Powstało założenie projektu badawczego: znajdziemy kogoś kto jest nam w stanie coś o tych przedmiotach opowiedzieć. Znajdziemy kogoś dla kogo te przedmioty jeszcze coś znaczą. Kogoś kto jest możliwie blisko ich źródła.

Każda osoba z zespołu zajmującego się tym tematem miała swój własny wkład i swoją własną drogę. Ale mnie, trzy lata projektu badawczego upłynęły na poszukiwaniu opowieści w miejscach pochodzenia przedmiotów przechowywanych w krakowskim magazynie. Niekiedy rzeczywiście udawało się je znaleźć. Można ich posłuchać czy poczytać na muzealnej wystawie i stronie internetowej www.etnomuzeum.eu/syberia. Ale najbardziej niezwykły dla mnie był moment, w którym po tych wszystkich dniach i nocach spotkań, podróży i przed komputerem, dniami i nocami pracy, zrozumiałem, że tak naprawdę nie prowadzimy badań etnograficznych ani nawet muzeologicznych. Za to budujemy niewidzialny most. Most między ulicą Krakowską 48 a lasem Keriak Kykol, a półwyspem Kanin, rozległymi wyżynami Kamczatki i czukocką plażą. Pośrodku tego mostu o pewnych porach dnia a może i nocy spotykają się przedmioty, ludzie, opowieści. Rozplątują się języki. Przypominają się zapomniane fakty z dzieciństwa. Powracają praktyki i wydarzenia. Snuje się plany na przyszłość. Chociaż most jest delikatny i może go zburzyć przejeżdżający ulicą tramwaj, to jednak warto było na niego wstąpić. I ten gest, to już jest właśnie to”.



Il. 10. Fragment wystawy „Syberia. Głosy z Północy” fot. A. Dybczak, Muzeum Etnograficzne w Krakowie

Kalendarium prac z kolekcją syberyjską Muzeum Etnograficznego w Krakowie wzmiankowanych w tekście:

- 2008 prezentacja filmu dokumentalnego „Gugara” (reż. A. Dybczak, J. Nagłowski) w MEK, konsultacje przedmiotów eweńskich z Andrzejem Dybczakiem; który przebywał na Syberii wśród eweńskich pasterzy reniferów w 2003, 2004 i 2006 roku.
- 2014 kwerenda w zbiorach syberyjskich MEK Andrzeja Dybczaka, decyzja o współpracy;
- 2014 pomysł i przygotowanie w ramach konkursu Preludium Narodowego Centrum Nauki indywidualnego wniosku na badanie wybranych elementów kolekcji syberyjskiej, wniosek odrzucony;
Zmiana strategii: decyzja o objęciu badaniami całej kolekcji, ustalenie składu zespołu badawczego i przygotowanie do konkursu dla jednostek naukowych ogłoszonego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach kolejnej edycji programu Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (2016–2019), moduł „Rozwój 2a”.
- 2015 praca nad wnioskiem konkursowym: stworzenie założeń naukowych i hipotez badawczych w oparciu o wybrane teorie, harmonogramu produkcji, kosztorysu; tytuł projektu: „Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku”; w grudniu moja wizyta na wystawie „Esthétiques de l'Amour. Sibérie Extrême-Orientale” w paryskim Musée du Quai Branly w ramach badań własnych;

- 2016 ogłoszenie wyników konkursu, aktualizacja harmonogramu prac i roboczej bazy danych obiektów (kwiecień), podpisanie umowy nr 302/NPRH4/H2a/83/2016 w dniu 12 maja i rozpoczęcie pracy w ramach grantu: wyłonienie współpracowników do wybranych zadań (Zofia Noworól, Alicja Połukort, dr Anna Rogulska, Marcin Zybala), zorganizowanie magazynu studyjnego, dokumentacja wizualna kolekcji dla celów badań; kwerendy (m.in. Archiwum Nauki PAU i PAN, Archiwum Narodowe w Krakowie, Rosyjskie Muzeum Etnograficzne w Petersburgu, Kunstkamera — Muzeum Antropologii i Etnografii w Petersburgu, Muzeum Pitt Rivers w Oksfordzie), konsultacje (w tym materiałoznawcze), organizacja i realizacja badań terenowych na Syberii Zachodniej w Jamalsko-Nienieckim Okręgu Autonomicznym w okolicach rzeki Taz;
- 2017 kontynuacja kwerend (m.in. Państwowe Muzeum Etnograficzne, archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Kultur Syberyjskich w Havel, Nienieckie Muzeum Krajoznawcze w Narian-Mar, Centrum Kultury Etnicznej Nienieckiego Okręgu Autonomicznego Narian-Mar); kontynuacja badań — wiosną ponowna wizyta nad rzeką Taz, jesienią badania w osadzie Oma w Tundrze Kanińskiej Nienieckiego Okręgu Autonomicznego;
- 2018 kwerendy i badania terenowe na Kamczatce (Pietropawłowsk Kamczacki, Esso, Anavgai) oraz na Czukotce (Uelen, Lavrentiya); rozpoczęcie prac nad prezentacją kolekcji i rezultatów badań na podstronie MEK we współpracy z firmą informatyczną, przygotowanie i publikacja treści tekstowych i wizualnych (w tym ponowna dokumentacja fotograficzna kolekcji — tym razem na potrzeby prezentacji);
- 2019 kontynuacja prac nad prezentacją wyników w Internecie, z powodu zakończenia grantu odtąd w ramach środków własnych MEK; przygotowanie scenariusza wystawy „Syberia. Głosy z Północy” i złożenie wniosku w konkursie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego; pozyskanie sponsora części działań — firmy Gaz System S.A.; praca nad dwoma wnioskami grantowymi w ramach programu Horyzont 2020 z partnerami z innych krajów celem kontynuacji badań w większej sieci, udział w konkursach jednak bez wygranej;
- 2020 ogłoszenie wyników konkursu MKiDN; dzięki przyznanej dotacji możliwość realizacji wystawy; równolegle rozwijanie portalu z materiałami z badań oraz bazą danych o kolekcji „Kolekcja syberyjska — nowe spojrzenie” stworzonego w ramach realizacji grantu; produkcja i otwarcie wystawy w dniu 16 października (jej scenariusz zmodyfikowano i dostosowano do okoliczności; operatorem programu był NIMOZ);
- 2021 kontynuacja prezentacji wystawy w MEK wraz z programem rozwijającym jej wątki (online), opisanym wyżej w przypisie. Wyniki badań były prezentowane w polskim i rosyjskim obiegu konferencyjnym; powstały także publikacje naukowe, m.in. w „Muzealnictwie” (R. 2020), w tomie podsumowującym konferencję „Darczyńcy polskich muzeów” (w druku).

Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak

Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków

The article examines the process, methods and results of a 3-year-long research project (2016-2019) concerning the 19th century Siberian collection from the resources of the Ethnographic Museum in Kraków which was donated by political prisoners, scientists and travellers. The authors discuss how the contemporary knowledge of many local experts from different ethnic groups (such as local residents, reindeer herders, whale hunters, museum staff, donators' families) combined with archival sources could help to understand the unique connections between the past and the future of such heritage and its consequences in our lives. After the research, the collection is now accessible in a digital repository along with audio and visual materials from the fieldwork and the available archive data. Some of the stories are presented also in the exhibition "Siberia. Voices from the North".

Keywords: collection, The Ethnographic Museum in Kraków, Siberia, museology, fieldwork, exhibition

Magdalena Zych

The Ethnographic Museum in Kraków

in collaboration with

Jacek Kukuczka (The Ethnographic Museum in Kraków),

Grażyna Kubica-Heller (Institute of Sociology of the Jagiellonian University),

Andrzej Dybczak (Kraków)

Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków

The themes that carry us through life generally have their source in our early fascinations. Nevertheless, to achieve, from a subtle and vague interest, knowledge based on proper skills one requires effort and time. It was the same in my case. Some time ago I came across my old notebook with notes about a book I was reading as a teenager: “Journeys to Hell. Mystery plays of shamans”. By Jerzy Wasilewski. Perhaps it was one of the recommended readings before sitting an exam to become a student of ethnology, I do not remember the circumstances under which I chose to read the book. I copied the details of the shaman’s costume in ink and pasted them into my notebook between notes and quotes. Later on, there were other books, studies, sometimes the Siberian theme returned, for instance, when we prepared an adaptation of “Anhelli”¹ with the Kraków-based off theatre Eloë, located at the PWST Theatre School, in which I was in charge of the music. Next, I was involved in the production of the documentary “Gugara”, which was set among the reindeer herders of Ewenki and direct-

¹The mood and the content of the poem “Anhelli” by Juliusz Słowacki (first published in 1838), inspired many artists. Słowacki wrote the poem after Polish-Russian conflict in 1831, depicting the lives of Polish political prisoners exiled by the Tzar to Siberia.

ed by Andrzej Dybczak and Jacek Nagłowski. Years later, when it became clear that the place that had become my workplace had an extraordinary collection of objects from Siberia, all I had to do was to somehow make them speak, make them become a kind of travel document for the people linked to them, in the past and present.

I started creating the appropriate setting and conditions for the interpretation of objects from Siberia at the Ethnographic Museum in 2014. I tried to get funding for the research of the collection in one of the competitions for PhD students, but these plans failed, and the idea had to be refined. The project had to become more thorough — it became clear that it was worthwhile for the entire collection to be included in the research and to work on the project for several years. Organising a research team as well as framework to facilitate the research implementation was the first task to complete. From the outset, this was based on the parallel reading of the archives and the contemporary contexts in the places of origin of the collections. I have worked at the MEK since 2008, coordinating research projects focused on two strands of contemporary Polish culture — the theme of allotment gardens and the process of change regarding wedding rituals. Both cases included work with the collection as well as various experiments conducted during field research. In the case of the Siberian collection, however, the clue was that it was the collection which was to become the point of origin for further research and search for collaborators, whose work would produce expected results.

After various attempts, the team was finally formed. Grażyna Kubica-Heller, from the Institute of Sociology, Jagiellonian University, who specialises, among other things, in working with ethnographic sources — including the Siberian context, as well as methodological issues, has agreed to lead the team. In addition to myself, other members of our team included an experienced curator Jacek Kukuczka, who is the direct keeper of the Siberian collection, and Andrzej Dybczak, an artist (writer and film-maker), but also an ethnologist, who came with the experience of making documentaries in Siberia and was very well-versed in the audio-visual means of recording. In 2014 he was already looking into the Siberian collection of MEK, in 2008 he was invited to the museum by Katarzyna Barańska to show his film “Gugara”, laureate of the “Golden Lajkonik” award at the Kraków Film Festival. Throughout the process of forming our team and looking for sources of funding, it became apparent that the best option for our

four person group would be to undertake the project, which was awarded a grant in the 2016 competition of the National Humanities Development Program. The endeavour was a product of our collaboration, the result of several months of preparations for the competition in 2015. This was also new for the museum, so far MEK has never financed research projects with funds from competitions for scientific institutions. With the support of the museum's management, as well as our joint work on the competition application, we obtained funding to conduct this research.

Our team gathered diverse perspectives, which helped to develop research assumptions and paths for their realisation, to consequently conduct effective research and present the results through numerous materials published on the museum's website. The website presents the entire collection in the form of a database, as well as contexts from the field research, e.g. in the section "Stories" and "Voices from the field".

By obtaining separate funding from the competition of the Ministry of Culture and National Heritage we could prepare and launch the exhibition: "Siberia. Voices from the North" (16.10.2020 — 31.12.2021)² accompanied by a programme of meetings and additional events "Siberia. Explanations"³ — supported by the company Gaz-System S.A., its sponsor. The exhibition had been prepared prior to the introduction of anti-pandemic restrictions, therefore it was necessary to adapt its shape to those restrictions. For this reason, the studio warehouse, an important site for our activity, was unfortunately unavailable to the public.

Encouraged by the editors of ZWAM, we decided to share our thoughts on the research performed as part of the ethnographic museum's scientific activities. Are the actions we present a response to Ivan Gaskell's call published in ZWAM two years ago (first printed in 2017) for the museum

² Exhibition curatorial team: Andrzej Dybczak, Jacek Kukuczka, Anna Zabdyrska, Magdalena Zych.

³ The program includes special reports from the studio magazine and exhibition ("Benedykt Dybowski Resettles Reindeer," "Konstanty Podhorski in the Gold Rush," "Secrets of the Siberian Collection Warehouse"), as well as panel discussions on selected topics with special guests ("The Participation of Poles in the Colonization of Siberia," "Siberia in Reportage", "People and Animals", "The North is Changing its Climate", "Ethnographic Collections in the 21st Century", "Delicate Matter — Conservation of the Siberian Collection"). Video material from the meetings is available on the MEK YouTube channel. Soon, the podcast: "Siberian Kraków" — walking in the footsteps of the Siberian collection will also be available to the public. A dedicated climate change education programme incorporating the findings of this research will be delivered from September 2021 as part of the school education workshops.

to become a place for big ideas? By creating the collection awareness together with our interlocutors in different places in the North, we tried to responsibly treat it as a chance for meetings and storytelling, to set friendly ground for revealing its value and power of influence. We hope to have at least partially followed the path of understanding the collection and evolving its meanings towards the future.

This text will include excerpts written by Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, and Andrzej Dybczak, as well as a narrative about the research itself based on reports and accounts written between 2016 and 2019.

1.

The voice of Jacek Kukuczka, the curator of the collection on its museum context and the decision not to expand it during the research period:

“The Siberian Collection of the Seweryn Udziela Ethnographic Museum In Kraków — or rather the historical Siberian compilation of the museum — date back deep into the 19th century. It is the oldest and probably the most diverse group of unique objects depicting the cultures of the indigenous inhabitants of the far north and the eastern parts of Russia that can be found in the Polish museum collections. In Polish historiography and at the same time ethnography, these areas adopted a universal, although quite imprecise, term: Siberia.

The “capital” of the museum’s Siberian collection grew over many decades and the collection itself became one of the showcases of the non-European collections, which were an integral part of the museum almost from the moment it was founded in 1911. The Siberian showpieces came to the museum by various routes, and the process of integrating the collection lasted from 1913 until the last decade of the 20th century. At that time, despite incomplete data, shreds of information and imprecise elaborations, they were featured in many exhibitions in Krakow and outside the museum itself. From its beginnings, in many cases dating back to before the foundation of the museum, the Siberian collection has lived up to the possibilities and constraints of the time, in large part due to the intricate and difficult history of the 20th century. The passage of time, however, moved it further away from the sources — the old labels were fading, documentation circulating between institutions was “losing” historical data, and political changes were not conducive to pursuing facts about “difficult subjects” included in donors’ biographies. The paradox was that the value

of the Siberian compilation grew, but was not matched by knowledge and understanding of the collection itself: — the people who brought it to life and the people of Siberia to whom we owe it.

The 21st century has brought new opportunities and challenges. Archival records and old studies no longer stood the test of time — new questions kept arising but the answers available were either insufficient or unreliable. Having recognized this state of affairs, there emerged an urgent need to describe this collection not so much anew, as from a contemporary perspective, in which the voice from “over there” in Siberia would be equally important, if not more important, than the ethnographic interpretations of the curators. To complete the feat, the museum needed to break through the “glass ceiling” — to leave its homestead behind and go to... Siberia. This turned out to be possible through the implementation of the scientific-research project: *Anthropological reinterpretation of the Siberian collection from the compilation of the Ethnographic Museum in Kraków originally gathered by Polish researchers of the 19th century Siberia*, carried out under the NPRH grant in 2016-2019. This interdisciplinary research programme did not only embrace classical field research (carried out in 4 selected and collection-related locations), but also research on analogous collections in Russia and Great Britain. The aim of both was to shift the focus from the past to a contemporary understanding of the collection itself as well as the history disguised within it for over a century. Who acquired these showpieces and why? Why, by whom and for what purposes were these things used before they became a part of the museum collection? Are these objects still functional and used by the descendants of their former owners? What can be learned from them about things, which, with time, have become our heritage? These are only a few questions among many with which the museum set off into to the archives, warehouses and Siberia — from the Kanin Peninsula to Chukotka and Kamchatka. Nearly each of the 350 objects that make up the historical collection needed to be “probed” and clarified. And although the questions seemed simple, finding the answers was not at all easy. The Siberian collection of the Ethnographic Museum in Kraków, although may seem small in comparison with similar collections in Russian and Western European museums, turned out to be extremely abundant. The unique objects guarded many personal stories as intimate as the institution of marriage (the Nieniecki kapor — ceremonial headdress 19106/MEK), religious beliefs (the Selkup cult figurines 30609/

MEK and 30610/MEK) or, finally, difficult ones such as the circumstances and methods of obtaining objects or entire collections (e.g. the collection of Konstanty Podhorski).

However, the most important decision, which aroused both interest and controversy among ethnographers and museum workers, was the decision not to collect new pieces during the research period and not to expand the collection with physical objects, but with **knowledge, making the historical collection more accessible in terms of understanding**. This was not an orthodox paradigm or an absolute rule — in the course of meetings, conversations or interviews, research participants encountered spontaneous, lively responses, among which the category of the gift required respect for the will of our interviewees. These situations were a kind gesture towards the museum and the researchers themselves, and the objects acquired this way are few in number, which does not diminish their significance. Let us not forget that the most important task behind the work of the researches was to bring this collection back to life by introducing the people behind it — both historical figures and contemporary residents of selected regions of Siberia. It was clear for us that every little item from the Siberia collection has a story behind it. We managed to listen to some of them and today they are available on the www.etnomuzeum.eu/syberia website and at the exhibition “Siberia. Voices from the North.”

2.

Personal reflections of Grażyna Kubica-Heller, PhD, social anthropologist, in her work focused on ethnographic archives and methodology:

“Siberia has become one of my historical interests ever since I was researching the biography and work of Maria Czaplicka, the Oxford anthropologist who led the 1914-1915 Yenisei expedition and, prior to which, wrote the book *Aboriginal Siberia. A Study in Social Anthropology*, which is a discussion of the entire ethnography of Siberian aboriginal tribes of the time (mainly in Russian and Polish). It was through her texts and photographs that I looked at the “Canada of the East,” as she used to call Siberia. At the same time, this land evoked implications connected with the dramas of the Polish post-insurrection exiles, as well as with Aleksandr Solzhenitsyn’s *Gulag Archipelago*, read in samizdat, or Gustaw Herling Grudziński’s *Another World*.

The work on the Siberian collection of the Ethnographic Museum in Kraków combined these two threads: ethnographic and martyrological, as most of the objects came from Polish exiles interested in the cultures of the indigenous peoples of Siberia. They brought richly decorated clothing made of animal hides, objects of everyday use, as well as models of dugout canoes or tools.

Although I was already familiar with the Siberian artefacts in Czaplicka's collection at the Pitt Rivers Museum, Oxford, working on the Kraków collection was a completely new experience for me. First of all, it was amassed in one place: a storage room called "the carpenter's shop". The centre of our activity was located there. The pieces were laying in the drawers of a large dresser as well as in boxes on many shelves. We could take them out at any time to look at and (carefully) touch. This intimate contact with these delicate garments, which nevertheless retained their form and beauty of decoration, was a momentous experience. We looked closely at each piece, trying to figure out what it was made of and how it was made. We found all the information from previous records, compared it with one another and what we knew about the context, searched for similar things on the internet, asked experts. We also tried to combine individual items with one another: pants, jackets, hats, gloves. In doing so, we recreated the original sets of costumes that had been separated in previous museum clean-ups. We laid out individual pieces of costumes from one region on the floor covered with sheets of paper. We tried to imagine the owners of the garments, what they looked like, what they were doing. We came up with biographies of these clothes and stories of people. This work triggered our imagination and prompted further exploration.

A very significant aspect of this activity was that we worked as a team: each of us added something to the common endeavour. Jacek Kukuczka shared his extensive knowledge of many years as curator of non-European collections at the MEK; having visited Siberia many times, Andrzej Dybczak referred to his experiences; Magda Zych exploited her extensive theoretical knowledge of museology and contemporary ethnology. I compared MEK's Siberian collection with Czaplicka's and shared my anthropological and historical knowledge of Siberian research and 'her-story', which proved very useful as some of the women donors participated in courses for women organised by Adrian Baraniecki, also the founder of the Technical and Industrial Museum, the original site from which the MEK's Siberian collection

came from. I was very pleased to learn that it was the emancipating women who sought to acquire higher education who took part in the formation of the rich Siberian collection.

What captivated me the most in this project was the possibility of unhurried and close contact with things, giving them meaning, pondering about their history, accepting their agency. And on the other hand: teamwork in the best sense of the word, based on democracy and collaboration, as well as mutual sympathy and respect, collective decision-making, and negotiating each stage of the project.

Other endeavours should also be mentioned: conversations with the former director of the MEK, Maria Zachorowska, a long-time caretaker of non-European collections, Alicja Maleta, Andrzej Rataj, Magdalena Dołęńska and others working close with the collection in the museum itself, and a conversation with curator Dr. Jerzy Czajkowski in Sanok, the author of an early study of the collection in the 1950s. We received guests from Russia, Dr. Yuri Kwashnin of the Russian Academy of Science in Tjumen, and Dr. Erich Kasten, head of the Foundation of Siberian Cultures and former head of the Siberian Studies Program at the Max Planck Institute, Germany. We also consulted the collection with Dr. Peter Kulchyski, a *native studies* specialist and Canadian researcher at the University of Manitoba, as well as with Prof. Tim Ingold of the University of Aberdeen, who visited our warehouse in 2019. Our study trips to St. Petersburg were equally important. We visited ethnographic museums there with vast Siberian collections and knowledgeable curators who assisted us enormously in contextualizing our collection, while being critical of past item acquisition practices by ethnographic expeditions during the communist era, ravaging the ‘villages of inorodcy’. The trip to Oxford and visit in the Pitt Rivers Museum was also very productive, although this time it was us who helped our British colleagues. This trip was focused on trying to figure out whether the cult figurines in the Kraków collection were not accidentally donated by Maria Czaplicka, as a similar figurine was also found in the Oxford museum. However, the field expedition of Andrzej Dybczak did not confirm this hypothesis. Moreover, no documents were found to prove Czaplicka’s connections with Kraków’s scientific institutions after her return from Siberia.

Another intriguing thread of our project was researching the donors of the Siberian collection. Some of them, such as Benedykt Dybowski, an exile-sci-

entist, we were quite familiar with, although in his case we also managed to find interesting sources. Another important figure was Konstanty Podhorski, a landowner from the Kresy (Eastern Borderlands), who sold his property and set out for Alaska in search of gold, co-founding a trading company to exploit Chukotka. He wrote a travel log, with numerous ethnographically interesting passages about the representatives of the indigenous peoples, and also amassed a large collection of Chukchi art objects. He was murdered by the husband of the woman he seduced. Certainly, there were also many donors-exiles who donated their Siberian clothes and souvenirs to Krakow's museums after returning from exile. Other donors included specialists who worked in Siberia: in forestry or administration.

We obtained all these contextualised knowledge in a process of collaborative work and interest we shared.”

3.

The above voices of Jacek Kukuczka and Grażyna Kubica-Heller provide ample insights into our team work. Let us now return to all the places where the Siberian collection theme came up during the research. Photographs or video recordings of the collection were regularly taken on the road and served as a basis for discussions. The trips were very demanding administrative-wise -- anyone who wishes to work in the Russian border area must obtain special permits. Permits are issued by the Federal Security Service, supervising the course of such studies conducted by foreigners. To obtain a permit a candidate must provide a personal guarantee from a local institution, presented upon entry to the Russian Federation. Many times, the staff and heads of local museums, who had not even met us yet, vouched for us, which was actually the only way the research could be carried out. In several cases, their applications were refused and they had to try again. All these actions prove that the museum world is full of relationships surpassing issues limiting cooperation.

Another important thing to mention is the technological chance this project has exploited, which consisted of audio-visual recording with devices that could be handled by single person. Certainly taking notes and making drawings are the most handy ways of recording during research, but in many circumstances, unobtrusive audio-visual documenting that does not disturb anyone may be of a great assistance to the history of the collection. Our baggage thus included: two cameras supporting video

recording, various lenses, laptop, recorder, tripod, external drives, microphone, microports, sets of cables, batteries and accumulators.

Together we decided on the most important geographical directions, following the selected pieces of the collection.

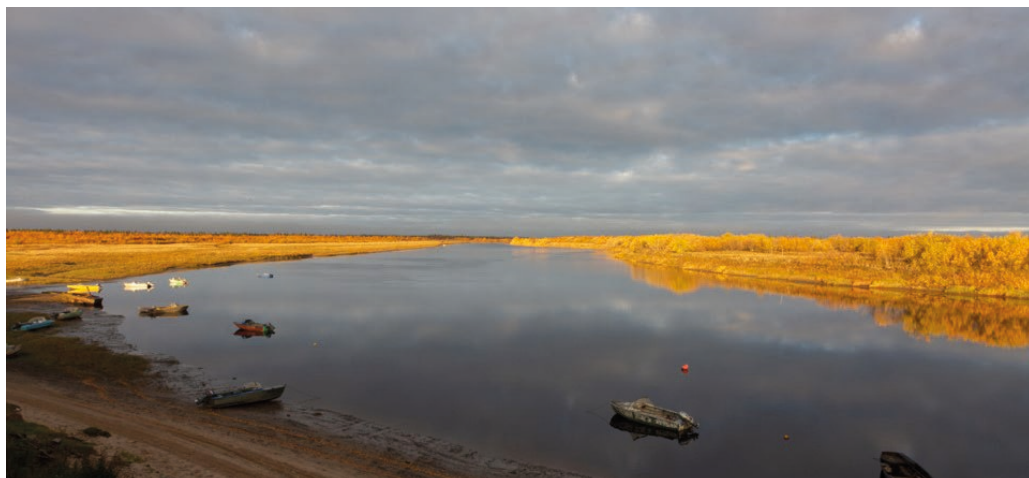
Two cult figurines were a reason for Andrzej Dybczak to conduct his studies twice in the Selkup community in Yamal-Nenets Autonomous District in Western Siberia. This is the area around the river Taz, the villages



Fot. 1. Aleutian objects from the collection of Benedykt Dybowski,
pic. W. Wilczyk, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 2. Even objects from the collection of Benedykt Dybowski,
pic. W. Wilczyk, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 3. The Oma River, near the Barrents Sea, Nenets Autonomous Okrug,
pic. A. Dybczak, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 4. Consultations in Nelmnyi Nos, Nenets Autonomous Okrug, 2017,
pic. by J. Kukuczka, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 5. Boys on the day of the reindeer race, Ratta, Yamalo-Nenets Autonomous Okrug, 2017,
pic. by A. Dybczak, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 6. Lidia Innokientovna Chichulina, Yelizovo, Kamchatka, 2017,
pic. by A. Dybczak, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 7. Granddaughter of Lidia Innokientovna Chichulina at the MEK, Kraków, 2018,
pic. by M. Wąsik, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 8. Lidia Innokientovna Chichulina's ensemble at the MEK, Kraków, 2018,
pic. by G. Kubica, Ethnographic Museum in Kraków



Fot. 9. Fragment of the exhibition "Siberia. Voices from the North",
pic. by A. Dybczak, Ethnographic Museum in Kraków

of Ratta and Krasnoselkup and the forest settlements at the tributaries of this river. The first project trip took place in October 2016 and lasted a month; the second trip was similar, except that it ensued in March/April 2017 and we were accompanied by Yuri Kwashnin, who prior to that visited Krakow himself. During the first trip, the help of Pavel Kubolyev was instrumental in the interpretation of two figures from the MEK collection. In the spring, material for a documentary “The Race” was shot in Ratta. Filming was made in close cooperation with the Bojakin family, Selkup reindeer herders. The moving picture will premiere at one of the anthropological film festivals.

In the early autumn of 2017, Andrzej Dybczak and Jacek Kukuczka traveled to the Nenets Autonomous Okrug (the Polar Regions of the East European Lowlands on the Barents Sea), in search of Nenets clothing, in particular a special fur headgear called *kapor*, these are gifts from the exile Izydor Sobański. We selected the appropriate location with the assistance of Yuriy Kvashnin’s contacts, archival records and profuse communication (in writing) with various people from that area. They worked there for two months. The researchers were assisted by Larysa Prokofievna, the head of Nenets Regional Museum, and Olga Latishevna, the author of “On the Track of Ancestors. The collection of materials from the expedition to the Khandeyar Nenets villages”, as well as many local women sharing what they know about the objects from the MEK collection. Research was conducted in Narian Mar, and also in Oma, Nelmin-Nos, Krasnoye. It resulted in the story “The Girl from the North Country” speaking about the fate of people connected with — as it turned out — Nenets female wedding attire, which is also a shaman dress. My contact with Michał Sobański allowed me to give more exposure to the biography of the donor and surprise his contemporary relatives with the Siberian story.

The background to the research of Benedict Dybowski’s ethnographic collection made it possible for Andrzej Dybczak to carry out fieldwork over a period of two months (March-April 2018), some of which focused on the settlements of Milkovo, Esso, Anavgai and pastoral habitats in the mountains of Kamchatka, as well as in Petropavlovsk-Kamchatsky. A great deal of administrative help was provided by Natalia Tatarenkova, an ethnographer who worked at the local museum in the past. She was responsible for compiling the Aleutian part of the MEK’s Siberian collection. The connections to local communities contributed by Erich Kasten were also very useful.

Among the consultants for the collection are: the local specialist in the ornaments of Even clothing, Maya Petrovna Lomovtseva, the shepherd Kiriak Petrovich, and the entertainer Lidia Innokientovna Chichulina, who visited the MEK in May 2018 with a group of teenage girls from the folk group she is the head of. On their return from Cannes from a folk festival, the dancers, who instead of sightseeing in Krakow spent the whole day studying the Even clothing from Benedict Dybowski's collection, also performed for the museum staff in the museum's courtyard. It was a unique experience for both of the (meeting) groups. Research in Kamchatka has also helped to unravel the story of an Even business partner, who sold his reindeer to Dybowski, helping to improve the economic situation among the Aleutian community, Even Gawryla of the Adukan family. On the relevant webpage you will find a compiled photo album of Dybowski presenting the Museum's collection in Petropavlovsk-Kamchatsky.

The very last area surveyed was the capital of Anadyr district and the Chukotka coast, the settlements of Lavrentiya and Uelen, where Andrzej Dybczak carried out his work for a month and a half in the early autumn of 2018. It was only possible through obtaining a permit by Olga Rostorguyeva, the head of the Chukotka Heritage Centre in Anadyr, which proved to be quite a difficult, but not impossible feat. The course chosen was based on Konstanty Podhorski's collection, part of which can be found at the MEK (tools, applied art, clothing), as well as in the State Ethnographic Museum in Warsaw (over a hundred figurines and amulets carved in walrus tusk). Uelen is the easternmost town of the Russian Federation, only a few dozen kilometres away from Alaska. Podhorski was inspired by the life of the Chukchi people, described their life in his travelogue and took numerous photographs. By courtesy of Adam Sobota of the National Museum in Wrocław, we were able to access photographs from his album. Podhorski, the short-time governor of Chukotka and a child of his time, used a colonial perspective in his records⁴, a fact which is discussed both in the exhibition and in the materials presented on the Internet. The story of Podhorski is called "Gold of Alaska, Gold of Chukotka", the narrative of which is peppered with quotes from his travelogue, photographs, and the memoir book of his acquitted killer.

The Uelen study subjects' glimpse of their own selves, and of the instant in which they are caught up have been presented in the material accompa-

⁴ Adam Partyka transcribed a travelogue scan into text as part of a student internship at MEK.

nying the story of the Aleutian drum in the MEK collection — the retained frame is one of the few Aleutian relics; other individual examples of Aleutian objects are in Washington and Khabarovsk. The story of Stanislav Nuteventin, an artist sculpting in walrus tusk, looks particularly interesting in the feature “Daughter’s Song” published on the Siberian website of the MEK.

4.

Of course, not every item in the collection could be subjected to such detailed examination, but our decisions were based on careful consideration of the most challenging pieces in the MEK’s Siberian collection, in terms of their significance within the common heritage of humanity, and in the process we decided on the priorities of our research.

The theoretical background for the research decisions derived from contemporary reflections on the decolonisation of collections and museum practices, we also learned from examples of self-critical reflection undertaken by other institutions, as many museums today work creatively with their collections in search of inclusive solutions⁵. In research planning, I have tried to identify the potential for the inclusion people involved with the collection in different ways, so as to develop a more collaborative nature of such encounters. It was the responsibility of the museum’s research team to establish relevant contacts on the basis of the collection, but further developments were the result of these encounters, and the resulting dynamics often went beyond the research itself.

I am convinced that the work with the research results should be continued. At the very least, it is important to investigate to what extent the concept of reinterpreting a collection on the basis of this particular set of practices meets the objectives of the idea I have tentatively named “field museology” in the research project, i.e. activities focused on exploring the living contexts of a museum collection in its geographical places of origin, but not confined to this dimension alone. What would be the potential research activities to feature more prominently in this programme? To what extent does this scenario of proof-of-concept research, yet backed by anthropological tools of interpretation produce the results we expect from contemporary eth-

⁵ A case in point is the Dutch Research Center for Material Culture, headed by Prof. Wayne Modest, or a Berlin-based centre with a theory focused profile, CARMAH, led by prof. Sharon Madonald. The aforementioned sites which have undertaken these reflections have been in operation roughly since 2015-2016.

nographic museums? How might these practices be exploited in the area of other collections and themes? These questions remain open.

5.

Creating connections between collections and people, or exploring the existing ones, as well as the shared time when we learned from and about each other was one of the most important components of the whole endeavour. To conclude our multi-voiced account, let me present reflections by Andrzej Dybczak, who performed all the field research for this project and also authored the videos and stories about the collections presented on the “Siberian Collection — the New Look” portal:

“When I first entered the warehouse of the Ethnographic Museum in Krakow to see the pieces of the so-called ‘Siberian collection’ I had no idea that one of the most interesting adventures of my life was about to begin. It lasted over three years. These days, when I step into that same institution, walk down the stairs to its basement gallery, which still features a “Siberian” exhibition until the end of 2021, I ask myself about the essence of what I experienced. We are not always able to answer the questions we ask ourselves, it is not always an easy task. There are two objects in the dark hall, where the tour should end, and where I always start and more and more often end my visits. On the wall I see a wallpaper of a winter forest just after dark, in the background a small wooden hut with a grey trail of smoke coming from its chimney. It was as if I had descended into the underworld of my own memories, as, after all, I had taken the photograph myself. I look at the black display case, turned away from the room, and see these familiar beady eyes, the well-known wooden shapes dressed in the fur of two squirrels, the winter, silver one and the red one from the summer. And a mouth carved out of wood. Their creator, it is quite intriguing, was able to form them in a manner that, without giving them any particular expression, resulted in many different ones. This reminds me of Leonardo and Mona Lisa, but that story belongs to a different museum. Six years ago, the museum at Krakowska 48, let me in, allowing me to look through a drawer containing catalogue cards of exhibits from North Asia and Siberia. I opened it at random and my eyes were caught by the same beady eyes, the same puzzled lip line. They were looking at me then from the black and white photographs, stuck to the catalogue cards. I was intrigued. Their description suggested that the objects came from the USSR,

they were “Dolls”, and there was a blurred name: I. Żurawski, Żurowski? I was disappointed. Is that really all there is? These two impressions lingered with me after a visit to the warehouse itself. Figurines, costumes, various items of fur, leather and beads, laconic information. What a shame that objects can’t talk. Perhaps they would recount at least a little of the grandeur of the world or worlds they were created in? Something about the people wearing them and their own stories? I don’t know about other cultural anthropologists, but I selected this course programme, as it was “the place” to listen to the best stories. Sitting in the museum’s warehouse amidst silent objects smelling of a medley of leather, age-old dirt and chemical preservatives, I could almost hear the stories coming from the cardboard boxes. Well, almost. Because the devil is in the details and the way from almost to truly is a long way. But after all, it cannot be that far to be impossible to traverse. The team gathered. The foundation for the research project was laid: to find a person who is able to tell us anything about these objects. Let’s find an individual who can still appreciate these items. A person as close as possible to its origins.

Each person on the team involved had their own contribution and their own journey. Yet for me, the three years of the research project were spent looking for stories in the whereabouts the objects stored in the Krakow warehouse originated from. And sometimes I did find them indeed. You can listen to them or have a read at the museum exhibition and its website www.etnomuzeum.eu/syberia. But most remarkable moment for me was when, after all those days and nights of meetings, travelling and sitting in front of the computer, days and nights of work, I realised that we are not really doing ethnographic or even museological research. We are building an invisible bridge. The bridge connecting 48 Krakowska Street and the Keriak Kykol forest, and the Kanin peninsula, the vast highlands of Kamchatka and the Chukotka beach. In the middle of this bridge, at certain times of the day or even night, objects, people, and stories meet. Tongues unravel. Forgotten facts of childhood come to mind. Practices and events are recalled. Plans are being made for the future. Although the bridge is fragile and can be blown away by a streetcar passing by, it was worth stepping on it. And that gesture, this is it.”



Fot. 10. Fragment of the exhibition „Siberia. Voices from the North”,
pic. A. Dybczak, Ethnographic Museum in Kraków

A timeline of works with the Siberian collection of the Ethnographic Museum in Kraków, mentioned in the text:

- 2008 presentation of the documentary “Gugara” (dir. A. Dybczak, J. Nagłowski) at the MEK, consultation of Even objects with Andrzej Dybczak; a researcher staying in Siberia among the Even reindeer herders in 2003, 2004 and 2006.
- 2014 Andrzej Dybczak search query among the Siberian collection of MEK and his decision to join the project;
- 2014 concept and development of an individual application to study selected elements of the Siberian collection, submitted in the Prelude competition of the National Science Centre, application rejected;
Change of strategy: decision to include the entire collection in the research, composing the research team and preparing for the competition for research bodies announced by the Ministry of Science and Higher Education as part of the next edition of the National Programme for the Development of the Humanities (2016-2019), module “Development 2a”.
- 2015 work on the competition application: establishment of research objectives and hypotheses based on selected theories, production schedule, cost estimate; project title: “An anthropological reinterpretation of the Siberian collection from the Ethnographic Museum in Kraków, elaborated by Polish researchers of the 19th century Siberia”; in December, my visit to the exhibition “Esthétiques de l'Amour. Sibérie Extrême-Orientale” at the Musée du Quai Branly in Paris as part of own research;

- 2016 announcement of competition results, update of work schedule and working database of artefacts (April), signing of contract no. 302/NPRH4/H2a/83/2016 on 12 May and commencement of work under the grant: selection of associates for selected tasks (Zofia Noworól, Alicja Połukort, Dr Anna Rogulska, Marcin Zybala), setting up the studio warehouse, visual documentation of the collection for research purposes; queries (e.g. Science archives of the Polish Academy of Learning and the Polish Academy of Sciences, National Archive in Kraków, Russian Ethnographic Museum in St. Petersburg, Kunstkamera — Museum of Anthropology and Ethnography in St. Petersburg, Pitt Rivers Museum in Oxford), consultations (including material studies), arrangement and implementation of field research in Western Siberia in the Yamal-Nenets Autonomous District near the Taz River;
- 2017 continued queries (including National Ethnographic Museum in Warsaw, archives of the Royal Castle in Warsaw, National Museum in Kraków, Foundation of Siberian Cultures in Havel, Nenets Landscape Museum in Narian-Mar, Centre for Ethnic Culture of the Nenets Autonomous District of Narian-Mar); follow-up research — in spring, revisiting the Taz River, in autumn, conducting research in the Oma settlement in the Kanin Tundra of the Nenets Autonomous District;
- 2018 queries and field research in Kamchatka (Petropavlovsk Kamchatka, Esso, Anavgai) and Chukotka (Uelen, Lavrentiya); commencement of work on the presentation of the collection and research results on the MEK website in cooperation with an IT company, drafting and releasing textual and visual content (including renewed photographic documentation of the collection — this time for presentation purposes);
- 2019 continued work on the presentation of the results online, now under MEK's own funds after the completion of the grant; preparing the script for the exhibition "Siberia. Voices from the North" and submitting an application in the competition of the Ministry of Culture and National Heritage; securing a sponsor for selected activities — the company Gaz System S. A.; working on two grant applications under Horizon 2020, with partners from other countries, aiming to continue research in a larger network, participating in competitions, yet with no success;
- 2020 announcement of the results of the competition of the Ministry of Culture and National Heritage; the awarded grant enabled the organisation of the exhibition; alongside this, developing a portal with research materials and a database on the "Siberian collection — a new look" completed under the grant; production and opening of the exhibition on 16 October (the scenario was modified and adapted to the circumstances; the operator of the programme was NIMOZ);
- 2021 the exhibition continues to be presented at MEK with a programme developing its themes (online), described above in a footnote.
- The results of the research were presented in Polish, English and Russian conference proceedings; there have also been academic papers published, e.g. in "Muzealnictwo" (Year 2020), in the volume concluding the conference "Darczyńcy polskich muzeów" (in print).

Magdalena Zych, Jacek Kukuczka, Grażyna Kubica-Heller, Andrzej Dybczak

Four Perspectives. The Story about the Research Project on the Siberian Collection of the Ethnographic Museum in Kraków.

The article examines the process, methods and results of a 3-year-long research project (2016-2019) concerning the 19th century Siberian collection from the resources of the Ethnographic Museum in Kraków which was donated by political prisoners, scientists and travellers. The authors discuss how the contemporary knowledge of many local experts from different ethnic groups (such as local residents, reindeer herders, whale hunters, museum staff, donators' families) combined with archival sources could help to understand the unique connections between the past and the future of such heritage and its consequences in our lives. After the research, the collection is now accessible in a digital repository along with audio and visual materials from the fieldwork and the available archive data. Some of the stories are presented also in the exhibition "Siberia. Voices from the North".

Keywords: collection, The Ethnographic Museum in Kraków, Siberia, museology, fieldwork, exhibition

Dorota Majkowska-Szajer

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

„Kogo stać?” — wystawa niestała w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

*To jest historia o rzeczach.
I jeszcze o gadaniu.
Czyli — o słowach
i przedmiotach [Wicha, 2017: 5]*

Wystawa „Kogo stać?”, którą od grudnia 2020 roku można oglądać w Muzeum Etnograficznym w Krakowie to zaledwie dwa pomieszczenia. Na dodatek włączone w nurt wystawy stałej, co sprawia, że jest to jednocześnie i przedsięwzięcie autonomiczne, i część większej całości. Niewielka nowa ekspozycja stanowi kontrpunkt dla opowieści nawarstwiającej się w przestrzeni wystawienniczej Muzeum od kilkunastu lat. Nawarstwiającej się metaforycznie i dosłownie, w postaci niemal niezmiennie trwających w tej przestrzeni obiektów i fragmentów aranżacji. Proces ten trwa właściwie od momentu powołania do życia instytucji w 1911 roku (choć sięga także jej prehistorycznego, założycielskiego bytu w prywatnej kolekcji Seweryna Udzieli¹), a w materialnym, dosłownym sensie, od 1948, kiedy po nieudanych staraniach o powrót do przedwojennej siedziby na Wawelu, Muzeum wprowadziło się do budynku dawnego kazimierskiego ratusza na placu Wolnica w Krakowie².

¹ Założyciel Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Seweryn Udziela, wniósł do kolekcji instytucji ok. 2 tysiące obiektów zgromadzonych w nadziei, że to skromny początek zbiorów instytucji, dziś kolekcja MEK liczy blisko 85 tysięcy muzealiów [Gruszka, Kożuch, Majkowska-Szajer, Maleta, Szczurek, Tenerowicz, Zych, 2011: 7; Jacher-Tyszkowa, 1991: 7-37].

² Część utworzonej wówczas ekspozycji, właściwie w niezmiennym kształcie można do dziś oglądać na parterze budynku — są to rekonstrukcje wiejskich wnętrz i warsztatów.

W tekście opublikowanym w 1959 roku Tadeusz Seweryn, ówczesny dyrektor MEK, deklarował, że najważniejszym zadaniem Muzeum w czasach aranżowania pierwszych powojennych ekspozycji było „znalezienie idei, nadającej się na tworzywo do budowy nowego światopoglądu ludzi państwa ludowego i znalezienie dla niej właściwego wyrazu plastycznego, który by nie dorywczo, ale stale oddziaływał na coraz nowe masy widzów” [Seweryn, 1959: 403]. Tak, historia etnografii to także dzieje jej uwikłań politycznych i ideologicznych, od których nie jesteśmy zupełnie wolni także dziś. To także opowieść o stałym napięciu między zdobywaniem i oddawaniem wiedzy na temat opisywanego świata i ludzi, którzy, przeobrażeni w przedmiot badań, nie zawsze byli (i są) traktowani podmiotowo. Opowieść, której stajemy się częścią, próbując interpretować stuletnią etnograficzną kolekcję i starając się wydobywać z niej treści poruszające nas dziś.

Z tą świadomością pod koniec drugiej dekady XXI wieku dziesięć kobiet, pracujących nad koncepcją zmiany wystawy stałej³, zadało sobie pytanie: o czym dziś może i powinna opowiadać wystawa przygotowana w oparciu o etnograficzne zbiory? Jako jedna z osób zaangażowanych w to przedsięwzięcie, wiem, że pytanie to wzięło się z niezgody na dotychczasowy przekaz wystawy, oderwany od takiego rozumienia misji Muzeum, jakim kierujemy się w codziennej pracy: instytucji krytycznej, otwartej, wrażliwej, stale w dialogu ze światem. Wobec niemożności całościowej przebudowy ekspozycji⁴, zdecydowałyśmy się podjąć próbę nie tylko przełamania zastanej narracji wystawy, ale też zakwestionowania samej idei jej bezczasowego trwania.

Niestała

Trochę z przekory zaczęłyśmy nazywać nasze robocze spotkania, kwerendy, poszukiwania w literaturze i ciągnące się godzinami rozmowy pracami nad wystawą „niestałą”. Ja sama, od jedenastu lat pracująca w MEK, jestem coraz bardziej przekonana, że myśl o tym, że muzeum powinno mieć stałą

³ Nad wystawą pracował zespół kuratorski w składzie zmieniającym się w czasie: na początku w pracach koncepcyjnych uczestniczyły Anna Grajewska, Anna Szelingowska, cały czas: Dorota Majkowska-Szajer, Agnieszka Marczak, Małgorzata Oleszkiewicz, Karolina Pachla-Wojciechowska, Katarzyna Piszczkiewicz, Urszula Sobczyk, Magdalena Zych, na ostatnim etapie przygotowań dołączyła Olga Błaszczynska. W konsultacjach scenariusza uczestniczyli Antoni Bartosz i Bożena Bienkowska. Autorką aranżacji jest Katarzyna Piszczkiewicz.

⁴ Wynikającej przede wszystkim w ogromnej skali kosztów tego przedsięwzięcia. Wobec tej niemożności Muzeum stosuje strategię sukcesywnych zmian punktowych, nie ustając w zabiegach o pozyskanie finansowania na gruntowne i systemowe zmiany.

ekspozycję⁵ jest co najmniej podejrzana. Czy stała oznacza niezmienna? Jak długo może/powinna trwać, by zasłużyć na to miano? Jak sprawić, by się nie zestarzała, nie zdezaktualizowała, nie straciła mocy oddziaływania? Dzisiaj, kiedy mamy świadomość dynamicznego procesu negocjowania wizji historii i kultury, możemy stawiać pytania o to, kto i w czym imieniu powinien budować taki przekaz? Kto w imieniu przeszłych i przyszłych pokoleń powinien brać odpowiedzialność za określoną wizję historii, kultury, życia?

Zatem zdejmując z siebie ciężar konstruowania całościowej i niezmiennnej wypowiedzi instytucji, zajmującej się przecież tematyką niemal nieogarnialnie szeroką — jak świat i życie — zaczęliśmy pracę nad wystawą z założenia niepełną, przyczynkową, zmienną. Postanowiłyśmy raczej stopniowo rozbrajać zwartą, uporządkowaną narrację, niż proponować w jej miejsce nową, aspirującą do pełnego i spójnego podjęcia tematu. Nie uzurpując sobie prawa do nakreślania obszaru dziedzictwa, odnosiłyśmy się raczej do pojęcia spuścizny — bardziej adekwatnego w stosunku do nierzadko kłopotliwego spadku po przodkach oraz emocji związanych z wchodzeniem w niejednoznaczną rolę spadkobierców.

Różnicę między tymi dwoma pojęciami przekonująco nakreśliła Barbara Kirschenblatt-Gimblett w rozmowie z Karoliną Dudek i Sławomirem Sikorą:

„*Dziedzictwo* to zwykle słowo, które nam się dobrze kojarzy. *Dziedzictwo* oznacza jakąś wartość dodaną. Nazwać coś *dziedzictwem* to nadać mu tę wartość, a także podejmować kroki, by to przekazać, zachować, bronić i chronić (...) Kiedy istnieje więcej niż jeden system wartości — czy to pozytywnych czy negatywnych — kiedy systemy wartości są odmienne, albo nawet sprzeczne, wtedy dziedzictwo staje się *trudnym dziedzictwem* (...) *Spuścizna (legacy)* to co innego, bo w *spuściznie* może być ziarno zła, które dziedziczymy. Słowo *spuścizna* odnosi się do spadku, niezależnie od tego czy ten spadek jest wspianiały, czy straszny (...) Kiedy na przykład mówimy *ksenofobia jest spuścizną po XIX wieku*, to nie ma tu mowy o pozytywnych wartościach, lecz raczej chodzi o to, że kolejne pokolenia odziedziczyły taką postawę. Określenie *spuścizna* jest tutaj rodzajem wyjaśnienia pewnej postawy, określeniem wskazującym, że postawa ta została przejęta w spadku, przekazana”. [Dudek, Sikora, 2016: 40]

⁵ „Wystawa stała oddaje najczęściej charakter muzeum, będąc swoistą jego „wizytówką” (np. zabytki folkloru, rzemiosła i sztuki ludowej — w muzeum etnograficznym albo zestaw prezentujący dzieje i dokonania naukowe uczelni, pomoce naukowe i zabytki piśmiennicze — w muzeum uniwersyteckim) lub prezentuje cechy charakterystyczne albo historię miasta czy regionu, na terenie którego muzeum ma siedzibę” [GUS, 2021].



Il. 1. Pierwszy krok do nowej aranżacji „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.

Il. 2. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

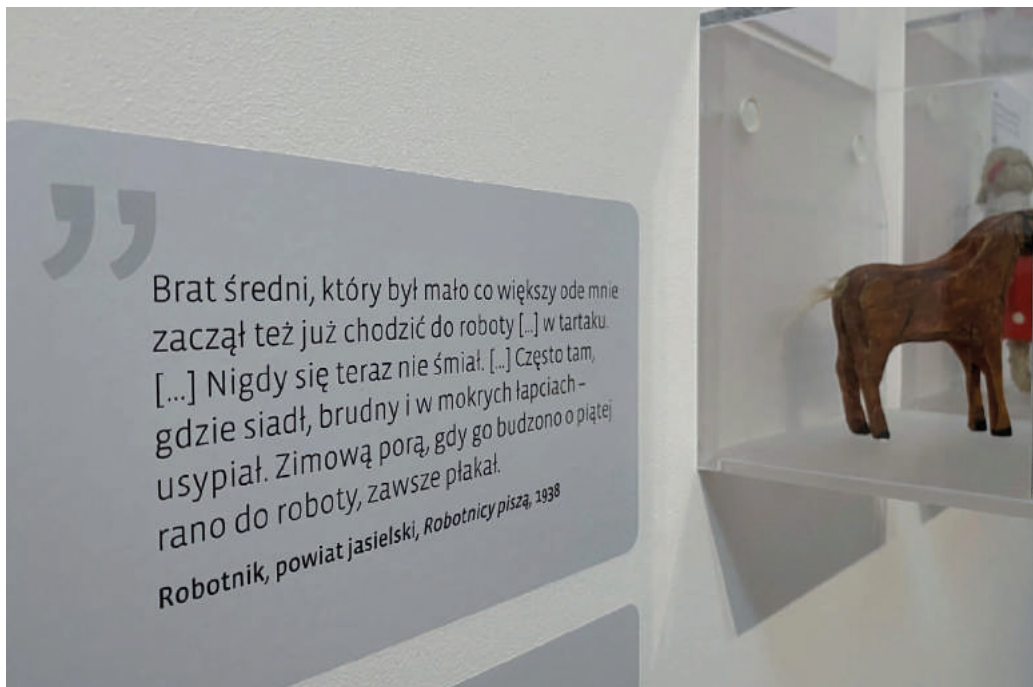
Fot. Marcin Wąsik.





Il. 3. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.

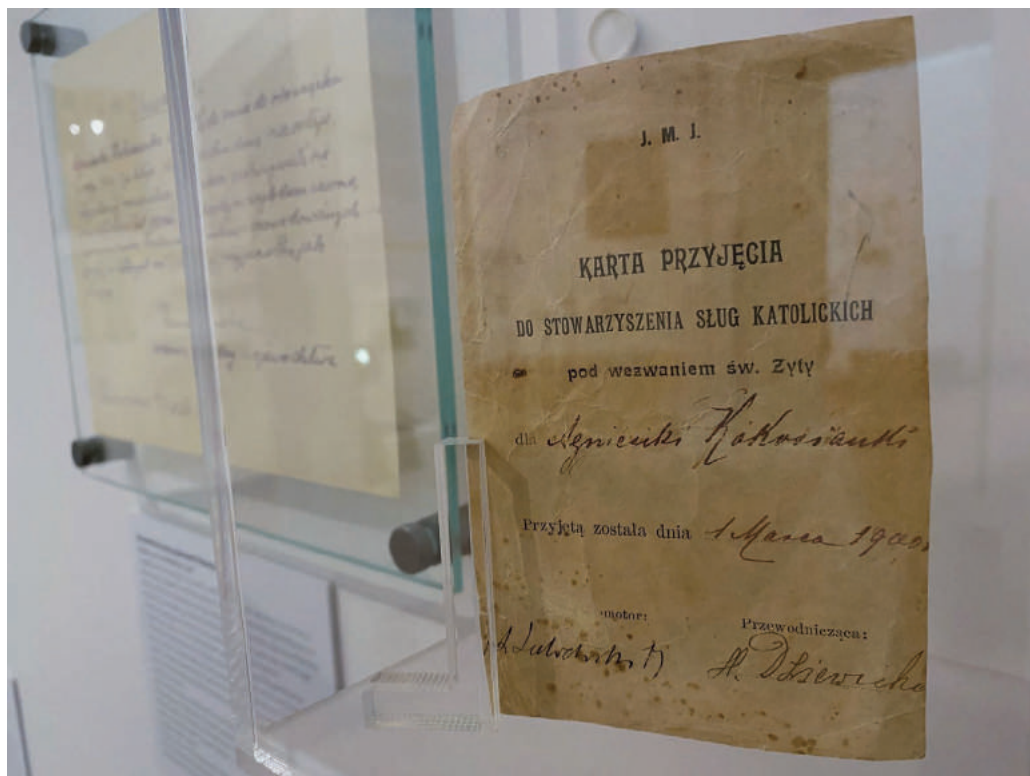
Il. 4. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.





Il. 5. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.

Il. 6. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.





Il. 7. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Marcin Wąsik.

Il. 8. Fragment wystawy „Kogo stać?” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.
Fot. Olga Łuczyńska-Gawron.



W muzeum tę spuściznę możemy rozumieć dwojako: jako ślady przeszłości związane z osobami, do których kiedyś należały stanowiące część kolekcji obiekty oraz sposoby uprawiania etnografii, znajdujące odbicie w sposobach tworzenia etnograficznych zbiorów i ich interpretacji na przestrzeni dziesięcioleci, w przypadku Muzeum Etnograficznego w Krakowie — od ponad 100 lat⁶.

Podejmowane w takim duchu przedsięwzięcie nie mogło zacząć się inaczej niż dekonstrukcją i zdemolowaniem starego porządku. Dwa pomieszczenia, w które chcieliśmy wprowadzić nowe treści, na jakiś czas zupełnie opustoszały. Stłoczone w tej przestrzeni obiekty powędrowały do magazynów, zdemontowane gabloty odsłoniły okna na świat, wpisane w architekturę budynku nie będącego przecież z założenia przestrzenią wystawową (dawny ratusz). Na pustych ścianach pojawiło się kilkanaście pytań, na dziesięciu wybranych spośród nich oparła się narracja wystawy: Kogo stać na ziemię? Kogo stać na miłość? Kogo stać na dzieciństwo? Kogo stać na szkołę? Kogo stać na zdrowie? Kogo stać na wodę? Kogo stać na odpoczynek? Kogo stać na pracę? Kogo stać na dom? I wreszcie: Kogo stać na pamięć? Przez kilka miesięcy towarzyszyła im jedynie zdawkowa zapowiedź planowanych zmian na wystawie. Było to też miejsce, gdzie zwiedzający mogli przysiąść, pozwolić odpocząć nogom i oczom. Pomyśleć lub na chwilę wyłączyć myślenie⁷.

To tymczasowe rozwiązanie było bliskie pierwszej propozycji scenariusza wystawy. Według tamtego pomysłu, nastawionego na szybkie i radykalne przeobrażenie tej przestrzeni, w dwóch pomieszczeniach miały się znaleźć tylko dwa obiekty, za to opatrzone szerokim kontekstowym komentarzem. Dla zwiedzających całą wystawę w Ratuszu, przemierzających kolejne sale wypełnione przedmiotami (których sposobu działania i znaczeń trzeba się domyślać), miał to być przystanek otwierający nową perspektywę, uwrażliwiający na potencjał treści ukrytych w każdym przedmiocie. Minimalistyczny pomysł z czasem jednak zaczął budzić nasze wątpliwości. Wobec dojmującego braku przestrzeni wystawienniczej, zrobiło nam się żal możliwości zaprezentowania większego spektrum kolekcji (również tych obiektów, które po demontażu zniknęły z wystawy) oraz związanych

⁶ Muzeum Etnograficzne w Krakowie powstało w 1911 roku, dziś szczyci się najstarszą kolekcją etnograficzną w Polsce.

⁷ Część rozłokowane na ścianach pytania została na swoich miejscach, przykryta elementami nowej aranżacji. Dziś niewidoczne dla zwiedzających, kiedyś być może, wpiszą się w kolejną interpretację czym jest ta palimpsestowa i patchworkowa wystawa.

z nim treści. Uznałyśmy też, że jest to okazja do zabrania głosu w sprawach, bez których zrozumienie opowieści podsuwanej przez etnograficzną kolekcję jest w naszym przekonaniu niemożliwe i do poruszenia tematów, które wydały nam się istotne. Tematów, które w dotychczasowej wersji wystawy były przemilczane, wśród nich kluczowa sprawa pańszczyzny, polskiej odmiany niewolnictwa⁸.

Ostatecznie wystawę „Kogo stać?” wypełniło zaledwie nieco ponad czterdzieści przedmiotów, obiektów z kolekcji MEK. Każdy z nich związany jest z życiem konkretnych ludzi: twórców, użytkowników, dawnych właścicieli, a jednak większość tych osób pozostaje dla nas anonimowa. Jak dziewczyna z fotografii podarowanej do zbiorów nigdy niepowstałego skansenu w Nowej Hucie (całość zgromadzonej w latach 90. XX wieku kolekcji przyjęło MEK). Jak robotnicy otrzymujący wynagrodzenie w bonach emitowanych w majątku Łopiszewo (zastępczych pieniądzach wyciętych z kart do gry — z oszczędności papieru?, z przypadku?). Jak nieznany z imienia i nazwiska farbiarz z Żelechowa, który podyktował badaczom nazwy kolorów nici (i świata): kanarkowy, cegiełkowy, bladziutki, sałatkowy, trawikowy, niebowy... Jak mieszkańcy domu, z którego pochodzi tabliczka z napisem: Jan Anioł, nr domu 44 — nie wiemy nawet, w jakiej miejscowości szukać tego adresu — może ktoś wie?

W wielu przypadkach losów bohaterów tej wystawy możemy się tylko domyślać. Czasem skrawków informacji starcza jedynie na tyle, żeby uchwycić trop, pobudzić wyobraźnię. Wiele informacji przepadło bezpowrotnie. Także dlatego, że w czasach, kiedy można było je uzyskać, nie przypisywano im większego znaczenia w instytucjonalnej dokumentacji kolekcji. Różne ślady ludzkiego życia zbierano nie po to, by rozważać złożoność poszczególnych życiorysów. Miały „pokazać urodę wsi polskiej” [Seweryn, 1959: 417] i dostarczyć wiedzy na temat kultury ludu.

⁸ Badacze historii coraz odważniej używają tego porównania. „Czy chłopci pańszczyźniani byli niewolnikami? Czy za niewolników uważano ich w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów? Odpowiedź jest więcej niż oczywista. O niewolnictwie wspominali przecież nie tylko obrońcy ludności wiejskiej i oburzeni polskimi stosunkami obcokrajowcy. (...) Bardziej zasadne wydaje się inne pytanie. Czy w oczach polskiej elity chłopci byli w ogóle ludźmi?” — pisze Kamil Janicki, który swoją książkę rozpoczyna dedykacją: „Moim chłopskim przodkom”. Janicki, 2021: 14]

Co z tym ludem?

„Przez lud pojmuję te warstwy, które w procesie klasowego rozbicia społeczeństwa pozbawione były dostępu do władzy, oświaty, które różniły się od warstw uprzywilejowanych sytuacją ekonomiczną, miejscem w hierarchii społecznej, odmiennymi wzorami zachowań. Było to, oczywiście w różnych okresach historycznych, chłopstwo, mieszkańcy peryferii miast i miasteczek — rzemieślnicy, wyrobnicy, robotnicy” — pisał w 1968 roku Aleksander Jackowski [Jackowski, 1968: 36]. Z tych właśnie warstw mieli się wywodzić twórcy ludowej sztuki⁹, uczestnicy ludowej kultury.

Pracowałyśmy nad wystawą przez wiele miesięcy, a w tym czasie nabierały rozpędu projekty związane z nowym odczytaniem polskiej historii. Przez oficjalną opowieść, opartą na datach bitew i genealogiach wielkich rodów, coraz wyraźniej przedzierać się zaczęła alternatywna wizja dziejów, widziana z perspektywy podporządkowanych¹⁰ — kluczową rolę w dyskusjach historyków, antropologów, kulturoznawców, twórców różnych dziedzin sztuki zaczęło odgrywać pojęcie pańszczyzny przez lata pomijane milczeniem czy bagatelizowane, jak dziś się domyślamy, także przez niechęć do opowiadania własnej (i oficjalnej, narodowej) historii w kategoriach doznanych krzywd i upokorzeń. To czas ożywionych dyskusji i licznych publikacji, diagnozujących powody wstydlivosti chłopskiego pochodzenia i interpretowania rozmaitych społecznych patologii poprzez odniesienia do stosunków folwarcznych. Znów aktualne stały się polskie „przeklęte

⁹ O problemach z przyporządkowaniem tej kategorii pisał m.in. Antoni Kroh [Kroh, 1999, 2015]

¹⁰ Początek dynamicznego rozwoju tego zjawiska wyznaczają premiery spektaklu *W imię Jakuba S.*, autorstwa Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, powstałego we współpracy teatru Łaźnia Nowa w Krakowie i Teatru Dramatycznego w Warszawie w 2011 roku oraz wydanej w tym samym roku płyty *Gore* zespołu R.U.T.A., na gruncie uczelnianym książka Andrzeja Ledera *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej* [Leder, 2014]. W ostatnim czasie ukazało się wiele publikacji, potwierdzających zwrot polskiej humanistyki w kierunku drugoplanowych bohaterów historii, choćby: *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego [Pobłocki, 2021], *Ludowa historia Polski* Adama Leszczyńskiego [Leszczyński, 2020], *Bękarty pańszczyzny* Michała Rauszera [Rauszer, 2020], *Historia słabych* Urszuli Glensk [Glensk, 2014], *Upodobanie. Małżeństwo i związki nieformalne na wsi polskiej XVII-XVIII wieku. Wyobrażenia społeczne i jednostkowe doświadczenia* Tomasza Wiślicza [Wiślicz, 2012], *Służące do wszystkiego* Joanny Kuciel-Frydryszak [Kuciel-Frydryszak, 2018], *Aleja Włókniarek* Marty Madejskiej [Madejska, 2018], *Anioł w domu, mrówka w fabryce* Alicji Urbanik-Kopeć [Urbanik-Kopeć, 2018], *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne* Wiktora Marca [Marzec, 2016] i wreszcie powieść Radka Raka *Baśń o węzowym sercu albo wtóre słowo o Jakobie Szeli*, która zdobyła najbardziej prestiżową literacką nagrodę w Polsce, Nike 2020 [Radek, 2020].

problemy”¹¹, a na salony wróciło zapomniane słowo: „lud”¹², dotychczas stanowiące utrapienie specjalistów od kultury ludowej: etnografów i antropologów kultury. Lud, czyli kto?

W 2021 roku, w opublikowanej na łamach „dwutygodnika” dyskusji troje dramaturgów zabrało głos w tej sprawie, odpowiadając na pytanie Witolda Mrozka: „Co myślicie, gdy słyszycie „lud”?” Jolanta Janiczak: „Mam poczucie, że to określenie dość pejoratywne. (...) Przede wszystkim — ludzie nie chcą być określani kategorią ludu”. Paweł Demirski: „Ci, których się nazywa tym słowem, tego słowa nie używają”. Artur Pałyga: „Nigdy nie spotkałem kogoś, kto sam siebie określałby słowem *lud*. To tak jak ze słowem *Eskimosi*”. I jeszcze raz Demirski: „Słowo *lud* niewiele znaczy, jest martwe, puste w środku”¹³.

„Pan znów z wyższością: lud i lud. Co to w ogóle jest?”, pytała aktorka, Renata Dancewicz w rozmowie z Pawłem Smoleńskim na łamach „Gazety Wyborczej”¹⁴. No właśnie, co to?

„Nie chcemy opowiadać o ludzie, tylko o ludziach” — piszemy we wprowadzeniu do wystawy w przeczuciu, że ludzki wymiar tej opowieści jest jednak bardziej włączający niż ludowy.

Gest włączania do budowanej na wystawie opowieści odnosi się do przedstawicieli różnych klas, środowisk, grup wyznaniowych i etnicznych. Aby nie był zawłaszczający, postanowiłyśmy, na ile to tylko możliwe, oddać głos konkretnym osobom — tak, by miały szansę wypowiedzieć się we własnej sprawie. Stąd w przestrzeni wystawy nie tylko przedmioty przywołują rozmaite ludzkie doświadczenia. Także słowa¹⁵. Wierzymy, że

¹¹ „Można zaryzykować tezę, że w strukturze życia społecznego istnieje immanentna/organiczna potrzeba tematów „przeklętych”, „naszych” domowych neuroz, niedających się racjonalizować, zawieszających lub kwestionujących — szczególnie w czasie wielkich społecznych przesileń — reguły przyjętego/panującego porządku” [Sulima, 2014: s. 21].

¹² O karierze tego pojęcia jako fantazmatu polskiej inteligencji pisze w najnowszej książce Ewa Klekot [Klekot, 2021].

¹³ *Historie ludowe: Awans*, rozmowa z Jolantą Janiczak, Arturem Pałygą i Pawłem Demirskim <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9525-historie-ludowe-awans.html>; czytane 25 maja 2021

¹⁴ „Gazeta Wyborcza”, 17 czerwca 2021, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,27186089,renata-dancewicz-aborcja-ateizm-feminizm-dyrektorka-zlapala.html>; czytane 20 czerwca 2021

¹⁵ Wypowiedzi przytaczane na wystawie pochodzą ze współczesnych badań Muzeum Etnograficznego w Krakowie oraz trzech publikowanych źródeł wspomnień/relacji, stanowiących efekt konkursów, zachęcających do autorskiej wypowiedzi na temat własnych warunków życia — zaproszenie to zostało skierowane w podobnym czasie (lata 30. XX wieku), ale osobno i z różnych adresów do środowiska chłopów, żydowskiej młodzieży i robotników [Krzywicki, 1935; Cała, 2003; Gross, Mysłakowski: 1938].

dzięki temu na wystawie można spotkać konkretnych ludzi, pojedynczych, niepoddających się uogólnieniom.

„Jak byliśmy wszyscy w domu, to nie mieliśmy gdzie spać, bo chałupka maleńka, stało w niej trzy łóżka, stół, ławeczka i mały stołek. Teraz to już nie spałem na ziemi, ale z ojcem na łóżku, matka z najmłodszą siostrą na drugim, a na trzecim najstarsza siostra z młodszą od niej o dwa lata siostrą. Dwóch braci nie było, jeden był przy wojsku, a drugi u kowala spał na miechu”. W.R. robotnik, Zagłębie węglowe [Gross, Mysłakowski, 1938]

„Już jako czteroletnia dziewczynka posługiwałam pasąc gęsi, potem krowy (...). Ile starczyło sił, dźwigałam za chustką brata lub siostrę i przytem pasłam jeszcze krowy. Gdy miałam lat sześć, to czułam się zupełnie jak dorosła osoba, a to z tego powodu, że matka wyjeżdżając do miasta, a jeździła dwa razy w tygodniu, nie brała do domu kobiety, tylko ja ją zastępowałam. Pilnowałam już i bawiłam sama dzieci, gotowałam jeść, sprzątałam, zmywałam, a nawet próbowałam doić krowy”. Żona gospodarza w pow. warszawskim [Krzywicki, 1935]

„Była najbrzydszą z nas, wątłą — jednocześnie taką kochaną, serdeczną. „Córeczka” ojca. Ona jedna z nas wszystkich ośmielała się w sobotę, podczas drzemki poobiedniej, splatać ojcu z brody warkoczyki i przewiązywać czerwonymi wstążkami lub z warkoczy od peruki matki — robić „koksiki” i podsuwać to nad uszami pod żydowską czapkę ojca”. Hanna Jakubowicz (Róża Rozenberg) ur. 1903, Płock [Cała, 2003]

„Pisze my Kochani Rodzice do domu waszego donoszymy wam żemy na miejsce dojechały we czwartek na 4 godzinie popołudniu i tam nas dość dobrze przyjeśli i wdrodze my były zdrowe i teras my są Bogu dzięki zdrowe a dowiaduje my się owaszem zdrowiu i Powodzeniu i dowiadujemy się czytam jest u was spokój i czyście już w polu co robili i teraz wam donoszymy żeśtuby mamy Pożądne i tam nam jest dość wesoło i na to jedno że Kościół mamy tak daleko jak i tamtego roku, a le zaraz Weświęta Pojedziemy do Kościoła Bo nam Pon zapłaci Kolej i tam nam się wszystko Podoba mleka mamy dosyć mogłybyśmy się w nim myć bo nam go nie mieżę i nic nam się niepszykszy chłopaki są dwa bez zime i wkazdy dzień do nas przychodzą dopiero my były jeden dzień uroboty a więcy wam już nie piszemy bo niewiemy jak nam dali będzie”. Katarzyna Wójcik, wówczas szesnastoletnia, fragment listu z „sachsów” do rodziców w Chrosnej, pow. krakowski, woj. małopolskie [zbiory MEK]¹⁶.

¹⁶ Jeden z listów z emigracji zarobkowej i z wojska, zgromadzonych przez Jana Matysika i zachowanych w zbiorach MEK. Wszystkie z pierwszej dekady XX w. (I/267/RKP/MNP). Pismo oryginalne.

„Taką służącą przed wojną była moja ciotka Stasia, siostra babci. Pochodziła z podkrakowskiej wsi, a pracowała w Krakowie u niejakich Dobrowolskich. Podawała do stołu, prała, sprzątała, wychowywała dwóch synów swoich gospodarzy, których zdaje się lubiła i którzy w istocie rzeczy byli w jej życiu pewnym światelkiem. Tak zeszło jej do czterdziestego trzeciego roku życia. Skończyła się wojna. Nie miała już powrotu do rodzinnego domu w Kadzicach, bo tam się wszystko zmieniło. Jedna z siostr Stasi, która z mężem osiadła na ziemiach odzyskanych, znalazła jej męża — osadnika i Stasia pojechała pociągiem do Międzyzdrojów zupełnie w ciemno. Nie wiedziała, czyją żoną zostanie, jak wygląda jej przyszły mąż, jaki ma charakter i kim w ogóle jest. Nie mieli dzieci (co zrozumiałe zważywszy na wiek), żyli chyba zgodnie — dwoje dojrzałych ludzi skojarzonych korespondencyjnie. Spędzałam u nich w Kołczewie kolejne wakacje. Ciocia Stasia była świetną gospodynią, kochała swoje zwierzęta, gotowała najlepszy na świecie rosół i robiła przepyszny biały ser. Szkoda, że nie miała dzieci, bo było w niej sporo ciepła. Za to wychowała dwóch Dobrowolskich. Może jeszcze gdzieś żyją... PS. Radość sprawiło mi, że mogłam tę historię krótko opisać. Ciocia Stasia nie żyje już jakieś 40 lat”. Ilona Lasota wspomina Stanisławę Lesiak¹⁷.

Jest też piosenka. Autorską kołysankę *Soweł o ćhaworo* (Śpi już mój syneczek) zaśpiewała dla nas w języku romani i samodzielnie nagrała w czasie pandemicznej izolacji Teresa Mirga, poetka, kompozytorka i pieśniarka, założycielka i liderka zespołu Kałe Bała (Czarne Włosy). Artystka mieszka na Spiszu, kilkanaście minut drogi od wsi Krempachy, z której pochodzi prezentowana na wystawie kołyska z 1915 roku. W polskim streszczeniu utworu autorka zapisała: „Mama śpiewa synkowi o swojej niedoli i biedzie. Zapewnia go, że gdyby mogła, zdobyłaby dla niego świat. Kupiłaby mu białego konia i wóz cygański, aby jej syneczek powędrował kiedyś tam, gdzie żyją uśmiechnięci i szczęśliwi Cyganie”.

Testament

„Krowe poronczom przedać azate krowe piniądze lo anny czorki mojej zimnioki cosom wkopcuz to przedać zborze cosię znajduje anny noczowej ucharydaczyki przenicy i żyta to też przedać grochu korczyk

¹⁷ Wpis zamieszczony na Facebooku pod ogłoszeniem o spotkaniu w MEK z Joanną Kuciel-Frydryszak..

co ostatecznie powychowaniu krowy słomy i siana to też sprzedać, co jest nowos to napole wynieść i owies zasieć i sprzedać...”¹⁸

Tak zaczyna się testament Katarzyny Nycz, spisany w Starej Wsi Górnej na przełomie XIX i XX wieku. Niepiśmienna testatorka, podobnie jak większość świadków sporządzenia tego aktu, sygnowała dokument krzyżykiem. Ktoś posłużył się piśmem w jej imieniu. A jednak dla nas dziś to jedno z najbardziej bezpośrednich świadectw rzeczywistości, którą próbujemy poznać przez pryzmat etnograficznej kolekcji. Świadectw życia ludzi, których chcemy wywołać z niepamięci.

Próbowaliśmy dotrzeć do doświadczeń tych różnych osób, na różne sposoby uobecnionych w zbiorach Muzeum. Osób, które w samowolnym odruchu nazywamy naszymi przodkami i przodkiniami. Opierałyśmy się na założeniu, że choć bezpośredniość tego doświadczenia nie jest i nigdy nie będzie nam dana, dysponujemy ścieżką dostępu do zrozumienia ich emocji i przeżyć. Podobnie jak w badaniach etnograficznych, kiedy z naszymi rozmówcami w terenie łączy nas fakt, że wszyscy posiadamy „realne ciała i nie mniej realne światy” [Rakowski, 2009: 28].

Z ludźmi, których ślady zapisane są w etnograficznej kolekcji, łączą nas egzystencjalne doświadczenia (nie lekceważąc czasu i miejsca akcji oraz rozmaitych innych uwarunkowań), które sprawiają, że rezonują w nas opowieści o dzieciństwie, młodości, głodzie, strachu, miłości, nawet jeśli z od ich bohaterów dzielą nas dziesiątki i setki lat¹⁹. Fakt, że na co dzień stykamy się ze świadectwami ich życia, choćby enigmatycznymi, jest nie tylko inspirującą okazją do badań i szansą na lepsze zrozumienie także naszego, współczesnego nam świata. Jest też rodzajem zobowiązania. W myśl tego, co o bohaterach swoich książek, „zwykłych ludziach”, którzy „przemknęli przez dzieje, nie pozostawiając po sobie niemal żadnego śladu”, pisze Tomasz Wiślicz: „Pisanie i czytanie o owych ludziach pozwala im na specyficzną <<wtórną egzystencję>> — w historii i w pamięci, a jest to prawo, którego nikt zmarłym odebrać nie może” [Wiślicz, 2012: 29, 238].

¹⁸ Testament Katarzyny Nycz, Stara Górna Wieś, (dzisiaj część Starej Wsi), gm. Wilamowice, pow. bielski, woj. śląskie, testament ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie III/126 Księga Inwentarzy i Testamentów Starej Wsi Górnej 1816-1897, większość dokumentów ma dzienną datę, akurat ten nie został w żaden sposób datowany.

¹⁹ „Zdaniem historyków reprezentujących tę opcję, przeszłość może i jest „obcym krajem”, jednak z zamieszkującymi ją ludźmi dzielą oni doświadczenia egzystencjalne, co daje podstawę do zrozumienia i rozpoznania, jeśli nie do współczucia z nimi. W tej optyce ludzka wspólnota, łącząca badacza i przedmiot jego badania, pozwala na wyciągnięcie daleko idących wniosków przez podobieństwo, analogię i odwołanie się do uniwersaliów” [Wiślicz, 2012: 24-25]

Dlatego wystawę „Kogo stać?” domykają (otwierają na dalszy ciąg) pytania „Kogo stać na dom?” i „Kogo stać na pamięć?”. Właściwie to pytania o to samo: o nasze strychy i piwnice. Jak w badaniach przeprowadzonych przez Małgorzatę Roeske, w których dom, wraz z usuniętymi z codziennego widoku rzeczami użytecznymi w przeszłości (a dziś wyniesionymi w miejsca rzadko odwiedzane, ale cieszące się szczególną aurą), jawi się jako „miejsce przechowywania przedmiotów dla nas najcenniejszych, bowiem odsyłających nas do wspomnień o przeszłości naszej i bliskich nam osób, a tym samym konstytuujących nasze poczucie zakorzenienia i stanowiących o tym, kim jesteśmy” [Roeske, 2017: 20].

Czy takim miejscem powinno i może być muzeum etnograficzne? Przecież tu właśnie odbywa się porządkowanie rzeczy wycofanych z życia, rzeczy po naszych (?) zmarłych. Tym rzeczom przydarzają się w muzeum klasyfikacje, metadane, magazyny, zabiegi konserwacyjne, sesje fotograficzne, podróże, wystawy, momenty sławy, zapomnienie, skreślenie z inwentarza. Spotkania z tymi przedmiotami bywają fascynujące, ekscytujące, nużące, bliskie, poruszające. Wszystkie przypominają, że „Nie znikniemy bez śladu. A nawet jak znikniemy, zostaną nasze rzeczy, zakurzone barykady” [Wicha, 2017: 12]. Do czego ich potrzebujemy?

Wystawa „Kogo stać?” nie jest przedsięwzięciem zamkniętym. Mamy poczucie, że żaden z zasygnalizowanych na niej tematów nie został wyczerpany. Zapraszamy do rozmowy. Jak chcemy pamiętać naszych przodków? Czy rozpoznajemy siebie w ich gestach, słowach, decyzjach? O czym chcemy pamiętać? O czym wolelibyśmy zapomnieć? Czego jeszcze możemy się dowiedzieć? Jaką rolę ma tu do odegrania Muzeum? Wątki te rozwija dostępny online cykl spotkań „Wiosna ludu”, realizowany przez MEK w 2021 roku: O głodzie z dr Ewą Kopczyńską (31 marca), O niewolnictwie z dr hab. Kacprem Pobłockim (28 kwietnia), O biedzie z dr hab. Urszulą Glensk (26 maja), O miłości z dr hab. Tomaszem Wiśliczem (16 czerwca), O bólu z dr hab. Ewelina Szpak (22 września), O niepamięci z dr Katarzyną Maniak (20 października), O powodzeniu z dr hab. Tomaszem Rakowskim (24 listopada). <https://etnomuzeum.eu/wiosna-ludu>

Bibliografia

Cała Alina

- 2003: *Ostatnie pokolenie. Autobiografie polskiej młodzieży żydowskiej okresu międzywojennego ze zbiorów YIVO Institut for Jewish Research w Nowym Jorku*, opraco-

wanie i wstęp Alina Cała, teksty napisane w jidysz przełożył Michał Friedmann, Warszawa: wydawnictwo Sic!

Dudek Karolina, Sikora Sławomir

2016: *Wytwarzanie dziedzictwa z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Karolina J. Dudek i Sławomir Sikora*, „Muzealnictwo”, 2016 (57)

Glensk Urszula

2014: *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918-1939)*, Kraków: Universitas

Gross Feliks, Mysłakowski Zygmunt

1938: *Robotnicy piszą. Pamiętniki robotników, studium wstępne*, Kraków: Księgarnia Powszechna

Gruszka, Koźuch, Majkowska-Szajer, Maleta, Szczurek, Tenerowicz, Zych

2011: *100 i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie

Jacher-Tyszkowa Aleksandra

1991: *Seweryn Udziela — założyciel Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Życie i dzieło*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, T. 10.

Jackowski Aleksander

1968: *Pogranicze sztuki naiwnej i ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” XXII, 1968, nr 1-2-3

Janicki Kamil

2021: *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie

Klekot Ewa

2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria

Kroh Antoni

1999: *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa: Prószyński i Ska

2015: *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry

Krzywicki Ludwik

1935: *Pamiętniki chłopów*, przedmowa Ludwik Krzywicki, Warszawa: Instytut Gospodarstwa Społecznego

Kuciel-Frydryszak Joanna

2018: *Służące do wszystkiego*, Warszawa: Marginesy

Ledera Andrzej

2014: *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna

Adam Leszczyński

2020: *Ludowa historia Polski*, Warszawa: Wydawnictwo WAB

Madejska Marta

2018: *Aleja Włókniarek*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne

Marzec Wiktor

2016: *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Kraków: Universitas

Pobłocki Kacper

2021: *Chamstwo*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne

Rak Radek

2020: *Baśń o węzowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli*, Kraków: Wydawnictwo Powergraph

Rakowski Tomasz

2009: *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria

Rauszer Michał

2020: *Bękarty pańszczyzny*, Warszawa: Wydawnictwo RM

Seweryn Tadeusz

1959: *Metody ekspozycji i struktura ideologiczna muzeum etnograficznego*, „Lud”, t. XLIV

Sulima Roch

2014: *Sprawa chłopska i polskie „przekłete problemy”*, „Kultura Współczesna”, 1 (84) 2014

Urbanik-Kopeć Alicja

2018: *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa: Krytyka Polityczna

Wicha Marcin

2017: *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków: Karakter

Wiślicz Tomasz

2012: *Upodobanie. Małżeństwa i związki nieformalne na wsi polskiej XVII-XVIII wieku*, Wrocław: Chronicon

Kolekcja MEK

Zbiory listów z emigracji zarobkowej i z wojska, zgromadzonych przez Jana Matysika (I/267/RKP/MNP).

Testament Katarzyny Nycz, Stara Górna Wieś, (dzisiaj część Starej Wsi), gm. Wilamowice, pow. bielski, woj. śląskie, testament ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie III/126 Księga Inwentarzy i Testamentów Starej Wsi Górnej 1816-1897

Strony internetowe

GUS. Pojęcia stosowane w statystyce publicznej, Informacje o Narodowym Spisie Powszechnym Ludności i Mieszkań 2021 <https://stat.gov.pl/metainformacje/slownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/3087,pojecie.html?pdf=1>; data odczytu: 15.06.2021

Historie ludowe: Awans, rozmowa z Jolantą Janiczak, Arturem Pałygą i Pawłem Demirskim <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9525-historie-ludowe-awans.html>; data odczytu: 25.05.2021

„Gazeta Wyborcza”, 17 czerwca 2021, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,27186089,renata-dancewicz-aborcja-ateizm-feminizm-dyrektorka-zlapala.html>; odczyt: 20.06.2021

Dorota Majkowska-Szajer

“Who Can Afford?” — non-permanent exhibition at the Ethnographic Museum of Kraków

The article takes the readers behind the scenes of the changes made to the permanent exhibition of the Ethnographic Museum in Krakow at the end of 2020. A separate space entitled “Who Can Afford?” has been created in two exhibition rooms in the Museum’s main building. Instead of generalising about “folk culture” and “the people”, the curators relate a story about different people comprised of individual cases, actual human fates, and very disparate experiences — silent, forgotten. This way, the ethnographic collection becomes the key to talking about the idea of legacy — the often troublesome inheritance from our ancestors and the emotions associated with stepping into the ambiguous role of heirs.

Keywords: ethnographic museum, non-permanent exhibition, people and peoples, legacy

Brigitte Heck, Sonja Thiel

Baden State Museum

Collecting Corona (Corona Sammeln)

2020 was a decisive year for museums, in which two important museological approaches became especially recognizable under the conditions imposed by the COVID-19 pandemic: Digital collecting and participative collecting oriented to the present day.

During the phases of lockdown since March 2020, digital communications with visitors, users and target groups became the only possibility of remaining in contact with the public, creating events via digital offers, and confronting the current situation, which poses a great limitation for everyone.

Thus, various corona collections have arisen worldwide in museums and archives. There has been lively discussion among the specialists about the attendant methods, ethical questions and results. The project “Journal of the Plague Year“ digitally collects and locates worldwide stories, experiences and digital objects in relation to the corona pandemic Covid-19 Archive 2020]. Many of the scientific and museum collections which have arisen worldwide can be viewed via international Public-History-Mapping [Cauvin 2020]. The Lyrasis Study gives an overview of the handling of archives and memory institutions in the collection of objects in the USA [LYRASIS 2020]. ICOM recommends “rapid response collecting“ as a possibility to record the effects of the crisis as part of a Community-Resilience Strategy [ICOM 2020]. The COMCOL Newsletter presents insights into the collection strategies of museums worldwide [Bounia 2020]. An overview of participative collection initiatives in Germany, which makes no claim to completeness,

has been compiled in a collaborative effort [Räth 2020]. All these initiatives mark a development in which museums still find themselves in 2021 and which could give them more social presence and relevance.

Historicization of the Present

Development has shown in the past years that cultural-historical museums have increasingly been turning toward contemporary cultural and social realities in their collection and exhibition strategies [Elpers and Palm 2014: 9]. Such contemporary collections repeatedly raise similar new questions for the museums: How can the relevance of objects be judged without critical, historical distance? Who should and will examine the material culture of the present day for its relevance as a future material witness of contemporary culture and select what is significant? [Walz 2014: 34]. What qualities do objects have that indicate current, emotionally-laden events, which must be addressed politically and what potentials are thus given for memory institutions like museums? A new quality of contemporary-oriented collections is seen in participative collection approaches, which becomes especially apparent in the “Rapid Response Collecting” method, as practiced and published for example by the Victoria & Albert Museum [Victoria and Albert Museum 2021]:

The focus undoubtedly lies in managing a practice that can empower museums to collect the ephemeral and the momentous that might be difficult to acquire once the phenomenon is over. The practice itself was conceived in response to the 11th September 2001 terrorist attacks in New York, which stands for an unprecedented event in American history [Debono 2021].

In the Germanspeaking regions, the method was adapted e.g. by the Jewish Museum Berlin as a reaction to anti-Semitic events [Jüdisches Museum Berlin 2021].

Focusing on contemporary collecting often addresses on the one hand the responsibility of memory institutions for an uncertain future or future research interests, and on the other emphasizes the relevance which museums may have for their communities by creating a space for dealing with and reflecting on decisive events. Moreover, the collections usually present a critical stock-taking and diversity related critique of representativeness.

Participative, Digital Collecting

Collecting — one of the most characteristic tasks of museums in addition to conservating, research and exhibiting, has taken on an important dimension through participative, contemporary-oriented and digital collecting activities in museums during the COVID-19 pandemic: The individual interests of the collector becomes the topic of the collective memory.

In many of the collections made during the corona pandemic, the „compensatory function“ of collecting appears to be central: Collecting as a protection against the processuality of existence and the uncontrollability of the world and thus an explanation for the growing museal processing resulting from the need to „guarantee memory and offer resistance to abundance and the increasingly rapid disappearance of objects“ [Flagmeier 2012: 193]. Collecting as a form of “practical remembering“ [Benjamin 1989], as a “battle against distraction“, as a search for meaning or a form of enlightenment can be observed: Since March 2020, “calls” have been initiated all over Germany by historical and cultural-historical museums and archives, asking the population to document their everyday lives during the corona pandemic and submit objects or stories representing their altered everyday situation. The Public History Project “Coronarchiv” [Coronarchiv 2020] was created just for this purpose in cooperation between the universities in Bochum, Hamburg and Gießen and has developed also included cooperations with museums. Thanks to rapid digital communication, a working mode developed starting with a Tweet, in which the idea could be realized cooperatively. The project had thus understood a public need early in the pandemic and was able to present an appropriate offer:

Social distancing, infection risks, limited going out — the corona virus changed our everyday lives, our work and our social lives. As early as 2020, the pandemic and its consequences were characterized as historic. Up to now, it is uncertain what and especially how things will be ‘when it’s finally over’. Although corona affects everyone, each person is uniquely affected. And everyone deals with it differently [Coronarchiv 2020].

Collecting is made and submitted digitally using a formsheet which governs the questions of copyright and data protection. The submissions are checked by a team of moderators and anything which has no recognizable relevance to the corona crisis, violates existing law, is discriminatory as

well as advertising or objects without documentary intension is rejected. The national press and broad accessibility in social media [@coronarchiv 2020] contribute to making the project known and present the results of a broad diversity.

Diversity & Digitality as a Challenge

Questions about diversity are addressed actively in this digital collection:

A diverse society needs diverse memory. We know how dissimilar and socially-biased records of the past often are. This is not the least important reason why we are beginning already now to collect and archive the diverse voices and experiences surrounding corona. After all, the pandemic will someday be over. How the “corona crisis” is talked about and considered will depend essentially on which contemporary witnesses have been preserved. By means of the broadest documentation of the present, the Coronarchive wants to contribute in the long run to the plurality and diversity of future memory [Coronarchiv 2020].

But who feels addressed by such an appeal, who takes the trouble to document his/her everyday life and uses the online offer?

Initial results show that further efforts for diversity of story culture are needed. So cooperations arise which translate the appeal into Turkish, or make it more appealing for adolescents. The quick call to action was very successful, but central museological questions had not been answered when the project started: How is long-term archiving governed and maintenance guaranteed? Who can and will take over the collection and make use of it? How are the digitized items to be handled and what metadata will be recorded and permanently secured? But the collection is an important basis for further research into the corona pandemic, and an important reference as a digital collection strategy.

New Networks #CollectingCorona

One important result of these cooperative collection actions are new exchange and cooperation networks which are forming during the pandemic: Some of the actors who are creating memory-cultural collections present themselves under the Hashtag #CollectingCorona. Important institutions like the German Historical Museum (Deutsches Historisches Museum DHM) or the Museum of European Cultures (Museum Europäischer Kulturen [Schühle 2020; Museum and the City 2020]) see the pandemic as an impetus to open a new

area of collection. Special museums, too, [Werkbundarchiv — Museum der Dinge 2021], State Museums [Landesmuseum Württemberg 2020; Badisches Landesmuseum 2020], historical City Museums in Hamburg [SHMH 2020; #CoronaCollectionHH], Berlin [Stiftung Stadtmuseum Berlin 2021], Frankfurt [Historisches Museum Frankfurt 2020], Köln [Kölnisches Stadtmuseum 2020] and Munich [Münchner Stadtmuseum 2020], Vienna [WIEN MUSEUM 2021] as well as small museums run by volunteers [for example Museum Erding 2020] and in many other places, especially archives, are documenting the everyday corona phenomena in both digital and analog records. „As I see it, what’s happening now is very serious. It is history in the making”, said Paul Spies, Director of the Berlin Museum [Augsburger Allgemeine 2020]. The historical relevance is quickly determined to be „Comparable situations arose at great moments in history. Like the time the Wall came down, or the period after the reunification” [ibid.].

Giving Individuality Room

The nature of the appeals makes a new quality of argumentation clear, to which some of the museums are giving impetus: Historical relevance is ascribed to the individual documentation of everyday life, whereby the transition from the individual to the public memory space is marked. For example, at the Museum Erding: “What does the corona virus mean to you personally? How has Covid-19 and the attendant limitations affected your life? How will your life be after the crisis — private and at work?” [Museum Erding 2020], “Document or photograph your present everyday life in the corona crisis and write down your thoughts about it. Whether at home under quarantine, in your limited work life, during school sessions online or the situation in food stores or on the weekly market. Streets and playground void of people, closed stores and restaurants are all part of this, of course” [Museum Erding 2020]. Digital objects take on new value in such collections: Primarily digital images, photos and texts, and a few videos are being submitted. The majority of submissions shows a new quality and requires standards for metadata and automatization processes. Museologically, it is seen that methods of collection used thus far, applied by a single person trained in curatorship, are not the only possibility of expanding the collection. Rather, it is increasingly necessary to provide a digital infrastructure, communicate rules for submission in a transparent manner and to guarantee the processes of communication, publication and lasting

security. The curator tasks are changing. Museums and institutions that have developed digital infrastructures adapted to current user behavior now profit from higher numbers of users and simple continued use: Platforms and simple, low-threshold and automated handling formats promote interaction, for instance like in the “Stadtlabor digital“ of the Historical Museum Frankfurt [Historisches Museum Frankfurt 2020] or at the State Museum Württemberg [Landesmuseum Württemberg 2020]. Another advantage of such a collection strategy has been found in that the digital collections can be used to quickly create digital exhibitions which, ideally, open new room for discussion and reflection, and contribute to dealing with the global pandemic.

A Look at the Practice

In the end, a number of circumstances (local specifics, concrete agreements, professional expertise) will mean that the corona collections started in 2020 will take very diverse shapes and ideally supplement each other. The same applies for the resultant initiatives (research projects, exhibitions and events). The corona collection initiated in Karlsruhe is part of this. It can, however, be called both “hybrid“ and specific in that it supplements its own collecting with autonomic entries from outsiders and in this puts emphasis on analogous witnesses. This opening up of the curatorship and also the documentation of contemporary processes follows up on previous projects which inform the concept of the Corona Collection in Karlsruhe. On the one hand, it is the task of the folkloristic department to collect the regional historical as well as contemporary popular and everyday culture. On the other hand, the question has been addressed in Karlsruhe since the millennium how contemporary-oriented the collection and exhibition can be and to what extent our curator’s look into the future can document today’s material culture for tomorrow. This inspired the design of the new collection exhibit “Baden und Europa 1918 bis 2000”.

And since 2002, the house has been experimenting with “Time Capsule Projects“ (inspired by Andy Warhol’s “time capsules”) as small laboratory collections by pupils and students on current phenomena. At the end, this arrangement led to the collaborative and participative collection and exhibition project Life 20.15. Memories of today (“Leben 20.15. Erinnerungen an heute“ [Heck 2017]). In accordance with Nina Simon’s views [Simon 2010] participation as a method of collection and exhibition has not only

been broadly applied, but has become a fixed component of the curatorial toolbox. The high participation and across-the-board positive resonance to this project were proof of its social-political relevance in Stephen E. Weil's view [Weil 2002], since it made a public offer and addressed current discourses. This is now being repeated with the Corona Collection.

Confronting the Present

As a large cultural-historical museum, museum, the Baden State Museum, located in Karlsruhe, represents the western part of the German Federal State of Baden-Württemberg bordering on France and Switzerland. Like all cultural-historical museums, its collections make available memory storages and spaces for reminiscence [Assmann 1999]. With its diverse historical exhibitions, it considers itself an active part of a public memory culture and also of the social discourse on how much remembrance a group needs, and who creates it, for whom and in what form. The pandemic and the attendant consequences have made these questions even more pointed in 2020: How will we remember this historical event and will we do this in retrospect or beginning already today for tomorrow? On 16 March 2020, a process accompanying and open corona collection in Karlsruhe was begun: proactive, participative and without delay. In the lockdown, digital appeals were the first instrument of choice to generate public awareness, to reach interested groups within the population, to inform them and to stimulate them to active participation. Thereby the collection process initially reflected the phenomenon to be collected: Given the way in which politics and society approached the phenomenon corona, it soon became clear that an adequate procedure had to be developed in a process-accompanying Corona Collection. The questions of relevance and representativeness of material examples and observations could not be easily and definitively answered. Parallel to the events, topics had to be identified, contacts established and material examples acquired. Moreover, the great quantity of digital input (mobile phone pictures, films and audiofiles) formed a digital collection and storage area for which structures and procedures had yet to be developed. Shortly after the collecting began, helpful exchanges with colleagues at other museums and archives supported and influenced our own work.

In the Corona-Collections in Karlsruhe and elsewhere, there will be too little of this and too much of that. That's a risk, but also an opportunity. After

all, ideally, the quantity of the submitted proofs will contribute to a broad description of that phenomenon that elicited it, the corona pandemic.

The character arising from the perspective and curatory diversity of the submissions differentiates the new Corona Collection essentially from classical collection contexts. A proactive, Corona Collection accompanying a process in progress comprises analog and digital items with high information density, which can be well queried, documented and contextualized [Miller 2010]. A valid arrangement and ascription of meaning in the superordinate event can, however, only be made with reservations and can only be done after critical looking back and reevaluation of the collection items. The sustainable options of a Corona Collection will therefore first become a constructive contribution to knowledge of the events in the future. This increase in knowledge occurs independent of the social and culturalpolitical benefits which museums draw immediately from actions like the Corona Collection: they are revealed as “Resonance rooms of cultural diversity and plural lifestyles” [Fackler and Heck 2019]. In Karlsruhe, we are aware of the challenges of a collection of current phenomena aimed at the future, with which not only an anthropology of the future [Bryant und Knight 2019], but also a practical museological discourse [Grießer et al. 2020] are involved.

The Moment as an opportunity

Closing the museum during the corona pandemic and excluding the public were part of the uniqueness and basis for the Corona Collection. The other aspect was the blurred borders of the pandemic situation with respect to working “in the field“. Unlike in a classical observation or fieldwork, it was not possible to approach the phenomenon from outside and initially as a neutral observer. One’s own world and the professional field are essentially affected by the consequences of the pandemic and critical distance is almost impossible to create. This practically made the opening of museum work quasi systematically necessary and addressed curatorial documentations and object acquisition to all interested persons who could contribute their everyday knowledge and experience of the crisis. The invitations to cooperation were and are continuing to be placed informally via the homepage and social media channels of the museum and reports in printed media, radio and television spread this curatorial opening to the masses. Thus far, 40 people and institutions have responded to the request for participation with suggestions, commentaries and sometimes several



Fot 1. Hand-painted banner as a greeting from the teachers of a kindergarten in Karlsruhe, March 2020, Inv.Nr. 2020/35-61 © Peter Gaul, BLM Karlsruhe



Fot 2. Cookie, a so-called „Amerikaner“, with an everyday mask as a motif, industrial bakery in Karlsruhe, May 2020, Inv.Nr. 2020/35-29 © Peter Gaul, BLM Karlsruhe

concrete submissions. This practice of social participation in the cultural work of the museum and its transfer of knowledge is based not only on a growing awareness of the museum's social responsibility. It also reflects the specialist discourses of "public anthropology" [Beck and Maida 2015; Borofsky 2019] and "public history" [Lücke and Zündorf 2018]. Due to the involvement of many people, multiple examples of objects or documentation of phenomena in variation may occur (masks for daily wear). A "wild things" collection [Attfield 2000], created participatively, with its often chance interlacing, represents in a no less "real" way the complexity of the facts than an exclusively special-curatorial selection of single items would. Actually, no-one can claim at the present to have registered the "only valid" corona object at the moment of acquiring or accepting it. Permitting this rather chance penetration of participative items as well as the planned insertion of curatorial witnesses is an anarchical and at the same time creative-constructive characteristic of participative corona collections.

After 12 months, the Karlsruhe Corona Collection comprises 375 analog and digital items, whereby the digital proportion is only about 30%. Our own collecting documents cover politics and administration, the health and education sector, document regional producers and products, contain witnesses of the art and cultural life and document actions in the public domain.

About 40% of the collected items reached the museum at the suggestion of others. They strongly reflect the private world of the people and thus the "inner life" of the crisis and the emotions with which it is coupled. These are mostly objects of everyday use, whose cultural importance has been newly articulated in the crisis. The altered consumer behavior resulting from the pandemic conditions has changed the usual function and meaning of several everyday items and accustomed behavior or even given rise to something completely new. Many everyday items with reference to the corona pandemic have an emotional quality for the donor, especially biographical meaning and close ties to references in the life around them. For example, the everyday masks provide the collection with evidence going beyond the context of individual use to social importance, where reception and folkloristics identify the mask as a key motif for the crisis.

In the area of social communication, concrete objects (like this Corona Cookie) can create ironic distance to pandemic events in the same way *memes* do on social media. A large number of such objects have been submitted and, beyond their concrete message, also transmitted a personal stance toward



Fot 3. Diary for December 2020, Inv.Nr. 2020/35-81 © Peter Gaul, BLM Karlsruhe



Fot 4. Bench along a hiking trail near Bruchsal, constructed in March 2020, Inv.Nr. 2021/3-13-1 © Susanne Käser, Kaichtal

the events, as a gesture which is just as exciting from a cultural-anthropological point of view as the many statements and actions of individuals and groups in the public sphere. Personal comments or autobiographical narratives are documented in the collection in texts, pictures and films.

Hybrid Collecting as an opportunity

In an overall review of the appeals and collection actions, and with a look at the example in Karlsruhe as well, it is seen that digital objects have attained a new value for museums. Depending on the focus of the museum, either a more object-centered, analog approach or a digital submission process is selected. Sometimes purely digital collections are created, but usually hybrid mixed forms result, whereby besides digital objects, a transition to the material culture is sought — the specific collection criteria of the Baden State Museum are applied here. This has the advantage that the exhibitions themselves benefit directly from the currency of the collections, which excited great visitor interest in the Museum of Everyday Culture. The contents refer back particularly to the way in which decisive changes and new realities of life are dealt with and promote active dealing with an uncertain present and open future by means of autoethnographic approaches. The arguments are based on historical relevance and potential future research and spaces for reflection.

Museums with digital platform infrastructures have advantages with respect to automatization processes and the linking and inclusion of objects in the collection databases. However, there are still challenges in the area of long-term archiving, recording of metadata and linked data. Digital collecting and documentation are a challenge for museums.

Recurrent methodological questions concern data protection, copyrights, long-term archiving, digital curatorial selection processes as well as (a lack of) digital infrastructures and interinstitutional collection strategies. Challenges always arise with respect to the topics of diversity, automatization processes in digital collection work as well as ethical questions. In the “Ethnology Lab“ of COMCOL, these questions will also be further addressed in 2021 [ICOM — COMCOL 2021].

Since March 2020, corona collections have been developing in a wide range of places: In archives, libraries and museums, in private and public places. For museums, who see themselves as participants in social discourse, this actuality and diversity present both a challenge and a chance. Never were

the possibilities and chances for participation in and design of memory cultures as manifold as now.

References and Internet Sources

@coronarchiv

2020: <https://twitter.com/coronarchiv>, [21.04.2021].

Assmann Aleida

1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Verlag C.H.Beck.

Attfield Judy

2000: *Wild things. The material culture of everyday life*, Oxford, New York: Berg Publishers.

Augsburger Allgemeine

2020: *Museum plant Corona-Sammlung: 'Jetzt wird Geschichte geschrieben'*, „Augsburger-Allgemeine“ 16.04.2020, <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Museum-plant-Corona-Sammlung-Jetzt-wird-Geschichte-geschrieben-id57236091.html>, [21.04.2021].

Badisches Landesmuseum

2020: *Corona-Sammlung. Online verfügbar unter*, <https://www.landmuseum.de/corona-sammlung>, [21.04.2021].

Beck Sam, Maida Carl A. (ed.)

2015: *Public Anthropology in a Borderless World*, New York, Berghahn Books.

Benjamin, Walter

1989: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Borofsky Robert

2019: *An anthropology of anthropology. Is it time to shift paradigms*, Kailua: Center for a Public Anthropology.

Bounia Alexandra

2020: *Contemporary collecting and COVID-19*. In: COMCOL (ed.), Newsletter (35), p. 8–13, http://comcol.mini.icom.museum/wpcontent/uploads/sites/9/2020/07/newsletter_35.pdf.

Bryant Rebecca, Knight, Daniel M.

2019: *The anthropology of the future*. Cambridge, New York: Cambridge University Press

Cauvin Thomas

2020: *Mapping Public History Projects about COVID 19*, <https://ifph.hypotheses.org/3225>, [23.04.2021].

Coronarchiv

2020: <https://coronarchiv.blogs.uni-hamburg.de>, [21.04.2021].

Covid-19 Archive

2020: *A Journal of the Plague*, <https://covid-19archive.org/s/archive/item>, [23.04.2021].

Debono Sandro

- 2021: *Collecting Pandemic Phenomena: Reflections on Rapid Response Collecting and the Art Museum*. In: "Collections. A Journal for Museum and Archive Professionals", vol. 17, issue 2, p. 179-185, DOI: 10.1177/1550190620980844.

Elpers Sophie, Palm Anna

- 2014: *Von Grenzen und Chancen des Sammelns von Gegenwart in kulturhistorischen Museen im 21. Jahrhundert. Eine Einführung*. In: *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*, ed. S. Elpers, A. Palm, Berlin, Bielefeld: De Gruyter, p. 9–28.

Fackler Guido, Heck Brigitte (ed.)

- 2019: *Identitätsfabrik reloaded. Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile*, Berlin, Münster: LIT.

Flagmeier Renate

- 2012: *Partizipativ sammeln — (wie) geht das im Museum?* In: *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, ed. S. Gesser, M. Handschin, A. Jannelli, S. Lichtensteiger, Bielefeld: Transcript, p. 192–202.

Griesser Martina, Sternfeld Nora, Ziaja Luisa, Schlicht Robert, Peitzsch Max

- 2020: *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin: De Gruyter.

Heck Brigitte

- 2017: *Gegenwart partizipativ sammeln — ein Karlsruher Experiment*. In: *Figurationen des Laien zwischen Forschung, Leidenschaft und politischer Mobilisierung. Museen, Archive und Erinnerungskultur in Fallstudien und Berichten*, ed. Ch. Cantauw, M. Kamp, E. Timm, Münster, New York: Waxmann.

Historisches Museum Frankfurt

- 2020: *Corona Sammlung*, <https://historisches-museum-frankfurt.de/corona-sammlung>, [18.04.2021].

ICOM

- 2020: *Museums and the COVID-19 Crisis: 8 Steps to supporting Community Resilience*, https://icom.museum/wpcontent/uploads/2020/10/CommunityResilience_UpdatedArticle_EN_final_20200930.pdf, [25.04.2021].

ICOM — COMCOL

- 2021: *Ethnology lab on the workings of COVID-19 on museums*, <http://comcol.mini.icom.museum/special-projects/ethnology-lab-on-the-workings-of-covid-19-on-museums>, [23.04.2021].

Jüdisches Museum Berlin

- 2021: *Rapid-Response-Vitrine*, <https://www.jmberlin.de/rapid-response-vitrine>, [18.04.2021].

Kölnisches Stadtmuseum

- 2020: *#CORONIA*, https://www.koelnisches-stadtmuseum.de/_CORONIA, [21.04.2021].

Landesmuseum Württemberg

- 2020: *Corona-Alltag. Dein Objekt für übermorgen*, <https://lmw-corona-alltag.de/home>, [21.04.2021].

Lücke Martin, Zündorf Irmgard

2018: *Einführung in die Public History*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

LYRASIS

2020: *Pandemic Survey Report*, https://lyrasisnow.org/wp-content/uploads/2020/09/Pandemic-Survey-Report_09012020.pdf, [23.04.2021].

Miller Daniel

2010: *Der Trost der Dinge. Fünfzehn Porträts aus dem London von heute*, Berlin: Suhrkamp, Dt. Erstausg.

Münchner Stadtmuseum

2020: *München in Zeiten des Coronavirus — Sammlungsaufruf*, <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sammlungen/forschungsprojekte/muenchen-in-zeiten-des-coronavirussammlungsaufruf>, [21.04.2021].

Museum and the City

2020: *#CollectingCorona: Ein Sammlungsaufruf des Museums Europäischer Kulturen — Museum and the City*, <https://blog.smb.museum/collectingcorona-ein-sammlungsaufruf-des-museumseuropaeischer-kulturen>, [18.04.2021].

Museum Erding

2020: *Aufruf*, <http://www.museumerding.de/index.php?id=67>, [21.04.2021].

Räth Jan

2020: *Partizipative Sammlungsinitiativen deutschsprachiger Kulturerbeeinrichtungen zur Corona-Pandemie*, <https://ethercalc.net/a58b750ffc67>, [26.04.2021].

Schühle Judith

2020: *#CollectingCorona: Ein Sammlungsaufruf des Museums Europäischer Kulturen — Museum and the City*, <https://blog.smb.museum/collectingcorona-ein-sammlungsaufruf-des-museumseuropaeischer-kulturen>, [21.04.2021].

SHMH

2020: *Corona Sammlung*, <https://shmh.de/de/coronamuseum-sammlung>, [21.04.2021].

Simon Nina

2010: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0, <http://www.participatorymuseum.org/read>, [19.03.2019].

Stiftung Stadtmuseum Berlin

2021: *Berlin jetzt!*, <https://www.stadtmuseum.de/berlin-jetzt>, [21.04.2021].

Victoria and Albert Museum

2021: *V&A · Rapid Response Collecting*, <https://www.vam.ac.uk/collections/rapid-response-collecting>, [18.04.2021].

Walz Markus

2014: *Museum 2.0, Museum 3.0, Europäische Ethnologie 0.0?* In: *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*, ed. S. Elpers, A. Palm, Berlin, Bielefeld: De Gruyter, p. 31–50.

Weil Stephen E.

2002: *Making museums matter*, Washington, D.C: Smithsonian Institution Press.

Werkbundarchiv — Museum der Dinge

2021: *Krisen-Galerie*, <https://www.museumderdinge.de/ausstellungen/krisen-galerie>, [21.04.2021].

WIEN MUSEUM

2021: *Corona-Collection-Project*, <https://www.wienmuseum.at/en/corona-collection-project>, [18.04.2021].

Brigitte Heck, Sonja Thiel

Collecting Corona (Corona Sammeln)

The Corona pandemic posed major challenges to the museum landscape. Not only because their presence was not accessible for a long period of time, but also because their social significance was re-located. „System relevance” was the characteristic that decided whether a museum was to be opened or closed in Germany. Many colleagues in cultural history museums and collections took up this discussion constructively and used the opportunities to participate in social discourse, collection initiatives, and collegial cooperation. The article gives an overview of the ongoing process, the different theoretical and practical approaches and focuses on the example of the Baden State Museum in Karlsruhe as a cultural history museum with expertise in participatory contemporary projects.

Keywords: COVID-19 pandemic, collecting corona, participation, digital collection, shared curacy, historicization of the present, rapid response collecting

Muzeum reagujące

Reacting museum

Anna Cieplińska-Jaglarz

Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich

Tymczasowo Zamknięte. Nowy czas na edukację muzealną

Muzealnicy powinni postępować zgodnie z przyjętymi zasadami oraz przepisami prawa i dbać o godność oraz cześć ich zawodu. Powinni chronić społeczeństwo przed bezprawnym i nieetycznym zachowaniem. Należy wykorzystać każdą sposobność do edukacji i informowania społeczeństwa o zamiarach, celach i staraniach w czasie wykonywania tego zawodu, aby osiągnąć lepsze zrozumienie roli muzeów w społeczeństwie [Waltoś 2009: 60].

Powyższa zasada Kodeksu Etyki ICOM dla muzeów zaznacza istotną rolę edukacji w muzeach. Jednym z podstawowych zadań muzealnika jest przekazywanie wiedzy, edukowanie za pomocą różnych kanałów, uwrażliwianie na funkcję muzeum w społeczeństwie oraz uświadamianie ważności dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego będącego w centrum uwagi muzeum. „Na muzeach spoczywa ważny obowiązek rozwijania działalności edukacyjnej oraz przyciągania coraz szerszej publiczności spośród społeczeństwa, społeczności lokalnych i grup, którym służą, współdziałanie z społeczeństwem i promowanie jego dziedzictwa jest nieodłącznym elementem funkcji muzeum” [Waltoś 2009: 52]. Jest to zarówno edukacja na poziomie zwiedzania wystawy stałej lub czasowej, okazjonalna w postaci wykładu, prelekcji bądź też długofalowa w formie cyklu tematycznych spotkań dyskusyjnych, wykładów, lekcji, warsztatów skupiających się na wybranym problemie, ekspozycji bądź grupie eksponatów. Problematyka edukacji muzealnej, która ostatnimi laty nabiera rozpędu, poruszana była

podczas I Kongresu Muzealników Polskich w Łodzi w 2015 roku. W trakcie rozważań próbowano zdefiniować współczesną edukację muzealną oraz określić jej znaczenie. Tomasz Kranz w swej wypowiedzi zwrócił uwagę na przekazywanie wiedzy oraz rozwój osobowy, kształtowanie postaw społecznych i kulturowych [Szeląg 2015: 205]. Oczywiście wszelkie formy edukacji przyjęte w muzeach dostosowane powinny być do rodzaju odbiorcy, jego wieku, możliwości percepcyjnych, zatem muzealnik stoi przed niełatwym zadaniem aby dopasować zarówno treść, jak i formę przekazu w zależności od potrzeb. Opracowanie przez kustosa programu edukacyjnego, jak np. oprowadzania kuratorskie po wystawach stałych lub czasowych, spacerów edukacyjne, lekcje, wykłady czy warsztaty wiąże się ściśle z zapotrzebowaniem zewnętrznym i rodzajem grupy docelowej, jednak z drugiej strony ważną rolę odgrywają aspiracje muzealnika i jego wizja edukacji. Jolanta Skutnik, wypowiadając się w czasie Kongresu, zauważyła słusznie współistnienie dwóch postaw edukacyjnych, mianowicie „edukację do muzeum” i „edukację przez muzeum”, gdzie pierwsza forma wdraża nawyk bywania w muzeum, a druga pełni funkcję wychowawczą [Szeląg 2015: 206].

Sprawa edukacji, w różnych jej formach wspomnianych wyżej, wygląda dość jasno, ważne jest podanie wiedzy w jak najlepszej i najatrakcyjniejszej formie oraz na odpowiednim poziomie merytorycznym. Niestety wraz z nadejściem pandemii zmieniły się mocno priorytety działalności instytucji kultury, w tym również muzeów, co ma duży wpływ na zmianę sposobu edukowania.

Ostatnie miesiące przyniosły niespodziewany zwrot w funkcjonowaniu muzeów. Hasło „Tymczasowo zamknięte”, widniejące na większości drzwiach i stronach internetowych muzeów, wyrażało zarówno nadzieję na tymczasowość zaistniałej sytuacji, jak i pesymizm z powodu zamknięcia. Jasne stało się, iż nowy czas koniecznej izolacji, dystansu społecznego wymusza wprowadzenie zupełnie nowych rozwiązań, często niemalże nowatorskich (zwłaszcza w przypadku niewielkich muzeów), jeśli chodzi o działanie muzeum. W czasie zamknięcia muzeum dla zwiedzających, podczas wewnętrznej pracy muzealnicy opracowywali nowe standardy prezentacji zbiorów, dbając o upowszechnianie w mediach wizerunku muzeum i wprowadzając w rzeczywistość wirtualną działania edukacyjne, które do tej pory realizowane były na żywo.

Czas lockdownów skutecznie zminimalizował możliwości bezpośrednich relacji kustosz–zwiedzający. Pojawiały się pytania o dalszy los muzeum, czy jest ono potrzebne, czy w tradycyjnie rozumianej formie ma prawo bytu w nowej rzeczywistości pandemicznej i postpandemicznej. Czy wraz z luzowaniem wszelkich obostrzeń, powracaniem otwartego życia ludzie będą postrzegali muzeum jako atrakcyjną i bezpieczną formę spędzania czasu, źródło wiedzy, z którego dobrodziejstw warto korzystać? Czy dzieci, które niemalże zapadły się w wirtualną rzeczywistość, do której została przeniesiona nauka, życie społeczne, rozrywka, relaks, nadal będą postrzegały muzeum, jako interesujące miejsce przekazu wiedzy oraz bezpośredniego dostępu do obiektów ważnych historycznie i kulturowo?

Kryzys pandemii COVID-19 uderzył boleśnie w branżę turystyczną, a co za tym idzie także muzea, opierające swą praktykę, a także dochody również na ruchu turystycznym. Instytucje na całym świecie borykają się ze znacznym spadkiem frekwencji i co gorsze, ze zwolnieniami pracowników, nieprzedłużaniem kontraktów. Taki los spotkał edukatorów The Museum of Modern Art, którzy zostali niemalże z dnia na dzień zwolnieni, co placówka uzasadniała krytyczną sytuacją finansową [<https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts>, data odczytu: 18.06.2021]. Z punktu widzenia autorki na szczęście trudny czas zamknięcia okazał się jednak dla muzeum nieco łaskawy. I nie chodzi tu o wysokość strat materialnych, bo takowe są w każdej branży dotkniętej kolejnymi lockdownami, ale o nowe możliwości, które co prawda były dostępne już wcześniej, ale dopiero teraz ich użycie okazało się wręcz konieczne, z dobrym skutkiem.

Podczas okresowych zamknięć muzeów dla zwiedzających, z pomocą przyszły nowoczesne rozwiązania techniczne, funkcjonujące już od jakiegoś czasu w powszechnym użyciu. Mowa tu o rozwiązaniach cyfrowych (fotografia cyfrowa, panorama sferyczna, zdjęcia 3D, nagrania filmowe), internetowych środkach przekazu (media społecznościowe, kanał You Tube), radiowo-telewizyjnych środkach masowego przekazu. Te rozwiązania spowodowały, iż muzea nie zamknęły się całkowicie, mogły bowiem poprzez różne kanały dystrybuować wiedzę on-line oraz prezentować swe zasoby.

Jak wykazują badania przeprowadzone w okresie wrzesień–październik 2020, muzea na świecie pracowały przy pomocy mediów cyfrowych, których użycie wzrosło nawet o 50%, biorąc pod uwagę użytkowanie mediów społecznościowych, transmisji on-line oraz materiałów edukacyjnych rów-

niez udostępnianych on-line [ICOM Follow-up report: Museums, Museum professionals and COVID-19: follow-up survey, 2020].

Raport z badania *Instytucje kultury w okresie Covid-19* wykazuje, że 75% polskich muzeów nie było przygotowanych do funkcjonowania w czasie pandemii, równocześnie czterokrotnie wzrosła liczba muzeów proponujących zajęcia edukacyjne w formie on-line [Pasternak-Zabielska 2021: 3]. Po przywróceniu instytucji muzealnych do pracy, w wielu miejscach nadal praktykowano i praktykuje się pracę w trybie zdalnym lub hybrydowym, co zresztą może stać się normą przez najbliższe lata. Istnieje także duże prawdopodobieństwo, że również edukacja muzealna realizowana będzie zarówno na żywo jak i on-line. Co prawda społeczeństwo żyje nadzieją, iż wszelkie trudności i zmiany związane z życiem podczas pandemii ulegną wkrótce zminimalizowaniu lub zniesieniu, jednakże warto pomyśleć o tym, że pandemia COVID-19 była swego rodzaju zapalnikiem do uruchomienia nowoczesnych środków technologicznych, będących już w codziennym użyciu, a niedocenianych lub niemających swego miejsca z różnych powodów w muzeach.

Od lockdownu do lockdownu

Analizując problematykę edukacji muzealnej w sytuacji kryzysu, jakim okazała się pandemia COVID-19, będę się opierała w szczególności na doświadczeniu z codziennej pracy w Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich. Ekspozycja stała, prezentowana w budynku zabytkowego lamusa jest o tematyce historycznej dotyczącej różnych wątków regionalnych i z założenia ma charakter edukacyjny, natomiast w Oddziale Wystaw Czasowych „Dom Urbańczyka”, prezentowane są wystawy czasowe o rozmaitej tematyce. Dotychczas na bazie tych ekspozycji prowadzona była duża część działań edukacyjnych. Pierwszym zdarzeniem Muzeum z pandemią i jej skutkami był moment otwarcia wystawy czasowej „Wiosna. Między sacrum a profanum” 11 marca 2020 roku, kiedy to wernisaż był pierwszym i ostatnim dniem trwania wystawy na żywo, był też ostatnim dniem zwiedzania Muzeum przez nieograniczoną zasadami sanitarnymi liczbę zwiedzających. Następnego dnia wprowadzony został ogólnokrajowy lockdown, uniemożliwiający skutecznie zarówno pełną prezentację wystawy czasowej, jak i realizację programu edukacyjnego, przygotowanego indywidualnie do tego projektu. Oczywiście śladem wystawy jest katalog,

jednakże spełnia on rolę informacyjną na temat założeń programowych wystawy, natomiast odgrywa mniejszą rolę edukacyjną [Trybuś 2020].

Wystawę udało się przenieść w przestrzeń wirtualną, w formie wprowadzania kuratorskiego on-line oraz wirtualnej panoramy, co pozwoliło potencjalnym odbiorcom obejrzeć ekspozycję. Niestety z powodu zaskoczenia sytuacją, jaką były dynamicznie wprowadzane obostrzenia, program edukacyjny nie został zrealizowany w zamierzonej formie. Aby jednak edukacyjny wymiar wystawy nie poszedł w zapomnienie, zaczęto publikować posty tematyczne w mediach społecznościowych. Pozwoliło to udostępnić część informacji, które miały być przekazane w formie wykładów czy warsztatów etnograficznych dla dzieci i młodzieży.

Z biegiem czasu, pracownicy chrzanowskiego Muzeum zaczęli dostosowywać dotychczasowe formy edukacji do nowej sytuacji i upowszechniać wiedzę za pomocą wszelkich rozwiązań technicznych. Eksperymentalnym, można by rzec, projektem były warsztaty kulinarne z cyklu *Ale chała, czyli gotuj i piecz z Muzeum*. Temat odbiegający od standardowych tematów edukacyjnych chrzanowskiego Muzeum, prowadzonych z zakresu historii, sztuki czy archeologii zyskał uznanie, z racji na zupełnie inną niż dotychczas tematykę oraz, jak można przypuszczać, pewnego rodzaju „ocieplenie wizerunku” muzealników. Cykl poruszał tematy społeczno-kulturowe, budowane wokół tradycyjnego przepisu kulinarnego realizowanego na wizji przez muzealnika. Nagrania zostały udostępnione widzom za pomocą kanału You Tube (w dalszej części tekstu stosowany będzie skrót „YT”).

Kolejną formą edukacji, którą zaczęto praktykować były krótkie wykłady popularnonaukowe uzupełnione o szablony bądź karty edukacyjne do samodzielnego wykonania przez dziecko. Wykłady udostępniane były również na kanale YT, natomiast materiały edukacyjne udostępnione do pobrania na stronie www oraz w mediach społecznościowych. Tak przygotowany materiał, gdzie treści edukacyjne były skierowane zarówno do dorosłych jak i dzieci, sprzyjał integracji rodzinnej, podczas długotrwałego spędzania czasu w domu.

W sezonie wakacyjnym 2020 roku udało się zrealizować, przy zachowaniu wszelkich wymogów bezpieczeństwa cykl warsztatów stacjonarnych dla dzieci *Animacje na wakacje*. Pewnym minusem zajęć była ograniczona ilość uczestników oraz utrzymanie koniecznego dystansu społecznego, co nie sprzyjało atmosferze zabawy. Mimo to jednak dzieci miały możliwość

wyjścia poza dom, w celu spędzenia czasu w innej, atrakcyjnej formie oraz zdobycie nowej wiedzy.

Przy okazji warsztatów stacjonarnych realizowanych w tzw. „nowym czasie”, czyli czasie pandemii i otaczających nas wszelkiego rodzaju ograniczeń, mających na celu zapobieganie rozprzestrzeniania się choroby, pojawił się problem przewartościowania scenariuszy zajęć edukacyjnych. Otóż dotychczas prowadzone zajęcia odbywały się często w atmosferze zabawy, z wykorzystaniem różnych metod dydaktycznych jak wykład, prezentacja multimedialna, oprowadzanie po wystawie, praca manualna indywidualna lub zespołowa przy dość bliskim kontakcie z koordynatorem zajęć, który mógł np. pomóc wykonać pracę plastyczną. Metody dydaktyczne były dobierane w zależności od zapotrzebowań nauczycieli zgłaszających grupę oraz wieku uczestników zajęć. Jednakże zawsze edukatorzy muzealni dokładali starań aby omawiany temat był zaprezentowany jak najatrakcyjniej i z wykorzystaniem zasobu muzealnego, tj. eksponatów lub innych materiałów.

Obecnie muzealnicy stanęli przed koniecznością zmodyfikowania scenariuszy warsztatów tak, aby zminimalizować konieczność kontaktu dziecko—muzealnik i dostosowania szablonów edukacyjnych do takiego poziomu umiejętności, aby dziecko mogło samodzielnie wykonać daną pracę. Wpływa to na poziom prac, ponieważ szablony muszą być często uproszczone. Na szczęście pewnego rodzaju uzupełnieniem może być szerszy komentarz słowny lub prezentacja multimedialna, również udostępniona on-line.

Kolejną formą edukacji muzealnej, która została zmodyfikowana na potrzeby konieczności dostosowania się do sytuacji pandemicznej były wykłady on-line, udostępniane za pomocą mediów społecznościowych i kanału YT. Poruszane tematy były różnorodne, tak jak to miało miejsce wcześniej. Dostosowane były do danych okoliczności, jak lokalne wydarzenia, święta, pory roku itd. oraz oparte często o przykładowe muzealia. To, co je odróżnia od wykładów stacjonarnych to oczywiście ograniczona możliwość wejścia w interakcję ze słuchaczem. Brakuje zatem zaplecza dyskusyjnego, co jest możliwe poprzez pisanie komentarzy, jednak przyjmuje się, iż taką drogą „zdalnych” komentarzy, wszelkich głosów krytycznych jest znacznie mniej, niż przy dyskusji na żywo. W przypadku wykładu on-line mniej korzystne jest także prezentowanie wszelkiego typu muze-

aliów, które mogą się wydawać mniej interesujące na ekranie komputera niż na żywo. Cały ciężar spoczywa więc na prelegencie, który powinien stosownym wyjaśnieniem podkreślić wagę muzealium, jeśli oczywiście akurat takowe jest meritum wypowiedzi.

Dobrym przykładem wirtualnej formy przekazu wiedzy w postaci wykładu była konferencja popularno-naukowa, odbywająca się w grudniu 2020 roku, pt. *Dziedzictwo kulturowe i przyrodnicze ziemi chrzanowskiej*. W ciągu dwóch dni konferencji prezentowane były odczyty udostępnione na kanale YT. Poszczególni prelegenci uzupełnili swój wykład o zdjęcia lub prezentację. Znając specyfikę formy przekazu wiedzy naukowej jaką jest konferencja, od razu nasuwa się na myśl możliwość wymiany opinii, dyskusje, rozmowy w kuluarach, nawiązywanie nowych kontaktów branżowych. Tak było dotychczas, jednakże konferencja popularno-naukowa zrealizowana w formie on-line, bez możliwości wejścia w dyskusję z interlokutorem traci nieco na sile. Zatem przed muzealnikami pojawił się kolejny problem, mianowicie przekazywanie wiedzy naukowej, w której istotny jest głos dyskusyjny, w taki sposób aby umożliwić prowadzenie dyskusji lub choćby zadawanie pytań rozmówcy, czyli przy wykorzystaniu odpowiednich narzędzi technicznych.

W sezonie zimowym i wiosennym, zaczawszy od okresu Bożego Narodzenia 2020 zakończywszy na Wielkanocy 2021 prowadzone były warsztaty on-line bez ograniczeń wiekowych, o tematyce etnograficzno-obyczajowej. Została wówczas nieco zmieniona forma zajęć, mianowicie prowadzone były często przez dwie lub trzy osoby, prowadzące dialog między sobą na dany temat. Sprzyjało to otwartej formie luźnej pogawędki, w czasie której równocześnie wyjaśniane było zadanie do wykonania, np. palma wielkanocna. Zajęcia realizowane w taki sposób nabrały ciekawszego charakteru, odbiorca mógł być aktywnym uczestnikiem zajęć, pracując równocześnie z prowadzącymi. Tego typu zajęcia mogą być wykorzystywane przez nauczycieli, którzy w normalnych warunkach przyprowadziliby grupę szkolną lub przedszkolną do muzeum, celem zrealizowania lekcji. W tym przypadku jednak ciężar samych zajęć praktycznych spada na nauczyciela, opiekuna, który pracuje z dzieckiem równoległe do oglądanego programu.

Nowatorską i cieszącą się dużym zainteresowaniem okazała się forma wirtualnego spaceru edukacyjnego. Startowy odcinek, przygotowany z inicjatywy społecznej przez Miejsce Aktywności Mieszkańców w Chrzanowie

oraz Muzeum w Chrzanowie ukazał się w kwietniu 2021 roku, był to *Wirtualny spacer po kościele św. Mikołaja* z przewodnikiem. Treść zachęcająca w mediach społecznościowych do obejrzenia programu sugerowała formę, jaką przyjmie spacer oraz efekt, jaki wywołają zaprezentowane informacje:

Lockdown już Cię trochę zmęczył? Tęsknisz za obcowaniem z lokalną kulturą i historią? Mamy coś, co pokrzepi Cię w tym trudnym czasie. W imieniu MAM w Chrzanowie oraz Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich mamy przyjemność zaprosić Was do zwiedzania on-line kościoła Św. Mikołaja. Naszym przewodnikiem w trakcie tej fascynującej podróży po jednym z najstarszych budynków w Chrzanowie będzie Kamil Bogusz, Dyrektor Muzeum w Chrzanowie. Przeniesiemy się w czasie do poprzednich stuleci oraz dowiemy się wielu interesujących ciekawostek na temat poszczególnych części świątyni m.in. gdzie znajduje się ukryta kapsuła czasu oraz jak szukać śladów dawnych pożarów, które trawiły budynek. Gwarantujemy, że po tym spacerze spojrzycie na kościół św. Mikołaja z zupełnie innej perspektywy! Zachęcamy do zadawania pytań naszemu przewodnikowi w trakcie premiery [www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=4205682636122516&id=223542077669945, data odczytu: 24.04.2021].

Nagranie zostało udostępnione w mediach społecznościowych, przy czym podczas premierowego pokazu była możliwość zadawania „na żywo” pytań przewodnikowi, który zobligowany był do wirtualnej dostępności podczas premiery. Dało to możliwość krótkich wypowiedzi, choć oczywiście nadal nie zastępuje to w pełni możliwości, jakie daje dyskusja. Niemniej forma zaprezentowania zabytkowego obiektu, przekazania wiedzy o nim za pomocą internetowych środków przekazu wydaje się atrakcyjna, choćby z tego względu, że można dotrzeć do szerszego grona odbiorców.

Raport UNESCO zaznacza ważną rolę muzeów w zakresie edukacji i pracy społecznej. W trudnej sytuacji pandemii COVID-19, gdy zamknięcie muzeów uniemożliwiało im w pełni pracę, boleśnie wpłynęło to na szkoły, będące odbiorcami oferty muzealnej. Chrzanowskie muzeum w przeszłości niejednokrotnie prowadziło działalność edukacyjną, opierając ją na bezpośrednim zapotrzebowaniu na konkretne tematy, będących np. rozwinięciem zajęć realizowanych w szkole, niejednokrotnie pojawiały się lekcje „na zamówienie” nauczyciela. Tym samym od czasu wprowadzenia ograniczeń pandemicznych nastąpiło zerwanie naturalnego łańcucha

przekazywania wiedzy młodemu pokoleniu. Pragnąc w dalszym ciągu realizować program edukacyjny muzea na całym świecie zaczęły szukać nowych ścieżek przekazu, do czego zaczęto wykorzystywać w większym niż dotychczas stopniu, narzędzia cyfrowe. Potwierdziły się zatem wcześniejsze głosy podnoszące rolę digitalizacji zbiorów i zwiedzania wirtualnego [UNESCO Report 2021: 5].

Blisko roczne zmagania się z problemem udostępniania wiedzy i zasobów muzealnych w sytuacji naprzemiennych lockdownów i częściowych poluzowań obostrzeń, przyniosły chrzanowskiemu Muzeum doświadczenia w postaci nabytej przez edukatorów umiejętności (raczej intuicyjnej, niż popartej celowymi szkoleniami) prezentowania wiedzy z wykorzystaniem narzędzi cyfrowych i jedynie drogą on-line. Jak się okazało, przyczyniło się to do wzrostu kreatywności pracowników i ich otwarcia się na cyfrowe formy przekazu, co zostało niejednokrotnie docenione przez odbiorców. Inspiracją często były inne, większe muzea, ale także własne materiały popularnonaukowe, czy materiały dostępne w Internecie.

Problematyczna okazała się bliższa współpraca ze szkołami, które same borykały się z kłopotami zarówno natury technicznej, jak i mentalnej, bowiem zdalna praca i realizacja programu nauczania na poszczególnych szczeblach okazała się ogromnym wyzwaniem, obciążającym zarówno kadre zarządzającą, jak i nauczycieli.

Warto jednak podkreślić, że najszersza oferta skierowana jest do młodzieży w wieku szkolnym, tj. szkół podstawowych i średnich, oraz do najmłodszych gości muzeów, tj. dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym. Niestety w czasie pandemii większość z nich nie spotkała się z zainteresowaniem szkół i rodziców [Pasternak-Zabielska 2021: 15].

Prezentując poszczególne materiały edukacyjne za pomocą rozwiązań cyfrowych, muzealnicy chrzanowscy kierowali się więc rytmem wypracowanym przez ostatnie lata, który sprawdzał się we współpracy zarówno ze szkołami jak i przedszkolami.

Warto przyjrzeć się statystykom wejść na materiały publikowane na kanale YT oraz wyświetlenia poszczególnych postów publikowanych na profilu Muzeum na Facebook, przy czym wzięto pod uwagę wybrane przykłady, cieszące się zwykle większą popularnością. Liczby te przedstawia się następująco (w nawiasie podana została ilość wyświetleń i wejść):

You Tube

Cykl „Ale chała — czyli piecz i gotuj z Muzeum (230)

Konferencja Naukowa
Dziedzictwo kulturowe... (697)

Warsztaty Bożonarodzeniowe (137)

Warsztaty Wielkanocne (200)

(dane na dzień 21.06.2021)

Facebook

Cykl „Ale chała — czyli piecz i gotuj z Muzeum (3985)

Konferencja Naukowa
Dziedzictwo kulturowe... (4485)

Warsztaty Bożonarodzeniowe (145)

Warsztaty Wielkanocne (923)

Analizując statystyki wydarzeń, widać, iż znacznie więcej osób dostrzegło informację publikowaną w mediach społecznościowych i prawdopodobnie idąc tym śladem, dotarło do materiałów na YT. Trudno natomiast stwierdzić, czy rzeczywiście odbiorcy czynnie uczestniczyli np. w warsztatach. Liczby te są zbliżone lub wyższe od frekwencji na zajęciach stacjonarnych, odbywających się w ubiegłych latach, przed kryzysem pandemii COVID-19.

Senior a edukacja cyfrowa

Mówiąc o edukacji w muzeum nie można zapominać o grupie odbiorców, jaką stanowią seniorzy. Od kilku lat dość prężnie muzea rozwijają ofertę skierowaną właśnie do tej części społeczeństwa, nawiązywane są kontakty z Uniwersytetami III Wieku i różnego rodzaju klubami seniora.

Już kilkanaście lat temu Witold Przewoźny pisał o potrzebie zwrócenia uwagi na ofertę edukacyjną dla odbiorców w wieku starszym:

Muzea w Polsce już dziś muszą przygotowywać programy aktywizacji dla starzejącego się społeczeństwa — propozycji dla widza, który z dorobkiem swoich własnych doświadczeń będzie wchodził do muzeum z oczekiwaniem na sentymentalną podróż w czasie i przestrzeni, a także na poszerzenie swojej wiedzy, dowiedzenie się czegoś, na co dotychczas nie miał czasu [Przewoźny 2006: 156].

Z uwagi na wymagania i potrzeby osób starszych oferta edukacyjna powinna być przygotowana niezwykle starannie, aby jej realizacja przyniosła jak najlepszy efekt w postaci zyskania przez starszych odbiorców ciekawie podanych informacji, satysfakcji z bezpośredniego kontaktu z muzealiami, radości z bycia w relacjach z innymi osobami mającymi zbliżone potrzeby rozwoju intelektualnego i spędzania czasu wolnego. Rola muzeów jako czynników aktywizujących przedstawicieli starszego pokolenia jest niezwykle istotna. Muzea posiadają obecnie coraz lepsze

warunki techniczne do ugoszczenia seniorów, wszelkiego rodzaju dostosowania do ewentualnych niedomagań fizycznych. Placówki dysponują także szerokim spektrum pomocy dydaktycznych jakimi są muzealia, multimedia oraz różnorodnymi technikami edukacyjnymi angażującymi uczestników zajęć. Im większe zaangażowanie seniorów w dane zajęcia, tym większa ich satysfakcja i szansa na ich ponowne odwiedziny muzeum. Jednakże potencjalny odbiorca w wieku poprodukcyjnym interesuje się spotkaniem z muzeum na żywo, tj. uczestnictwem w wykładzie, wprowadzaniu kuratorskim po wystawie, zajęciach warsztatowych. Jak więc w obecnej sytuacji, gdy część działań muzealnych przeniosła się do świata wirtualnego, odnajdują się seniorzy, dla których niektóre muzea również kierują indywidualną ofertę edukacyjną?

Według Przemysława Głowackiego

Uczenie się nie jest wystarczającym terminem w odniesieniu do edukacji muzealnej. Szczególnie dla tej grupy wiekowej ważne są „radość i satysfakcja” wynikające z całego wachlarza możliwości, jakimi dysponuje muzeum, zaczynając od spraw najprostszych — pomocy edukacyjnych, aktywizujących kart pracy, dodatkowych rekwizytów, modeli, kostiumów itp. [Głowacki 2013: 194].

Autor zaznacza, że obok procesu edukacyjnego, jaki odbywa się w muzeum, dla seniora istotna jest radość i satysfakcja z bycia w muzeum i pełnego skorzystania z jego możliwości. Są to cechy charakterystyczne dla obecności w muzeum na żywo, których nie zastąpi przestrzeń wirtualna.

Dotychczasowa oferta chrzanowskiego Muzeum opierała się głównie na kameralnych spotkaniach, podczas których odbywały się warsztaty bądź wykłady. Część spotkań, jak cykliczne wykłady pt. *Kawiarnia Naukowa* były skierowane do odbiorców w różnym wieku, niemniej jednak to seniorzy mieli największy wkład procentowy w frekwencję. Dość dużym zainteresowaniem cieszyło się współuczestnictwo słuchaczy chrzanowskiego Uniwersytetu III Wieku w organizacji wydarzeń kulturalnych w Muzeum. Seniorzy działali aktywnie, mając poczucie sprawczości oraz własnego wkładu twórczego i intelektualnego w organizację danego przedsięwzięcia (np. przygotowanie występu słowno-muzycznego).

W obecnej sytuacji, gdy muzea są zamknięte dla zwiedzających, a jeśli są otwarte to wszelkie obostrzenia uniemożliwiają skutecznie organizację wszelkich spotkań kulturalnych, klubów dyskusyjnych itp., oferta dla osób w wieku emerytalnym stała się mocno ograniczona.

Częściowo może to wynikać ze świadomości ograniczeń technicznych tych osób, braku lub słabego dostępu do Internetu, co utrudnia korzystanie z ewentualnych pakietów edukacyjnych.

Niestety brak wiedzy na temat odbiorców oferty on-line jest problematyczny, pociąga bowiem za sobą brak możliwości dostosowania odpowiedniej oferty, zatem muzealnicy, edukatorzy działają raczej intuicyjnie. Jednakowoż obserwując to, co oferuje Muzeum w Chrzanowie i inne muzea nasuwa się opinia, iż seniorzy nadal są częściowo na marginesie oferty edukacyjnej, bowiem pracownicy muzeów mają problem zarówno z określeniem grupy korzystającej z oferty edukacyjnej on-line, jak i przekazaniem wiedzy osobom, mających problem z użytkowaniem narzędzi cyfrowych.

Wśród odbiorców, których najbardziej dotknęły ograniczenia związane z pandemią, na pierwszym miejscu znajdują się seniorzy. Osoby te, często wykluczone cyfrowo lub z niższymi kompetencjami cyfrowymi, nie miały możliwości korzystać z oferty on-line w takim stopniu, w jakim korzystały z oferty stacjonarnej [Kultura w pandemii 2021: 56]

Choć niewątpliwie problem ten nie jest pomijany w dyskusjach, na co wskazuje raport *Kultura w pandemii*: „Priorytetem było wyjście naprzeciw odbiorcom, którzy przez lockdown i restrykcje znaleźli się w trudnej sytuacji” [Kultura w pandemii 2021: 41]. Czy z biegiem czasu, gdy edukacja na stałe wpisze się w wirtualną rzeczywistość muzeów ta sytuacja ulegnie zmianie?

Na podstawie kilkuletniej obserwacji tego problemu na przykładzie Muzeum w Chrzanowie, stwierdzić można, iż popularnością cieszą się spotkania dyskusyjne, wykłady popularnonaukowe, najlepiej o tematyce lokalnej, gdzie nie ma wyszczególnionych grup wiekowych jako odbiorców. Na przestrzeni 2017 i 2018 roku miały miejsce comiesięczne spotkania z cyklu *Pozytywne środy*, skierowane właśnie do seniorów. W ramach cyklu zrealizowane zostały spotkania warsztatowe o tematyce artystycznej, etnograficzno-obyczajowej, judaistycznej. Osoby uczestniczące w zajęciach wykazywały duże zainteresowanie tym rodzajem spotkań, jednakże frekwencja była znikoma. Padło więc pytanie o sens organizowania kolejnej edycji tego cyklu edukacyjnego.

W dobie pandemii w chrzanowskim Muzeum nie zostały podjęte kroki do przygotowania oferty edukacyjnej skierowanej bezpośrednio do seniorów, jednak zajęcia nie mające konkretnych wskazań wiekowych oczywiście mogą być realizowane także przez takie osoby, lub w szerszym gronie, np. dziadków z wnukami, jeśli istnieje taka możliwość.

Ze względu na pojawiające się problemy natury technicznej a mianowicie brak lub ograniczony dostęp do Internetu bądź zwyczajnie brak umiejętności, przenoszenie treści edukacyjnych do przestrzeni cyfrowej powoduje pogłębianie się wykluczenia osób starszych. Poza tym wydaje się, iż łatwiej z odbiorem przekazu drogą on-line mają osoby, będące wcześniej aktywnymi uczestnikami oferty edukacyjnej prezentowanej na żywo, które znają już specyfikę instytucji. Problem ten został zdiagnozowany w Raporcie UNESCO:

Technologie cyfrowe może wzmacniać wykluczenie i stwarzać ryzyko tworzenia drugiej kategorii odbiorców, sprzyjając powstawaniu gett i pustyń kulturowych [UNESCO Report 2021: 23].

Powracając do normalnego trybu pracy muzeum, gdy przywrócone zostaną zasady funkcjonowania sprzed pandemii COVID-19, warto pomyśleć o stworzeniu bezpiecznej przestrzeni dla seniora. Powinno to być spokojne miejsce w muzeum, z możliwością do wygodnego odpoczynku oraz spełniającego wymogi sanitarne. Próby przełamywania bariery lęku, jaka wykształciła się u osób starszych z powodu pandemii, są istotne aby zachęcić seniorów do wyjścia z domów i zerwać z ich społecznym wykluczeniem.

Wirtualna przestrzeń kontra rzeczywisty obiekt muzealny

Analizując podane przykłady działań edukacyjnych zrealizowanych w ciągu ostatnich miesięcy przez pracowników chrzanowskiego Muzeum w dobie pandemii, zastanowić się można, jak daleko muzeum może iść w kierunku wirtualnym. Rozwiązania praktykowane obecnie jako środki zastępcze, tak naprawdę nie są niczym nowym, bowiem wraz z rozwojem społeczeństwa informatycznego pewne tendencje trafiły także do instytucji kultury, m.in. muzeów. Już w 2015 roku w Rekomendacji UNESCO podkreślano ważną rolę cyfryzacji w muzeach, mającej wpływ na promocję i prezentację zbiorów. W dobie kryzysu COVID-19 powrócono do tej rekomendacji. Niestety w dalszym ciągu muzea na całym świecie borykają się z brakami stosownej infrastruktury technicznej oraz przygotowania pracowników lub zatrudniania osób zajmujących się zawodowo digitalizacją, informatyką. Z drugiej strony podnoszą się też głosy krytyczne, negujące rozwiązania cyfrowe, uważając, iż przekazywane tą drogą treści są powielaniem materiału pokazywanego *in situ*, a całkowity potencjał rozwiązań cyfrowych nie jest wykorzystywany. Ponadto praktyki edukacji cyfrowej zamykają

drogę dostępu do muzeum pewnym grupom społecznym i zamiast niwelować ograniczenia dostępu do kultury pogłębiają się utrudnienia, o czym wspomniano już przy edukacji dla seniorów [UNESCO Report 2021: 21–23]. Czy muzeum realne będzie miało w przyszłości rację bytu w obecnej formie, czy też może powinno przemianować się na wirtualne? Czy edukacja muzealna prowadzona dotąd stacjonarnie, w ścisłym związku z placówką muzealną, z możliwością obcowania z eksponatami staje się przeszłością?

Witold Przewoźny stwierdza, że

(...) w nowoczesnych systemach edukacji, także tych proponowanych i realizowanych w muzeach, dominuje zerwanie z nawykami minionych epok stosowania monotonnej narracji i chęci ciągłego pouczenia z pozycji wszechwiedzącego belfra. W zamian proponuje się wielość projektów i perspektyw dostrzegania problemu (...) [Przewoźny 2006: 150].

Stawia to w pozytywnym świetle zmiany zachodzące w muzeach, dzięki którym być może instytucje te wychodzą z pandemii oborną ręką. Mimo zamknięcia muzealnicy nieustannie szukali rozwiązań, aby móc realizować misję edukacyjną wobec społeczeństwa.

Dyskusja nad przewartościowaniem współczesnej muzeologii trwa od pewnego czasu. Możliwości różnorodnych rozwiązań, jakie daje obecna technologia cyfrowa pozwalają na udostępnianie wiedzy, wizualizację eksponatów, realizację wystaw wirtualnych. We wstępie artykułu dotyczącego nowej definicji muzeum, Dorota Folga-Januszewska przypomina podstawowe znaczenie słowa *muzeum*:

(...) wypowiadając słowo „muzeum”, wchodzimy w nurt tradycji kulturowej związanej z nauczaniem, edukacją, twórczością, zmysłowością. Zarazem przemykamy tuż obok bliskich muzeum fenomenów: kolekcjonerstwa, zbieractwa, gromadzenia wartości (skarbcę), prowadzenia polityki pamięci. Bliskich, ale nie tożsamy! [Folga-Januszewska 2020: 28].

Słowa te poddają pod rozwałę pojęcie słowa *muzeum*, mającego tak pojemne znaczenie oraz podkreślają edukacyjną rolę instytucji.

Znaczenie słowa *muzeum* oraz rozumienie funkcjonowania instytucji muzealnej ciągle ewoluuje, dostosowując się do zmian, oczekiwań społecznych, rozwoju różnych dziedzin nauki. Według Folgi-Januszewskiej

badania muzeologiczne prowadzone na przełomie XX i XXI w. przyniosły bogatą literaturę przedmiotu, w której znajdujemy opisy rozwoju muzeum jako ośrodka wielozmysłowej percepcji, miejsca, gdzie język

i niesione przezeń pojęcia splatają się z doznaniem wzroku, dotyku, słuchu, powonienia. Muzea w kulturze europejskiej były bowiem laboratoriami doznań, które w różnym czasie, przy pomocy różnych narzędzi i metod próbowano jednocześnie spersonalizować i zobiektywizować [Folga-Januszevska 2020: 29].

Wielozmysłowa percepcja, na którą obecnie kładzie nacisk wiele nowoczesnych muzeów odnosi się w dużej mierze do oferty edukacyjnej, z której może skorzystać odbiorca. Nierozłączna jest bowiem podwójna rola instytucji: edukacyjna i społeczna, jako miejsce dialogu społecznego.

Śledząc od pewnego już czasu ofertę edukacyjną proponowaną przez muzea w Polsce zauważyć można, iż część działań jest przenoszona do przestrzeni wirtualnej, niezależnie od obecnej sytuacji pandemii COVID-19. Ta wirtualizacja nasiliła się oczywiście pod wpływem wydarzeń ostatnich miesięcy. Ale niewykluczone, że i tak prędzej czy później by nastąpiła i misja naukowa oraz edukacyjna prowadzona będzie bez bliższego kontaktu z rzeczywistym obiektem muzealnym.

Muzeum jest miejscem angażowania zmysłów, w szczególności wzroku, dotyku (w niektórych przypadkach), słuchu. Przeniesienie edukacji w strefę rzeczywistości wirtualnej nie zapewni pełnego spektrum doznań, jakie zapewniłaby wizyta w muzeum. W artykule *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj?* Folga-Januszevska opisuje proces wirtualizacji muzeów. Proces, który nabrał już rozpędu i który weryfikuje pojęcie muzeum w tradycyjnym rozumieniu, jako instytucji opierającej swe działania na muzealiach.

Anna Knapiek analizując projekt *W Muzeum wszystko wolno*, zrealizowany w 2015 r. roku przez Muzeum Narodowe w Warszawie stwierdziła, iż dzieci będące kuratorami tej wyjątkowej wystawy, na długo zapamiętały muzealne magazyny [Knapiek 2016: 201–203]. W procesie edukacyjnym, jakim była praca nad realizacją wystawy, gdzie młodzi uczestnicy poprzez projekt poznali zasady funkcjonowania muzeum od podstaw, najbardziej utkwiło im w pamięci to, co zwykle jest niedostępne, niewidzialne dla zwiedzających, czyli właśnie magazyny. Dowodzi to tego, iż muzea nadal posiadają zaplecze, stanowiące nie tylko skarbnicę wiedzy ale też mające wysoki potencjał jeśli chodzi o siłę oddziaływania na odbiorcę. Trudno bowiem sobie wyobrazić udostępnienie przepastnych magazynów wirtualnie, w oderwaniu od specyficznego klimatu, światła, tajemniczego (dla potencjalnego odbiorcy) otoczenia.

Podczas realizacji wirtualnych zajęć w Muzeum w Chrzanowie, także wpleciono wątki dotyczące zbiorów. Jest to cykl programów realizowanych przy współpracy z Chrzanowską Telewizją Lokalną, pt.: *Tajemnice Muzealnych Zbiorów*, podczas których kustosz prezentuje eksponat, bądź kolekcję, okraszając to komentarzem. Stanowi to niejako uchylenie rąbka tajemnicy muzealnego magazynu. Zatem dzięki mediom udostępnić można szerszej publiczności wiedzę dotyczącą danego muzealium, które przy regularnym zwiedzaniu muzeum tkwi gdzieś na marginesie, będąc niezauważalne. Jednakże nie ma tu możliwości pełnego zmysłowego obcowania z przedmiotem, wejścia w interakcję z muzealnym obiektem. Jest to temat bliski poruszalnemu od jakiegoś czasu problemowi multimedializacji wystaw muzealnych.

Piotr Grojec stoi na stanowisku, iż:

nie należy problemu generalizować i twierdzić, że wszystkie rozwiązania są złe, a multimedia w muzeach są całkowicie niepotrzebne. Multimedia pozwalają nam czasami pokazać to, czego nie widać na pierwszy rzut oka, np. zabytek od tyłu, w środku czy w jego pierwotnej formie lub kontekście. Pozwalają też na wzbogacenie kontekstu informacyjnego obiektu, np. zdjęciami, filmami, materiałami archiwalnymi, prezentacją procesu konserwacji itd. [Górajec 2014: 199].

Istotna jest pewna równowaga w wykorzystywaniu rozwiązań cyfrowych i nieustająca pamięć o tych, którzy będą potencjalnymi odbiorcami przekazywanej tą drogą wiedzy.

* * *

W trakcie pisania tego tekstu zbliżało się „poluzowanie” obostrzeń pandemicznych i ogłoszenie ponownego otwarcia muzeów (oby już na dobre). W tej optymistycznej perspektywie rozważania o edukacji muzealnej, o nowym czasie na edukację, stanowiąc formę podsumowania doświadczeń zebranych w czasie funkcjonowania muzeum podczas pandemii.

W chrzanowskim Muzeum wszelkie formy dotarcia do odbiorcy za pomocą cyfrowych środków przekazu spotkały się z pozytywnym odbiorem. Wypracowane formy edukacji on-line najprawdopodobniej zostaną z muzealnikami na dobre, stanowiąc w niektórych przypadkach dopełnienie edukacji na żywo. Istotne jest, aby wraz z ustaniem problemów związanych z pandemią COVID-19 nie zaprzestać pracy nad rozwojem technologicznym placówek muzealnych.

Ważne jest zarówno zaplecze cyfrowe, jak i dalsza edukacja muzealników i edukatorów muzealnych w kierunku pracy drogą on-line.

Wszyscy żywimy głęboką nadzieję na długotrwałą poprawę ogólnej sytuacji, ale mając w pamięci wydarzenia ostatnich miesięcy z 2020 i 2021 roku, warto mieć na uwadze to, że istotna jest elastyczność w działaniach muzeów. Zarówno elastyczność w działalności edukacyjnej, jak i w promowaniu dziedzictwa kulturowego w społeczeństwie, z wykorzystaniem wszelkich możliwych środków dotarcia do odbiorcy.

Muzea mają również do odegrania kluczową rolę w kwestiach zrównoważonego rozwoju, zarówno poprzez konkretne działania związane z prowadzeniem muzeum, jak i poprzez swoje wystawy oraz działania edukacyjne lub partycypacyjne, aby przedstawić wizję przyszłości dla przyszłych pokoleń [UNESCO Report 2021: 34].

Dynamiczne zmiany zachodzące we wszystkich dziedzinach życia będą miały w dalszym ciągu wpływ na funkcjonowanie muzeów, które jako pełniące służbę wobec społeczeństwa powinny sprostać tym zmianom.

Bibliografia

Cetera Natalia, Aleksandra Janus, Buchner Anna, Urbańska Agnieszka, Wierzbička Maria

2021: *Kultura w pandemii. Raport z badania.*

Folga-Januszewska Dorota

2008: *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” nr 49.

2020: *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne — wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” nr 61.

Głowacki Przemysław

2013: *Uniwersytet III wieku. Wyzwanie i szansa dla Muzeum*, „Muzealnictwo” nr 54, cz. 1.

Górajec Piotr

2014: *Po co nam te multimedia?*, „Muzealnictwo” nr 55.

Knappek Anna

2016: *W Muzeum wszystko wolno, czyli pięć zmysłów partycypacji*, „Muzealnictwo” nr 57.

Pasternak-Zabielska Magdalena

2021: Raport z badania: *Instytucje kultury w okresie Covid-19. Muzealne strategie docierania do widzów*, Warszawa.

Przewoźny Witold

2006: *Edukacyjna rola muzeów*, w: *Edukacja regionalna*, red. E. Rąbkowska, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN.

Szeląg Marcin

2015: *Muzea wobec różnych potrzeb zróżnicowanej publiczności. Działania edukacyjne muzeów*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, red. prowadzący M. Wysocki, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Trybuś Luiza

2020: *Wiosna. Między sacrum a profanum. 11 marca-4 maja 2020. Katalog wystawy czasowej Muzeum Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich*, Chrzanów: Muzeum Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich.

Waltoś Stanisław

2009: *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, Wolters Kluwer Polska.

2020: ICOM Follow-up report: *Museums, Museum Professionals and COVID-19: Follow-up Survey*.

2021: UNESCO Report: *Museums Around the World. In the Face of COVID-19*.

Strony internetowe

www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=4205682636122516&id=223542077669945, data odczytu: 24.04.2021.

<https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts>, data odczytu: 18.06.2021

Anna Cieplińska-Jaglarz**Temporarily closed. New time for museum education**

This article is about the issue of education in museums during the pandemic period, both when museums are completely closed to visitors and during their temporary opening as well. The dynamic development of the situation, which surprised everyone, influenced museum's activities. However, they made an attempt to adapt to the prevailing conditions and constantly implemented their statutory assumptions, including education. So educational activities were largely undertaken online, using all technical and digital solutions. However, museologists have often faced the dilemma of how to „remotely” pass the knowledge on, for example, regarding exhibits, and how to reach various types of recipients, both children, adults and seniors.

Keywords: museum education, exhibit, museum lesson, workshops, multimedia, museologist, lecture

Aleksandra Janus

Kultura dla klimatu. Nowa rola instytucji muzealnych w dobie kryzysu klimatycznego

W ostatnich latach obserwujemy stopniową zmianę w sposobie definiowania społecznej roli i odpowiedzialności instytucji muzealnych (a także szerzej — instytucji kultury). Proces ten obejmuje zarówno rewizję postaw instytucji wobec swoich publiczności, jak i społeczeństwa rozumianego globalnie, a także próbę redefinicji dotychczasowego myślenia o wadze zobowiązań instytucji wobec kolekcji wobec wagi zobowiązań wobec społeczeństwa właśnie. Trudno precyzyjnie wskazać zarówno moment, w którym proces ten się rozpoczął¹, jak i wyliczyć wszystkie jego symptomy. W drugiej połowie XX wieku zarówno środowiska praktyków, jak i teoretycy muzeologii podejmowali na różne sposoby zadanie zdefiniowania tego, co w praktyce oznacza fakt, że muzeum działa „w służbie społeczeństwa i jego rozwoju” [Folga-Januszewska 2008: 200]. W perspektywie globalnej, pojawienie się nowej muzeologii miało swój niewątpliwy wkład w zmianę sposobu myślenia o społecznej roli muzeum², podobnie jak popularyzacja badań publiczności i podejścia spod znaku rozwoju publiczności [eng. *audience development*], czy wreszcie koncepcje muzeum partycypacyjnego

¹ Holenderski muzeolog Peter van Mensch proponuje spojrzenie na historię rozwoju współczesnych instytucji muzealnych z perspektywy ważnych momentów zmiany, które nazywa „rewolucjami muzealnymi”, [zob. Mensch 2004: 3-19].

² Czy też raczej „nowych muzeologii”, jeśli przyjmiemy rozróżnienie zjawisk zachodzących w kręgu europejskim i poza nim. W 1980 roku André Devallées, jeden z autorów *Encyclopedia Universalis*, użył terminu „nowa muzeologia” opisując wizję muzeów opartą na rozwoju społecznym i ekonomicznym, która narodziła się w Ameryce Południowej w latach ‘70. Z kolei na Zachodzie termin ten utrwalił się dzięki książce pod redakcją Petera Vergo *The New Museology* (1989).

[Simon: 2010]. Nie sposób nie wspomnieć także o niezmiennie aktualnych dyskusjach na temat zobowiązań muzeów posiadających kolekcje o kolonialnym rodowodzie. Symptodem tej zmiany są również dyskusje wokół nowej definicji muzeum prowadzone na forum ICOM [<https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote>, data odczytu: 1.04.2021], które stały się także przedmiotem uwagi światowych mediów³. Podobnie jak w humanistyce⁴, także w sektorze muzealnym na znaczeniu przybrało pytanie o zaangażowanie, a także o możliwość i miejsce aktywizmu w ramach instytucji [Janes, Sandell 2019].

Wszystkie te zjawiska (a także wiele innych, na których omawianie nie ma miejsca w tym tekście) przyczyniły się do rewizji postrzegania instytucji muzealnych jako specjalizujące się w przede wszystkim zagadnieniach „długiego trwania”, nie zaś w zaangażowaniu w bieżące wyzwania i problemy współczesności. Wydaje się, że ogłoszona w marcu 2020 roku przez WHO globalna pandemia COVID-19 przyczyniła się dodatkowo do tego procesu, wzmacniając głosy postulujące powrót do pytań o wartości, jaki służą instytucje muzealne⁵. W perspektywie wyłaniającego się, nowego modelu instytucji — zaangażowanej w wyzwania współczesności i gotowej do podejmowania aktywnych działań na rzecz wspierania społeczeństwa w mierzeniu się — kryzys klimatyczny jawi się jako jeden z ważnych obszarów tematycznych, które instytucje powinny podejmować w różnych wymiarach swojej działalności.

W ostatnich latach pojawił się szereg inicjatyw postulujących bezpośrednie zaangażowanie muzeów w tę problematykę, między innymi Museums

³ Materiał na ten temat opublikował m.in. New York Times [https://www.nytimes.com/2020/08/06/arts/what-is-a-museum.html?fbclid=IwAR2fN7u8D_l6sYzKI5sm8MWMum2TsGY1T3T6JcDM6JmUbkjQtftnq8cNk, data odczytu: 20.05.2021], a także media branżowe, np. artnet [[https://news.artnet.com/art-world/icom-museums-definition-resignation-1900194?utm_content=from_www.artnet.com&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20Morning%20News%208%2F10&utm_term=US%20Daily%20Newsletter%20\[MORNING\]&fbclid=IwAR2cNC-mGvKa5sD_dxzhYzYZtlckXgaBR_9X8TTfQWZ3GaMTdXEhIpw4FT4](https://news.artnet.com/art-world/icom-museums-definition-resignation-1900194?utm_content=from_www.artnet.com&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20Morning%20News%208%2F10&utm_term=US%20Daily%20Newsletter%20[MORNING]&fbclid=IwAR2cNC-mGvKa5sD_dxzhYzYZtlckXgaBR_9X8TTfQWZ3GaMTdXEhIpw4FT4), data odczytu: 21.05.2021].

⁴ Odwołuję się tu do sformułowania „humanistyka zaangażowana” [zob. m.in.: Nycz 2017, Domańska 2017].

⁵ Zob. m.in. *Museums and Social Responsibility — Values Revisited*, EU Presidency Trio Conference, 2020, publikacja dostępna online: <https://www.paperturn-view.com/de/deutscher-museumsbund/eu-presidency-trio-conference?pid=MTM131577&v=2.1> [data dostępu: 1.04.2021], a także: *Museums and the COVID crisis. 8 steps to supporting community resilience*, ICOM, April-August 2020, publikacja dostępna online: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/10/CommunityResilience_UpdatedArticle_EN_final_20200930.pdf [data dostępu: 1.04.2021].

Facing Extinction [<https://weare museums.com/museums-facing-extinction>, data odczytu: 1.06.2021] czy Museums and Climate Change Network [<https://mccnetwork.org>, data odczytu: 30.05.2021], a w polskim kontekście — powołana w 2020 roku otwarta grupa robocza „Muzea dla klimatu” [<https://www.facebook.com/groups/959855331103737>, data odczytu: 15.05.2021] i kolektyw „Kultura dla klimatu”. Polskie instytucje i indywidualni badacze oraz przedstawiciele sektora kultury podejmowali ten temat w swoich programach. W tym miejscu przywołać można, np. działania Strefy Kultury Wrocław, która zorganizowała cykl warsztatów „Ekologia instytucji” [<https://strefakultury.pl/news/ekologia-instytucji-rusza-nowy-cykl-warsztatow-praktykow-kultury>, data odczytu: 20.05.2021], czy działania Joanny Tabaki, które przybrały postać dwóch publikacji: *Zielona instytucja kultury* [Tabaka 2020a] i *Kultura naturze, z Syrenką w tle* [Tabaka 2020b]. Chociaż podobnych inicjatyw — zarówno w skali kraju, jak i globalnie — jest więcej i różnią się między sobą postulatami, łączy je przekonanie o tym, że konieczne jest podjęcie przez instytucje muzealne działań związanych z kryzysem klimatycznym. Przedmiotem zainteresowania tego artykułu będzie sposób, w jaki do przełożenia tych postulatów na praktykę instytucjonalną dokonała wspomniana już nieformalna grupa aktywistyczna *Kultura dla klimatu*, którą autorka tego artykułu współtworzy.

Punktem wyjścia dla powiązanej z kolektywem „Kultura dla klimatu” grupy roboczej „Muzea dla klimatu”, było przekonanie, że muzea mogą nie tylko — przez wzgląd na zasięg ich oddziaływania — stać się nieocenionymi platformami dystrybucji wiedzy o kryzysie klimatycznym, ale także dawać głos innym i same prowadzić edukację w tym obszarze, dokonując jednocześnie rewizji własnych praktyk i sposobów działania [Chomicka i in. 2020]. Manifest opublikowany w marcu 2020, w okresie pierwszego lockdownu wymuszonego pandemią COVID-19, podczas którego zamknięte zostały muzea i instytucje kultury, wskazywał na związek globalnej pandemii z wyzwaniami klimatycznymi:

COVID-19 jest jednym z przejawów kryzysu klimatycznego. Zglobalizowany świat z powiększającą się populacją ludzką, dużą mobilnością, niekontrolowaną eksploatacją zasobów naturalnych, dynamiczną dystrybucją dóbr i towarów, zwiększając ryzyko wystąpienia katastrof o skali planetarnej [Chomicka i in. 2020].

Radykalne ograniczenie możliwości prowadzenia działań wymuszone kolejnymi okresami zamknięcia było przez niektórych postrzegane jako

okazja do rewizji i zmiany praktyk instytucjonalnych [Drabczyk i in. 2020]. Pośrednio pod jej wpływem powstał opublikowany w marcu 2021 przewodnik dla instytucji kultury, zarysowujący pole możliwych działań i proces zarządzania zmianą instytucjonalną. Celem artykułu analiza (w oparciu o wspomniany przewodnik), praktycznych konsekwencji, jakie niesie ze sobą taka zmiana paradygmatu dla instytucji muzealnych oraz próba uchwycenia znaczenia tej zmiany dla sektora muzealnego, a także szerzej — całego sektora dziedzictwa.

Ekologizacja muzeów i instytucji kultury

Przewodnik definiuje swój cel jako *wsparcie praktyków i praktyczek kultury we wprowadzaniu proekologicznych zmian w obszarze ich działalności* [www.kulturadlaklimatu.pl, data odczytu: 1.04.2021]. Jego intencją jest wsparcie procesu ekologizacji instytucji kultury zarówno w tych obszarach, które bywają definiowane jako „miękkie”, jak i „twarde”, obejmując zarówno aspekty kreatywne działania instytucji, jak i relacyjne, administracyjne i budżetowe, a także pozostałe, dążąc do holistycznego ujęcia złożoności działań prowadzonych przez ten złożony typ instytucji. To, co charakteryzuje wspomniany przewodnik, to przyjęcie szerokiego podejścia do ekologii kultury, wychodzącego poza klasycznie rozumiane „praktyki ekologiczne” (np. takich jak segregacja śmieci, oszczędzanie energii, powtórne użytkowanie materiałów). W myśl przewodnika:

praktyki te stanowią dla nas jeden z elementów szerszego modelu ekologii kultury, w którym postrzegamy instytucję jako organizm złożony z powiązanych ze sobą obszarów — zależnych od siebie i wzajemnie się przenikających. Też jako organizm, stanowiący część większego ekosystemu [www.kulturadlaklimatu.pl, data odczytu: 1.04.2021].

Złożona po części z autorek przewodnika otwarta grupa robocza „Muzea dla klimatu” zdefiniowała obszary swojego zainteresowania jako: 1) budynek i technologie, 2) produkcja, 3) praktyki codzienne, 4) programowanie (działalność programowa), 5) pracowniczki i pracownicy, 6) komunikacja, 7) finanse, 8) polityka instytucji [Chomicka i in. 2020]. Przewodnik Kultury dla klimatu kontynuuje ten sposób myślenia, proponując rozszerzenie i modyfikację możliwych obszarów wprowadzania ekologicznej zmiany. Podzielony jest na ścieżkę obszarów i ścieżkę kroków, proponując dwojaki sposób zapoznawania się ze zgromadzonymi w nim treściami: jeden zor-

ganizowany jest według poziomów zaawansowania (od łatwych działań, które nie wymagają nakładów finansowych, przez nieco bardziej zaawansowane, aż po bardziej kosztowne i wymagające wiele wysiłku), drugi według obszarów tematycznych, na które składają się: praktyki codzienne, budynek, dobre sąsiedztwo, technologie informacyjno-komunikacyjne, produkcja: materiały, produkcja wydarzeń, wpływ na środowisko, finanse, partnerstwa i koalicje ekologiczne, przyroda, pracownicy i pracowniczki, zielone zespoły, audyt, komunikacja i promocja, ekoetyka współpracy, programowanie, polityka instytucji. Obszary te pokrywają zarówno zagadnienia technologiczne i związane z infrastrukturą, jak i wpływ codziennych zachowań zespołu instytucji na środowisko, a także starają się wspierać kadry muzeów i instytucji kultury we wprowadzaniu ekologicznych formatów działania, a zarządzających instytucjami — w odpowiedzialności za zdrowy organizm zespołu, spójnej kooperacji z zewnętrznymi podmiotami, aż po tematy związane z odpowiedzialnością za otaczający nas ekosystem, rzecznictwo w sprawie klimatu, czy — wreszcie — zachęcanie instytucji do budowania społecznej odpowiedzialności za kryzys klimatyczny, współpracy w tym zakresie, wzmacniania autorefleksji i systematycznej ewaluacji. Definiując obszar potencjalnej zmiany tak szeroko, przewodnik wskazuje na znaczenie, jakie instytucje kultury mogą odegrać w procesie zmiany społecznej, jakiej wymaga kryzys klimatyczny:

Kultura, tak jak inne dziedziny aktywności człowieka, musi podjąć wyzwanie ekologizacji. Jej celem jest radykalna zmiana wyobrażeń, praktyk i zwyczajów, na których opiera się nasza rzeczywistość. Wiemy, że przyrodnicza odporność i społeczna sprawiedliwość to fundamenty zapewniające dobre życie. Wiemy, że opiera się ono na wspólnotowości, życzliwości i trosce o cały ekosystem ziemski. Polityka umiaru to odpowiedzialność za sposób, w jaki żyjemy, za relacje, jakie tworzymy, za kulturę, w której uczestniczymy. Wskazuje na potrzebę myślenia w obrębie wspólnych celów, wspólnych dóbr, współpracy i wzajemności. Musimy na nowo wymyślić znaczenie i wpływ sztuki, pojedynczych twórców i twórczyń oraz instytucji. [www.kulturaradlaklimatu.pl, data odczytu: 1.04.2021]

Narzędzia zmiany i instytucja zaangażowana

Poza samym przewodnikiem, Kultura dla Klimatu proponuje także dwa inne narzędzia wprowadzania zmiany: jednym z nich jest partycypacyjnie budo-

wana baza wiedzy i dobrych praktyk (na stronie znajdująca się w zakładce „Materiały”), a także tworzenie sieci i szerokiej koalicji zaangażowanych instytucji poprzez otwarte zaproszenie do podpisywania deklaracji, na którą składa się dziewięć postulatów [<https://www.kulturadlaklimatu.pl/deklaracja>, data odczytu: 20.06.2021]. Ten dobór narzędzi pozwala wnioskować o wizji instytucji, która wyłania się z postulatów Kultury dla Klimatu: instytucji zaangażowanej w problemy współczesności, współpracującej i dzielącej się wiedzą, a także otwartej na kolektywne budowanie zasobów wiedzy, kooperację i działania usieciowione, czy wreszcie — instytucji nie stroniącej od działań rzeczniczych dążących do zmiany polityk publicznych. Taka wizja instytucji zaangażowanej wzywa także do rewizji misji instytucji w konfrontacji z kryzysem klimatycznym:

Otwórz zespołową dyskusję nad potrzebą zrewidowania misji instytucji. Zgadzać się z diagnozą o klimatycznym stanie wyjątkowym, popatrzenie krytycznie na misję i cele, jakie stawia przed sobą Wasza instytucja w dokumentach strategicznych. Zobaczcie, jakie wartości wylicza, i zastanówcie się, czy potrzebna jest ich weryfikacja. Przyjrzyjcie się także, jak działalność programowa symbolicznie lokuje Waszą instytucję. Czy mierzy swoją ważność w perspektywie wertykalnej, priorytetyzując działania nastawione na prestiż i sukces wyznaczany zasadami konkurencji, odnosząc się do hierarchii ustalonej globalnie — czyli raczej względem innych instytucji o podobnym do Waszego profilu? Czy może ważność i wyjątkowość Waszej instytucji widziana jest horyzontalnie — tworzy środowisko wzajemnych interesów i dostarcza konkretnych narzędzi służących poprawie jakości życia? [<https://www.kulturadlaklimatu.pl/obszary/polityka-instytucji>, data odczytu: 30.04.2021]

Chociaż nie jest to powiedziane wprost, w postulatach tych zawiera się także dążenie do zmiany kultury pracy i sposobu zarządzania instytucjami, w tym do odejścia od hierarchicznych struktur na rzecz bardziej równościowych i partycypacyjnych metod zarządzania, w których zawiera się obietnica możliwości dialogu, prowadzonego z zaangażowaniem całego zespołu lub jego znaczącej części, na tematy fundamentalne i strategiczne z punktu widzenia instytucji. Jednocześnie, konieczność radykalnej zmiany motywowana jest wyjątkowością sytuacji, w której znaleźliśmy się jako populacja:

Kryzys klimatyczny tworzy kontekst, który będzie z nami nieustannie. Będzie się objawiał poprzez zmiany zauważalne na co dzień:

nowe regulacje środowiskowe, gwałtowne wydarzenia atmosferyczne, ale też zmiany polityczne, społeczne, ekonomiczne — które wówczas będą wymagały gwałtownych adaptacji do nowych warunków. Dzisiaj potrzebna jest głęboka zmiana sposobu życia gospodarczego, społecznego, politycznego, kulturalnego i artystycznego. [<https://www.kulturadlaklimatu.pl>, data odczytu: 29.05.2021].

Zgodnie z tą wizją, muzea i instytucje kultury mają legitymację i zdolność do tego, by stać się istotnymi aktorami zmiany społecznej wobec kryzysu klimatycznego. Aby taka wizja mogła się zrealizować — niezależnie od tego, czy panuje powszechna zgoda co do słuszności tego kierunku rozwoju instytucji — konieczne byłoby rozpoznanie znaczenia instytucji jako organizacji zaufania społecznego i istotnych aktorów w procesie wprowadzania zmiany społecznej.

W stronę nowej roli instytucji muzealnych (i instytucji dziedzictwa)

Kryzys klimatyczny niewątpliwie stanowi jedno z kluczowych wyzwań współczesności, choć nie jedyne. Podobnie, jak wiele innych zjawisk (choćaby toczące się w różnych częściach świata debaty na temat tego, jak instytucje powinny ustosunkować się wobec dziedzictwa kolonializmu) wzywa on instytucje do rewizji sposobu, w jaki dotychczas się postrzegały swoje społeczne zobowiązania, swoją misję i rolę. W praktyce, taka zmiana perspektywy, musiałaby oznaczać odejście od koncentracji przede wszystkim na przeszłości po to, by móc myśleć o tym, jak zadbać o jakość wspólnej przyszłości i potencjał, jaki zgromadzony w muzeach, w tym o wielowiekowy zapis rozwoju wiedzy i kreatywności, który może inspirować współczesnych do myślenia o scenariuszach na kolejne lata. Co więcej, musiałoby to także oznaczać gotowość zrezygnowania z pozycji neutralnego obserwatora i archiwisty rzeczywistości, na rzecz bezpośredniego zaangażowania w wyzwania współczesności, co nieuchronnie niesie ze sobą ryzyko wystawienie się na niepewność własnych bieżących diagnoz i niezależną od nich konieczność niezwłocznego działania. Musiałoby to także nieść za sobą zmianę modelu zarządzania instytucjami, który z konieczności dopuszczałby bardziej partycypacyjne podejście do zarządzania i podejmowania decyzji, a także zmianę sposobu myślenia o tym, jak tworzyć i poddawać rewizji strategii instytucjonalne w realiach niepewnej i dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Inicjatywa Kultura dla klimatu zachęca instytucje do tego, by wejść na drogę tej zmiany, w rytmie, który dla poszczególnych

instytucji — w zależności od ich rozmiaru, zasięgu, skali oddziaływania, etc. — wydaje się najbardziej adekwatny. Stara się jednak równocześnie zachęcać instytucje do myślenia o własnym oddziaływaniu na społeczeństwo i środowisko w sposób holistyczny i szeroki, zapraszając je do wzięcia odpowiedzialności za to, co we własnej aktywności mogą uznać za „służbę społeczeństwu i jego rozwojowi”.

Bibliografia

Dorota Folga-Januszewska:

2008: *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”,

Ewa Chomicka, Aleksandra Jach, Aleksandra Janus, Iza Kaszyńska:

2020: *Muzea dla klimatu*, „Notes na 6 tygodni”, Bęc Zmiana, <https://nn6t.pl/2020/04/15/muzea-dla-klimatu> [data odczytu: 21.05.2021].

Ewa Domańska:

2017: *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 1/2017.

Maja Drabczyk, Aleksandra Janus, Joanna Sanetra, Jan Strycharz:

2020: *Pandemia w kulturze. Szansa na pozytywną zmianę? Ekspertyza 23: Open Eyes Economy*, Warszawa-Kraków, 7 lipca 2020.

Peter van Mensch:

2004: *Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe*, w: *Museum management in the 21st century*, red. E. Mizushima, Museum Management Academy, Tokyo.

Ryszard Nycz:

2017: *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 1/2017

Nina Simon:

2010: *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

Janes, Sandell (red.):

2019: *Museum Activism*, Routledge, Oxon/New York 2019.

Aleksandra Janus

Culture for the climate. The new role of museums in the time of the climate crisis

In recent years, we have observed a gradual change in the way of defining the social role and responsibility of museums (and more broadly — cultural institutions). The signals of this change are, for example, discussions on the new ICOM museum definition, or publications proclaiming a shift towards the model of institutional activism. Although we are used to perceiving museums as specializing in issues of long duration and not in activist involvement in contemporary challenges and problems, the climate crisis appears to challenge that way of perceiving institutional responsibilities. The informal activist group Culture

for Climate made an attempt to turn these postulates into institutional practice. The article analyzes the practical consequences of such a paradigm shift for museums and attempts to capture the significance of this change for the museum sector, and more broadly — for the entire heritage sector.

Keywords: climate crisis, museum definition, activist group Culture for Climate, responsibility of museums

Michał Pałasz

Katedra Kultury Współczesnej, Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński

Joanna Tabaka

autorka blogów Widok na Widownię i Zielona Instytucja Kultury

Ekowerwa w kulturze. Zrównoważony rozwój a zarządzanie kulturą i rozwój kadr kultury w kontekście kryzysu klimatyczno-ekologicznego

Wprowadzenie

Przedmiotem badania jest zarządzanie kulturą w kontekście zrównoważonego rozwoju i kryzysu klimatyczno-ekologicznego, problem badawczy odnosi się do potrzeby diagnozy powiązań między nimi, zaś cel badania stanowi ukazanie praktycznych działań podejmowanych na gruncie równoważenia rozwoju w zarządzaniu kulturą i poprzez nie oraz motywowanie do takowych.

Artykuł to efekt współpracy między zajmującymi się rozwojem kadr kultury i zarządzaniem kulturą, akademikiem i praktyczką. Podjęto ją dla kreowania w sektorze kultury i badań nad nim ekowerwy¹, rozumianej jako praktyczne działania w obliczu kryzysu klimatyczno-ekologicznego. Tekst zarysowuje historię zrównoważonego rozwoju, diagnozuje powagę kryzysu i syntetyzuje próby stawiania mu czoła przez społeczność międzynarodową, także w kraju. Część teoretyczną zamyka rozważenie sensu

¹Ekowerwa to pojęcie autorstwa Ewy Bińczyk, upowszechniane w ramach projektu Ex-centrum współrealizowanego przez Fundację Olgi Tokarczuk, wskazujące na potrzebę „bojkotu marazmu” antropocenu, por. [polityka.pl; data odczytu: 24.07.2021].

terminu „zrównoważony rozwój” i jego powiązań z kulturą. Część empiryczna ilustruje ekowerwę w kulturze przykładami, w oparciu o autoetnograficzne studium tworzenia dwóch aktualnych publikacji poświęconych „zazielenianiu” sektora kultury, pogłębione przez swobodny wywiad z ich autorką, a także sygnalizuje ekowerwę w muzeach. Podsumowanie zastępuje manifest podkreślający kardynalną w obliczu kryzysu klimatyczno-ekologicznego rolę zrównoważenia zarządzania kulturą i poprzez nie, we wszystkich jego sensach.

Pół wieku zrównoważenia rozwoju

Źródeł koncepcji zrównoważonego rozwoju można upatrywać w wydarzeniach z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Uznaje się, że Raport U Thanta, sekretarza generalnego ONZ 1961–71, udokumentowany w Rezolucji *Problemy środowiska człowieka* [undocs.org; data odczytu: 24.07.2021a], inicjuje zainteresowanie społeczności międzynarodowej środowiskiem w kontekście tzw. postępu [Wołczek 2014: 209]. Istotny wpływ na narodziny koncepcji wywarły też raporty Klubu Rzymskiego, z których pierwszy [Meadows et al. 1972], znany w Polsce jako *Granice wzrostu*, omawiany był [Gruchelski, Niemczyk 2016: 122] podczas sztokholmskiej Konferencji NZ w sprawie Środowiska Człowieka w 1972 roku [un.org; data odczytu: 24.07.2021a], w toku której nieoficjalnie stosowano już termin zrównoważonego rozwoju [Gruchelski, Niemczyk 2016: 122]. Obradowała ona pod hasłem „Tylko jedna ziemia”.

Idea liczy sobie zatem około pół wieku. Oficjalnie narodziny zrównoważonego rozwoju datuje się jednak na rok 1987 [Wołczek 2014: 211], kiedy to pojawił się w dokumencie działającej od 1983 roku Światowej Komisji Środowiska i Rozwoju ONZ [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021a] kierowanej przez Gro Harlem Brundtland (tzw. Komisja Brundtland), *Nasza Wspólna Przyszłość* [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021b] (tzw. *Raport Brundtland*).

Komisja i raport położyły fundamenty pod Szczyt Ziemi w Rio de Janeiro w 1992 roku [un.org; data odczytu: 24.07.2021b], gdzie sformułowano *Agendę 21* [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021c] — program dążenia w XXI wieku do lokalnego zrównoważonego rozwoju [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021d.]. Na tejże agendzie z kolei oparto wartości kluczowe dla relacji międzynarodowych w XXI wieku z *Deklaracji Milenijnej NZ*, m.in. szacunek dla natury [undocs.

org; data odczytu: 24.07.2021b] — bazowe dla ośmiu Milenijnych Celów Rozwoju dla lat 2000–15, z których siódmy odnosił się do zapewnienia równowagi środowiskowej (ang. *environmental sustainability*) [un.org; data odczytu: 24.07.2021c].

W 2002 roku odbył się Szczyt Ziemi w Johannesburgu, już pod oficjalną nazwą Światowego Szczytu Zrównoważonego Rozwoju [un.org; data odczytu: 24.07.2021d]. Dziesięć lat później miał miejsce Szczyt Ziemi 2012 [un.org; data odczytu: 24.07.2021e], który zaowocował niewiążącym dokumentem *Przyszłość jakiej chcemy* [un.org; data odczytu: 24.07.2021f]. We wrześniu 2015 roku w Nowym Jorku [un.org; data odczytu: 24.07.2021g] wszystkie państwa członkowskie ONZ przyjęły Rezolucję *Przekształcamy nasz świat: Agenda na rzecz zrównoważonego rozwoju 2030* (tzw. *Agenda 2030*) [un.org; data odczytu: 24.07.2021h] zawierający 17 Celów Zrównoważonego Rozwoju² [Tamże: 14] do realizacji w latach 2015–30 [Tamże: 1, 6]. Za najistotniejszy uważany jest cel 13. — „działania w dziedzinie klimatu” [Gruchelski, Niemczyk 2016: 122].

Monitorowanie postępu w realizacji Celów jest możliwe m.in. za pośrednictwem platformy *The Sustainable Development Report* [dashboards.sdgindex.org; data odczytu: 24.07.2021a]. Obecnie trwają przygotowania do Szczytu Ziemi 2022 [sdg.iisd.org; data odczytu: 24.07.2021].

Zrównoważony rozwój a kryzys klimatyczno-ekologiczny

W rezultacie Konferencji Sztokholmskiej powstał m.in. Program Środowiskowy ONZ [iisd.org; data odczytu: 24.07.2021], który wraz z inną agendą ONZ, Światową Organizacją Meteorologiczną, powołał w 1988 roku Międzyrządowy Zespół ds. Zmian Klimatu — IPCC. Organizacja ta dostarcza decydentom politycznym naukowej bazy niezbędnej do tworzenia polityk klimatycznych [ipcc.ch; data odczytu: 24.07.2021a]. Wydawane co kilka lat raporty podsumowujące badania nad klimatem, a także liczne raporty specjalne³, wywarły istotny wpływ na popularyzację koncepcji zrównoważonego rozwoju⁴ [ipcc.ch; data odczytu: 24.07.2021b]. Pierwsza partia szóstego

² ang. *Sustainable Development Goals*, SDGs — zob. 17 Celów [sdgs.un.org; data odczytu: 24.07.2021].

³ IPCC opracowuje opublikowane artykuły naukowe, nie prowadzi własnych badań empirycznych.

⁴ Pierwszy dał impuls do powstania FCCC (Ramowa konwencja Narodów Zjednoczonych w sprawie Zmian Klimatu), drugi i trzeci wywarły wpływ na kształt *Protokołu z Kioto*, piąty na *Porozumienie Paryskie* (inicjatywy opisano w kolejnych w akapitach).

raportu podsumowującego pojawiła się w sierpniu 2021 roku [ipcc.ch; data odczytu: 23.12.2021d], pozostałe zostaną opublikowane w 2022 roku [ipcc.ch; data odczytu: 24.07.2021c].

Na Szczycie Ziemi (1992) uchwalono Ramową konwencję Narodów Zjednoczonych w sprawie Zmian Klimatu — FCCC [unfccc.int; data odczytu: 24.07.2021a]. Jej organem kontrolnym jest coroczna (od 1995 roku) Konferencja Stron — COP [unfccc.int; data odczytu: 24.07.2021b]. To podczas COP 3 w 1997 roku wynegocjowano zawierający pierwsze limity emisji gazów cieplarnianych *Protokół z Kioto* [unfccc.int; data odczytu: 24.07.2021c]. W ramach COP 21 w 2015 roku przyjęto globalne, prawnie wiążące *Porozumienie Paryskie* [unfccc.int; data odczytu: 24.07.2021d] dotyczące wspólnego redukowania ryzyk i skutków zmian klimatu poprzez ograniczenie światowego wzrostu średniej temperatury planety do 2°C, a najlepiej tylko do 1,5°C powyżej średniego poziomu temperatury z okresu przedprzemysłowego [Tamże: 3].

Tymczasem dekada 2011–2020 była najcieplejszą odkad prowadzone są pomiary [public.wmo.int; data odczytu: 24.07.2021]. Realizacja postanowień *Porozumienia Paryskiego* idzie fatalnie: „Wszystkie państwa łącznie muszą zwiększyć ambicje NDC 3-krotnie, by znaleźć się na ścieżce celu 2°C i ponad 5-krotnie dla celu 1,5°C”⁵ [naukaoklimacie.pl; data odczytu: 24.07.2021]. Kryzys klimatyczny, którego jedynie jedną z wielu składowych jest globalne ocieplenie [climate.nasa.gov; 25.07.2021], postępuje w zagrażającym tempie.

Podobnie jest z utratą bioróżnorodności. Choć na Szczycie Ziemi (1992) podpisano *Konwencję o Różnorodności Biologicznej* [cbd.int; data odczytu: 24.07.2021], badania nie pozostawiają wątpliwości — bioróżnorodność jest niszczone przez ludzi w bezprecedensowym tempie. Uśredniony spadek populacji ssaków, ptaków, płazów, gadów, ryb w latach 1970–2016 wyniósł 68% [WWF i in. red. 2020: 12]. W półwieczu zrównoważonego rozwoju zachodzi zatem szóste wielkie wymieranie [Kolbert 2016], zaś różnorodność biologiczna wśród kręgowców lądowych zawiera się w stosunku 67/30/3: 67% — masa kręgowców hodowanych przez człowieka, 30% — masa ludzi, 3% — masa kręgowców dzikich [Smil 2011].

Solidarna realizacja klimatyczno-ekologicznych Celów Zrównoważonego Rozwoju jest zagrożona, a jeśli globalna motywacja upadnie, pozostaną jedynie działania lokalne: państw, organizacji, jednostek [Wołczek 2014: 216].

⁵ NDC — *Nationally Determined Contributions*, Krajowe Deklaracje Ograniczenia Emisji.

Polska na mapie zrównoważonego rozwoju w kontekście kryzysu klimatyczno-ekologicznego

COP 14 miała miejsce w Poznaniu (2008), COP 19 w Warszawie (2013), COP 24 w Katowicach (2018) [unfccc.int; data odczytu: 24.07.2021b]. Podczas tej ostatniej miało miejsce pierwsze powszechnie znane wystąpienie na forum instytucjonalnym Greta Thunberg [youtube.com; data odczytu: 24.07.2021], która w sierpniu 2018 roku rozpoczęła Strajk Szkolny dla Klimatu [instagram.com; data odczytu: 24.07.2021], źródło inspiracji dla ruchu znanego w Polsce jako Młodzieżowy Strajk Klimatyczny. W ramach jednej z jego globalnych kulminacji we wrześniu 2019 roku protestowało 7 milionów osób [greenpeace.org; data odczytu: 24.07.2021].

Polska jest zobowiązana do działania na rzecz zrównoważonego rozwoju m.in.:

1. z racji członkostwa w Unii Europejskiej, na mocy Strategii Zrównoważonego Rozwoju UE z 2001 roku, zmodyfikowanej w 2006 roku [ec.europa.eu; data odczytu: 24.07.2021],
2. na mocy Konstytucji RP, Art. 5: „Rzeczpospolita Polska (...) zapewnia ochronę środowiska, **kierując się zasadą zrównoważonego rozwoju**” [emfaza: MP].

Polskie postępy w realizacji Celów Zrównoważonego Rozwoju można prześledzić m.in. na stronach rządowych [gov.pl; data odczytu: 24.07.2021a] oraz na podstronie *The Sustainable Development Report* [dashboards.sdgindex.org; data odczytu: 24.07.2021b]. Według tego ostatniego kraj coraz gorzej radzi sobie z ograniczaniem emisji CO₂ związanej ze spalaniem paliw kopalnych i produkcją cementu, w ramach realizacji Celu 13: „działań w dziedzinie klimatu”, jak wskazano wcześniej — najważniejszego.

Sens pojęcia zrównoważonego rozwoju i jego powiązania z kulturą. Potrzebujemy rewolucji kulturowej

W swej pierwszej wersji z 1987 roku⁶ „[z]równoważony rozwój to taki rozwój, który zaspokaja dzisiejsze potrzeby bez uszczerbku dla możliwości zaspokajania potrzeb przyszłych pokoleń” [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021b; tłum. MP]. W dokumencie proponującym Cele Zrównoważonego Rozwoju zwraca się uwagę, że mają one stymulować

⁶ Termin zrównoważony rozwój stosowany jest w leśnictwie od początków XVIII wieku: las powinien być eksploatowany tak, by nie przestał istnieć [Plebańczyk 2017: 309].

działanie w obszarach o fundamentalnym znaczeniu dla ludzkości i planety w latach 2015–30: ludzie, planeta, dobrobyt, pokój, partnerstwo [un.org; data odczytu: 24.07.2021h: 1–2]. Zatem w aktualnej wersji **zrównoważony rozwój oznacza pokój i rozkwit, dla ludzi i planety, teraz i w przyszłości** [sdgs.un.org; data odczytu: 24.07.2021]. Zresztą już *Raport Brundtland* wskazuje, że „strategia zrównoważonego rozwoju polega na promowaniu harmonii między ludźmi oraz między ludzkością i naturą” [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021b; tłum. MP].

W wersji pierwotnej ideę wsparło o koncepcję „potrzeb”, zwłaszcza potrzeb ubogich oraz o założenie o ograniczoności zdolności środowiska do zaspokajania potrzeb wynikającej ze sposobu organizacji społeczeństw i użycia technologii [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021b]. Zrównoważony rozwój narodził się więc jako koncepcja społeczno-naturalna, krytyczna wobec kierunku tzw. rozwoju cywilizacyjnego, a także skoncentrowana na sprawiedliwości: to tzw. kraje rozwinięte powinny wziąć na siebie ciężar transformacji, jako że tzw. krajów rozwijających się nie stać społecznie na spowolnienie [ptgeo.org.pl; data odczytu: 24.07.2021].

Badacze wskazują na trójfilarowy (środowiskowo-społeczno-ekonomiczny) model zrównoważonego rozwoju z 1987 roku jako na leżący u podstaw koncepcji [Wołczek 2014: 207]. Czwarty, kulturowy filar dołącza z pewnym opóźnieniem [Murzyn-Kupisz 2013: 102], lecz już w *Raporcie Brundtland* mówi się o sposobach myślenia, kryteriach moralnych, systemach wartości [sustainabledevelopment.un.org; data odczytu: 24.07.2021b]. Na przełomie XX i XXI wieku postrzegana waga kultury w rozwoju wzrosła znacząco [por. Throsby 1995, Hawkes 2001]: trójkąt ZR staje się kwadratem, z czwartym bokiem jako kulturą [Pascual 2009: 38], zaś ONZ kładzie nacisk na prowadzenie edukacji dla zrównoważonego rozwoju wykraczającej poza edukację ekologiczną, ku m.in. kulturze, sztuce i trwałemu rozwojowi osobistemu [ptgeo.org.pl; data odczytu: 24.07.2021].

Obecnie wskazuje się, że konieczny jest nowy paradygmat życia ludzi nie tylko w granicach planetarnych, ale także w ujęciu społecznym czy duchowym, dla którego kształtowaniem kluczowe jest zrozumienie roli kultury w równoważeniu rozwoju [Asikainen i in. red. 2017: 5] czy wręcz, że „[k]ultura znajduje się w centrum zainteresowania polityki zrównoważonego rozwoju” [Plebańczyk 2018: 163]. Eksperti ONZ diagnozują, że samo realizowanie *Agendy 2030* i Celów Zrównoważonego Rozwoju nie wystarczy. Rekomendują holistyczną transformację, rekonfigurację pod-

stawowych społecznych i gospodarczych systemów, struktur, instytucji, praktyk, norm kulturowych, wartości, wymagające innowacji społecznych, technologicznych i instytucjonalnych [UN Environment 2019: 18]. Eksperti ONZ rekomendują więc rewolucję kulturową.

Ekowerwa w kulturze

Zrównoważony rozwój jest makrokoncepcją z globalnymi ambicjami implementacyjnymi [Wołczek 2014: 206–207]. Wymiar globalny to jednak abstrakcja, bowiem implementowanie koncepcji o takich ambicjach zależy także od tego, czy w skali mikro znajdują się odpowiednie: wola i wiedza. Wielkie idee są zatem ciężko przetłumaczalne na codzienne funkcjonowanie, tymczasem translacja programu zrównoważonego rozwoju na rozmaite lokalności, na działania u podstaw jest kluczowa, także w instytucjach kultury. Rosnąca świadomość społecznej wagi kryzysu klimatyczno-ekologicznego, którą zawdzięczamy także działaniom ONZ (w tym IPCC), powoduje jednak, że pojawiają się organiczne mikroinicjatywy ekozmiiany sposobów organizowania. Sektor kultury jest tutaj predestynowany do roli pionierskiej i podejmuje w Polsce pierwsze próby jej przyjmowania.

W kolejnych akapitach omówione zostały przykłady dwóch publikacji autorstwa Joanny Tabaki, powstałych na bazie badań przygotowanych w ramach programów stypendialnych⁷. Ich ambicją jest wzmocnienie, a czasami zapoczątkowanie „zazieleniania” kultury w Polsce. Nie są to recenzje, a pogłębione swobodnym wywiadem z ich autorką autoetnograficzne studia docierania do (i opisu) ekopraktyk z zakresu wspierania rozwoju kadr kultury i zarządzania kulturą w kontekście zrównoważonego rozwoju.

Inspiracją autorki do zajęcia się tematem ekologii w kontekście zarządzania kulturą było spotkanie Aretą Szpurą zorganizowane dla pracowników sektora kultury. Wywodząca się z branży modowej polska aktywistka i influencerka ekologiczna zainspirowała autorkę zwłaszcza swoją koncentracją na „miękkich działaniach aktywistycznych — nienaciskających, nieponiżających, niedenerwujących”. Wieloletnie doświadczenie autorki w zakresie zarządzania kulturą i rozwoju kadr kultury, w szczególności w kontekście rozwoju publiczności [joannatabaka.pl; data odczytu: 24.07.2021], pozwoliło uzyskać łatwy dostęp do pracowników badanych instytucji kultury, tym razem celem realizowania „zielonej” misji społecznej.

⁷ Mobilni w kulturze — Miasto Stołeczne Warszawa, Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z zakresu upowszechniania kultury (2020).

W wywiadzie autorka podkreśla, że powstanie publikacji było motywowane chęcią dostarczenia kadrom kultury „przepisu nienaukowego”, „prostych, konkretnych rzeczy”, jako że „wielkie hasła nie niosą konkretnych wskazówek”. Materiały edukacyjne to zwykle „suche prezentacje — bez dlaczego, po co, powtarzające hasła: kontakt z naturą”. Tymczasem autorce chodziło o „innowacje społeczne”, „praktyczne rozwiązania”, „nie za ambitne”, „komunikatywne”, „łączące” — „**detale, detale**”, przykładowo ekologiczny potencjał dostosowania godzin wydarzeń do rozkładu jazdy komunikacji miejskiej. Autorka wskazuje też, że „ekologia kojarzy się z dyskomfortem”, co można i należy zmieniać.

Tworzeniu publikacji towarzyszyła ogólniejsza chęć znalezienia odpowiedzi na pytanie, „dlaczego Polacy są nieekologiczni i co można zrobić, aby to zmienić”. Autorka diagnozuje niewypełnianie roli wychowawczej oraz izolację zarówno instytucji kultury, jak i szkolnictwa, także wyższego: „uniwersytet jest odklejony — kiedy ostatnio rozmawiałeś ze zwykłymi ludźmi?”. Wskazuje na kluczową rolę pozaformalnej edukacji dorosłych, np. kursy w instytucjach kultury, konferencje TED, MALe (Miejsca Aktywności Lokalnej). Instytucje kultury i uniwersytety mogą, zdaniem autorki, uczyć się od galerii handlowych: angażowania, umiejętności sprawiania, że „ludzie są razem, są blisko, są ze sobą”⁸.

Wreszcie to, że w Polsce funkcjonuje wiele tysięcy instytucji kultury — np. ponad 1200 muzeów [Tabaka 2020b: 16] — daje, zauważa autorka, „ogromną możliwość wpływu, nie tylko na odbiorców i rodziny, ale i na pracowników i ich rodziny”. Owa możliwość wzrasta w kontekście rozmaitych współprac instytucji kultury z urzędami czy szkołami. Instytucje kultury to swoiste węzły będące w stanie transmitować wartości, także proekologiczne.

Poniżej przedstawiono wywołane na potrzeby artykułu autoetnograficzne relacje autorki związane z przygotowaniem, zawartością i aplikowalnością badanych publikacji, uzupełnione o dalsze obserwacje i wnioski z wywiadu z autorką przeprowadzonego przez współautora niniejszego artykułu.

Kultura naturze, z Syrenką w tle. Dobre praktyki proekologiczne w warszawskich instytucjach kultury [Tabaka 2020a]

Od kilku lat instytucje kultury coraz bardziej zwracają uwagę na kwestie klimatyczno-ekologiczne. Przejawia się to zarówno w myśleniu o infrastrukturze

⁸ Ze wszelkimi antykonsumpcyjnymi i ekologicznymi zastrzeżeniami dotyczącymi galerii handlowych.

turze (szczególnie przy nowych budynkach), jak i w ofercie programowej. Jednak nadal większość z nich ani nie zestawia podejmowanych praktyk, ani nie dzieli się nimi. Pierwszeństwo uwagi mają takie działania proekologiczne, które przyciągają uwagę mediów. Dbanie o środowisko to jednak także małe codzienne decyzje, jak np. zakup papieru toaletowego z recyklingu czy picie wody z kranu zamiast z plastikowych butelek; to także zwrócenie uwagi na możliwości zastane, jak np. dobry dostęp do światła dziennego czy umywalki z fotokomórką. Rozliczne i różnorodne „zielone” praktyki organizacji sektora kultury zostały zebrane i upowszechnione w bezpłatnej publikacji online *Kultura naturze, z Syrenką w tle. Dobre praktyki proekologiczne w warszawskich instytucjach kultury* [Tabaka 2020a].

Zebranie ekopraktyk w ramach wywiadów pogłębionych nie tylko pozwoliło osobom badanym na przeprowadzenie „zielonego rachunku sumienia”, ale również wyeksponowało i niejako podsumowało dotychczasowe działania czy wręcz osiągnięcia, często nieznane nie tylko pracownikom innych instytucji kultury, ale także tej badanej. Uczestnicy i uczestniczki wywiadów przejawiali ogromną potrzebę i chęć rozmowy, co wskazuje na niezagospodarowaną, aby nie rzec dziewiczą przestrzeń eksploracji i działania. Planowane na 30 minut spotkania trwały niekiedy ponad dwie godziny. Rozmowy pozwoliły na dotarcie do nieszablonowych inspiracji i spełniły rolę forum wymiany dobrych praktyk, jako że wiedza z jednego wywiadu bywała transferowana przez autorkę do kolejnego. Można stwierdzić, że z każdym kolejnym badaniem dokonywano, przynajmniej potencjalnie, bardziej znaczącej „zielonej” transformacji kolejnych badanych instytucji i ich pracowników oraz pracowniczek. Choć nie było to zamierzone, badania wpisują się w tym wymiarze w nurt *action research*.

Powstały jako rezultat badań przegląd „zielonych” praktyk stał się podstawą do zwrócenia uwagi dyrektorów i dyrektorek oraz pracowników i pracowniczek na rosnący trend działania na rzecz środowiska, ale także zaoferował gotowy zestaw działań, które można wdrożyć w danym miejscu pracy. Publikacja pomogła także w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czy i dlaczego instytucje kultury powinny zajmować się kwestią edukacji ekologicznej. Wszak nie każdy pracownik, organizatorka czy widz musi domyślnie widzieć wartość w łączeniu kultury z naturą. Ze szczególną starannością próbowano ukazać działania proekologiczne jako cieszące się zainteresowaniem publiczności.

W wyjaśnianiu celowości wprowadzanych zmian, tak w zakresie praktyk, jak i w zakresie programu, pomagają poniższe przesłanki:

1. Instytucje kultury to czasami jedyne miejsca, w których poza pracą i domem można pozyskać wiedzę ekologiczną. Takie miejsca mają więc ogromny, pozytywny potencjał wpływu na codzienne ekopraktyki lokalnej społeczności.
2. Podnoszenie świadomości ekologicznej pracowników wpływa nie tylko na ich własne nawyki, ale także na praktyki osób z ich kręgu społecznego: rodzinę, przyjaciół.
3. Podejmowanie tematu ekologii w aktywności programowej ma wymiar wizerunkowy: instytucja kultury promująca przyjazność środowisku jest postrzegana jako nowoczesna.
4. Także organizacyjne działania ekologiczne mają potencjał promocyjny, wzmacniania wizerunku instytucji jako troszczącej się o dobro najbliższego otoczenia i całej planety.
5. Ekoprogram pozwala odpowiedzieć na głód wiedzy i rozmowy obecny w publiczności, na docieranie do nowych grup odbiorców, rozpoznanie lokalnych ekspertów⁹.
6. „Zielone” praktyki umożliwiają wprowadzenie do sektora kultury specjalistów dotąd w nim nieomal nieobecnych: ekologów, biolożki, przyrodników. Danie im nowej przestrzeni do działania zwiększa potencjał kreatywny instytucji.
7. Wymiana ekopraktyk pozwala na wzmacnianie relacji międzyinstytucjonalnych w zakresie dzielenia się wiedzą i zasobami.
8. Ekologiczna instytucja kultury staje się ważnym partnerem i rzecznikiem ekozmian w dzielnicy, mieście, wsi, w planach i rozmowach z samorządami czy organizatorami.
9. Ekoaktywność pozwala instytucji na bycie przygotowaną na pozyskiwanie środków i dotacji na realizację celów proekologicznych.
10. „Zielona” instytucja kultury to okno na świat, klucz do zrozumienia współczesności.

Rozsądne podejście do projektowania edukacji zwiększającej świadomość ekologiczną wymaga postawienia pytania o powody niedbania o środowisko przez Polaków i Polki. Z badań Ministerstwa Klimatu i Środowiska

⁹Formuła miejsc otwartych (np. MALe), w których odbiorcy mogą proponować swoje działania pokazuje, że są wśród nich osoby, które na temacie się znają i chętnie podzielą się wiedzą.

z lat 2011–2020 można wyciągnąć wnioski, iż wiedza leżąca u źródeł owej świadomości prezentowana jest w sposób niepraktyczny (nieodpowiadający na konkretne dylematy człowieka), nieprzystępny oraz jest trudno dostępna. Nie pojawia się ona w systemie edukacji szkolnej (oprócz pojedynczych inicjatyw), a osoby które opuściły szkolne mury nie mają gdzie jej pozyskać, szczególnie w mniejszych miejscowościach. Świadomość ekologiczna wydaje się rosnąć wraz z poziomem wykształcenia, wielkością miejsca zamieszkania, skali dochodów oraz posiadaniem dzieci [gov.pl; data odczytu: 24.07.2021b]. To wstrząsające, lecz umiejętność pozyskiwania wiedzy i informacji na temat praktyk proekologicznych nosi znamiona uprzywilejowania. To oczywiste, że owa wiedza i owe informacje powinny być demokratycznym, powszechnym, ogólnodostępnym i bezpłatnym dobrem: stan planety zależy (choć nie w równym stopniu) od wszystkich i ma wpływ (także nie w równym stopniu) na wszystkich. Zwiększanie liczby miejsc, w których można rozpoznać przykłady praktyk ekologicznych jest jedynym z ważnych sposobów umożliwiania pozyskiwania wiedzy pozwalającej na skuteczniejsze przeciwdziałanie kryzysowi klimatyczno-ekologicznemu.

Oferowany w publikacji wgląd w ekopraktyki innych pozwala instytucjom kultury oszczędzić czas potrzebny na samodzielny *research* i testowanie rozwiązań. Po wydaniu książki do autorki zaczęły spływać informacje o tym, że organizacje sektora kultury z całej Polski zaczęły korzystać z opisanych w niej rad. Sugeruje to, że dla większości instytucji „zazielenianie” działania to wchodzenie na nowy, kompletnie nierozpoznany teren, na którym potrzebny jest przewodnik i wsparcie, przykłady konkretnych mikrorozwiązań, także tych bezkosztowych¹⁰.

Publikacja koncentruje się na mikroekopraktykach, jednak warto mieć na uwadze bezprecedensową wagę konieczności rewizji filozofii i celów działań instytucji kultury: rezygnacja z nadprodukcji efemerycznych projektów, projektowanie bezodpadowych działań o długim cyklu życia, rezygnacja z presji na pozorną innowacyjność (np. multimedia), proponowanie działań zaspokajających realne potrzeby, komunikowanych i przeprowadzanych w języku dopasowanym do odbiorców — są kluczowe.

¹⁰ Z doświadczeń autorki wynika, że przekonanie o kosztowności ekologicznego stylu życia czy pracy jest błędne — może on generować oszczędności.

***Zielona instytucja kultury. O stawianiu się miejscem kultury przyjaznym naturze* [Tabaka 2020b]**

Druga z publikacji stanowi próbę nazwania i opisanie fenomenu polegającego na zainteresowaniu pracowników instytucji kultury wdrażaniem ekorozwiązań. To już nie tyle spis praktycznych wskazówek, co usiłowanie zwrócenia uwagi na sposób przetwarzania i oswajania propozycji. To także przyjrzenie się źródłom oporu towarzyszącego wdrażaniu zmian i wysiłek włożony w jego zrozumienie. Opowieść pozwala zrewidować stereotyp myślenia o osobach niedbających o środowisko, pokazać jego negatywny wydźwięk i podać argumenty, które nie tyle usprawiedliwiają, a uczą rozumienia tejże grupy, charakteryzowanej często przez brak dostępu do wiedzy czy ubóstwo energetyczne, którego doświadcza 4,6 mln osób w Polsce [gov.pl; 24.07.2021c.].

Eksploracja powyższych zagadnień pozwala odpowiedzieć na zasadnicze pytania — na co instytucje kultury mają wpływ oraz do kogo powinny kierować ofertę edukacyjną. Pomaga w tym też raport *Ziemianie atakują* [ziemianieatakują.pl; data odczytu: 24.07.2021], segmentujący Polki i Polaków ze względu na podejście do zmian klimatu. Grup jest pięć, od najgorliwszych i aktywnych do osób, które kompletnie w kryzys nie wierzą. Między nimi znajduje się grupa, do której kierowanie działań ma największy sens, tj. osoby zaniepokojone, chcące coś zmienić, ale niewiedzące jak. To prawie co trzecia osoba; oto adresat pracy u podstaw.

Chaosowi w planowaniu, wykonywaniu i monitorowaniu zmian może zapobiec uporządkowanie aktywności z nimi związanych na trzech płaszczyznach:

1. wszystko to, co dzieje się wewnątrz instytucji, w tym podnoszenie świadomości ekologicznej pracowników i kształtowanie pozytywnych nawyków, pozyskiwanie środków i realizacja inwestycji pozwalających na przystosowanie budynku i jego wnętrza do ograniczania zużycia zasobów i wzmacniania samowystarczalności energetycznej, przyjęcie modelu zarządzania wpływającego na m.in. minimalizowanie ilości powstających śmieci biurowych i projektowych czy cyfrowego śladu węglowego;
2. wszystko to, co jest związane z działaniami programowymi: podnoszącymi świadomość ekologiczno-klimatyczną odbiorców, tworzącymi przestrzeń i warunki do spotkania oraz rozmowy na tematy

- środowiskowe; umożliwiającymi naukę praktycznych sposobów wpływu na codzienne decyzje i praktyki (które nie są oczywiste); sprzyjającymi odnawianiu i podtrzymywaniu więzi z naturą;
3. wszystko to, co instytucja kultury może zainicjować bądź wzmocnić w swoim otoczeniu: aktywizowanie mieszkańców, inspirowanie do pożytecznych rozwiązań, przeciwdziałanie zaniedbaniom środowiskowym samorządu czy firm deweloperskich, tworzenie partnerstw sektorowych i pozasektorowych w celu wymiany praktyk i rozwiązań, zwiększanie zasięgu pozytywnego wpływu.

Ustalenie priorytetów i zastanowienie się nad kosztownością zadań z powyższych trzech grup stanowi pierwszy krok w „zazielenianiu” instytucji kultury. Chodzi tu o zmapowanie tego, co można zrealizować od ręki, a co będzie wymagało czasu i koordynacji. W kolejnym kroku powinien nastąpić odpowiedni podział zadań oraz stworzenie zespołu, którego członkinie i członkowie w godzinach pracy realizują wytyczony ekoplan.

Ekowerwa w muzeum

Historycznie rzecz biorąc, muzeum to „siedziba muz” o religijnym, kontemplacyjnym charakterze, ale też przestrzeń refleksji filozoficznej [britannica.com; data odczytu: 24.07.2021a], instytucja naukowa i społeczna, podobna do współczesnej uczelni¹¹ oraz m.in. przepełnione ptasim śpiewem zarośla, gaj lub wzgórze [wilanow-palac.pl; data odczytu: 24.07.2021]. To przestrzeń łącząca duchowość i naukę, społeczeństwo i naturę. Obecnie zaś, nie wdając się w skomplikowane rozważania definicyjne¹², muzeum to organizacja dla dobra wspólnego chroniąca i wyjaśniająca naturę kulturę¹³. Doprawdy, ciężko o typ instytucji kultury bardziej predestynowany do pełnienia roli zwornika w odpowiadaniu na wyzwania kryzysu klimatyczno-ekologicznego niż muzeum.

W pierwszej z omówionych już publikacji Joanny Tabaki zapoznać się można z „zieloną” działalnością dwóch warszawskich muzeów, Muzeum Historii

¹¹ Jak Muzeum Aleksandryjskie, w którego skład wchodziła słynna Biblioteka [britannica.com; data odczytu: 24.07.2021b].

¹² Doskonale podsumowane przez Dorotę Folgę-Januszewską [2020].

¹³ Używamy tego pojęcia zgadzając się, że zarówno ścisłe oddzielenie kultury i natury jest niemożliwe [Malone, Ovenden 2016], jak i że wielowiekowe, charakterystyczne dla kultury Zachodu działanie wedle modelu podporządkowującego naturę kulturze stanowi jedną z głównych ogólnych przyczyn kryzysu klimatyczno-ekologicznego, o czym więcej w przygotowywanej publikacji *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk* [Jasikowska, Pałasz red. 2021].

Żydów Polskich POLIN [2020a: 25–27] oraz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie [Tamże: 27–29], a także m.in. placówki posiadającej liczne cechy muzeum — Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [Tamże: 23–24].

Pracownicy POLIN wyrazili potrzebę zajmowania się ekologią w muzeum oraz uspołnieniu wiedzy o dobrych praktykach w tym zakresie, m.in. w wyniku chęci pogłębienia rozumienia zagadnień związanych z rolą muzeów w ochronie klimatu poruszanych w 2019 roku na konferencji *We Are Museums* [wearemuseums.com; data odczytu: 24.07.2021]. Wśród rozwiązań już w Muzeum stosowanych wyróżnić można minimalizowanie ilości opakowań związanych z przygotowaniem kawy czy herbaty, wdrożenie energooszczędnego oświetlenia i wykorzystywanie światła słonecznego do oświetlania pomieszczeń, próby instalacji paneli fotowoltaicznych, ulokowanie przy budynku stojaków rowerowych i stacji rowerów miejskich, istnienie wewnętrznej jadłodzielni oraz zwyczaju redystrybucji żywności pozostałej po obsłudze cateringowej imprez. Podejmowane są też ekologiczne wątki programowe, jak spotkanie z Kooperatywą Dobrze czy z autorem *Książki o śmieciach*, Stanisławem Łubieńskim oraz oparte na lokalnych produktach warsztaty kulinarne *zero waste*.

Drugie z muzeów, leżące na terenie Wilanowskiego Parku Krajobrazowego, aktywnie współpracuje m.in. z Zarządem Zieleni m.st. Warszawy, ale też z ogólnym sąsiedztwem w celu ochrony okolicznej przyrody, np. wspierając ekspercką radą w sprawie nasadzeń czy konsultując pod kątem ekologiczno-społecznym nowe inwestycje, jak centrum handlowe. Teren muzeum obfituje w łąki kwietne, domki i budki lęgowe dla ptaków. Zrezygnowano ze spalinowych dmuchaw do liści, kompostowanych lub gromadzonych pod krzewami. Po terenie zielonym wokół Muzeum pracownicy poruszają się rowerami lub wózkami elektrycznymi. Papier biurowy pochodzi z recyklingu. Program jest bogaty w spacerzy przyrodnicze i wydarzenia kulinarne, jak rekonstrukcje historycznych dań z lokalnych produktów, zaś od niedawna realizowane jest przedsięwzięcie „Szkoły z klimatem”, celujące w podnoszenie świadomości ekologicznej uczniów.

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski charakteryzuje się wysoką świadomością ekologiczno-klimatyczną pracowników, o czym mogą świadczyć ich zagraniczne wyjazdy w ramach programu Erasmus+ podnoszące poziom włączającej wiedzy ekologicznej, a także roczne regularne spotkania organizowane w celu stworzenia dla instytucji strategii ekologicznej, które zaowocowały dokumentem z wytycznymi dotyczącymi transformacji w pla-

cówkę przyjazną środowisku. Bywa, że celowo nie drukuje się materiałów promocyjnych, zaś w ramach działań programowych upowszechniających świadomość ekologiczną stworzono m.in. ogród permakulturowy.

We wszystkich trzech instytucjach stawia się na skuteczną segregację odpadów (niekiedy wspieraną ogólnymi instrukcjami czy przemyślanym lokowaniem koszy na śmieci w przestrzeni, a także audytem firm sprzątających), stawia się na picie wody z kranu/rezygnację z plastikowych butelek, a przynajmniej w dwóch pierwszych promuje się elektroniczny obieg dokumentów celem zmniejszenia zużycia papieru, zaś we wspólnych przestrzeniach montowane są czujniki ruchu pozwalające na zmniejszenie zużycia energii elektrycznej związanej z oświetlaniem pomieszczeń.

W drugiej z omawianych wyżej publikacji wśród „zielonych” rozwiązań polecanych dla muzeów znajdują się m.in. rezygnacja z papierowych faktur i biletów na rzecz wielorazowych żetonów, opasek czy wpinek [Tabaka 2020b: 23], przy przewożeniu i zabezpieczaniu muzealiów stosowanie materiałów wielorazowego użytku, jak filc [Tamże: 46], zamiast choćby folii bąbelkowej, rezygnacja ze spalinowych dmuchaw do odgarniania liści i kosiarek (inspirację można czerpać choćby z warsztatów tradycyjnego koszenia kosą zorganizowanych przez Muzeum Łazienki Królewskie) [Tamże: 50]. W ramach proponowanych działań programowych muzea są nakłaniane do zachęcania publiczności m.in. do wspólnego sprzątania i ćwiczeń na świeżym powietrzu — celem wzmocnienia więzi z naturą [Tamże: 55; inne przykłady: 57], a także do wspierania lokalności, jak np. Muzeum Rolnictwa i Młynarstwa w Osiecznej, które zorganizowało na swoim terenie weekendowy targ lokalnej żywności [Tamże: 61]. Muzea są ponadto przekonywane do przemyślenia swoich partnerstw. Jako głośny przykład zakończenia współpracy sponsorskiej między instytucją kultury a przedsiębiorstwem, którego działalność negatywnie wpływa na środowisko, podany jest przypadek grupy brytyjskich galerii Tate i firmy paliwowej BP [Tamże: 24]¹⁴. Wskazywane są ponadto wartościowe źródła wiedzy ekologiczno-klimatycznej koncentrującej się na problemach muzeów, jak grupa w serwisie Facebook *MUZEA DLA KLIMATU* [facebook.com; data odczytu: 24.07.2021] czy e-książka *Waste & Materials Ki Book* [kiculture.org; data odczytu: 24.07.2021]¹⁵ o odpadach typowych dla muzeów.

¹⁴ BP zaprzecza, że powodem zakończenia współpracy były protesty aktywistyczne. Wskazuje przyczyny ekonomiczne [news.artnet.com; data odczytu: 24.07.2021].

¹⁵ Pod adresem tym znajduje się ponadto m.in. publikacja związana z oszczędzaniem energii w muzeum.

Manifest zrównoważonego rozwoju jako zarządzania kulturą

Jeśli a) zarządzanie jest narzędziem zapewniania oczekiwanych rezultatów zgodnych z działalnością dowolnej organizacji [Drucker 2000: 39], b) działalność każdej organizacji w XXI wieku powinna być zrównoważona, c) zrównoważony rozwój dąży do zmiany „modelu rozwoju cywilizacji ludzkiej” [Wołczek 2014: 206], a zatem kultury — rola zarządzania kulturą jest w dobie kryzysu klimatyczno-ekologicznego fundamentalna. We wszystkich owego zarządzania znaczeniach.

Najwyższy czas na odgórne organizowanie zrównoważonego i równoważącego funkcjonowania instytucji kultury w społeczeństwie przez ciała nadrzędne. Jakkolwiek nawet bez tego zrównoważone i równoważące zarządzanie kulturą, rozumiane jako działanie instytucji kultury [Barańska 2006: 66], czyli operacjonalizacja organizatorskiej polityki kulturalnej [Lewandowski 2011: 21], musi zachodzić. Nie ma też chwili do stracenia, jeśli chodzi o oddolne wcielanie w czyn zrównoważonego i równoważącego zarządzania w sektorze kultury rozumianego nie jako kierowanie instytucjami kultury, ale jako realizowanie jakichkolwiek zadań organizacyjnych w ich ramach.

Kolej na zrównoważone i równoważące zarządzanie kulturą poza instytucjami kultury — w organizacjach oferujących usługi i dobra analogiczne do instytucji kultury, lecz w dowolnym sektorze czy pozaformalnie, w ramach działalności podstawowej lub pobocznej (np. uniwersytety). W tym znaczeniu, „zarządzanie kulturą nie tworzy sztuki i kultury, ale je umożliwia” [Orzechowski 2009: 16], zaś menedżer kultury to osoba, która prostuje ścieżki [Barańska 2006: 68], cudze lub własne (artysta jako menedżer kultury). Musi to być czynione w świadomości, że trwa kryzys klimatyczno-ekologiczny.

Nadszedł czas na zrównoważone i równoważące zarządzanie wprowadzaniem w obieg społeczny wartości powiązanych z artefaktami i organizowanymi inicjatywami. Menedżer kultury, niczym *gatekeeper*, z pozycji obserwatora danej wspólnoty decyduje „jakie wartości będą „obowiązywały” w danych społecznościach” [Tamże: 67–68]. W tym sensie zarządzanie kulturą polega na stwarzaniu warunków pozytywnego rozwoju człowieka [Orzechowski 2009: 16] poprzez kulturę, która „w rękach jej menedżera jest jednocześnie zasobem i celem” [Lewandowski 2011: 29].

Musimy formować zrównoważone i równoważące zarządzanie kulturą w najszerszym znaczeniu, jako atrybutem człowieczeństwa [Barańska

2006: 67], adaptacyjnym mechanizmem człowieka względem otoczenia [Malinowski 1960: 150], stale odtwarzanym wtórnym środowiskiem życia ludzi pozwalającym im na zaspokajanie potrzeb [Tenże 1958: 31]¹⁶. W tym sensie kultura to funkcjonalna część środowiska życia człowieka, która nie powstałaby bez niego, zaś „zarządzanie kulturą to działania organizacyjne polegające na umożliwieniu realizacji określonych funkcji kultury” [Lewandowski 2011: 27–28].

Wreszcie konieczne jest zrównoważone i równoważące zarządzanie kulturami o mniejszym zasięgu, narodowymi, etnicznymi, politycznymi; a także kulturą organizacyjną, rozumianą jako zmienna wewnętrzna podlegająca kształtowaniu [Smircich 1983] — jednak w nie względem celów organizacji, a wobec wyzwań kryzysu klimatyczno-ekologicznego.

Zrównoważony rozwój jest w wielu sensach zarządzaniem kulturą — organizowaniem wystarczająco dobrego wspólnego świata, oddolnie i odgórnie, globalnie i lokalnie. Lecz skoro ten pierwszy zawodzi, to drugie musi być przygotowane także na postwzrost, powszechne skrócenie tygodnia pracy czy wielomiesięczne urlopy [Hickel 2020], które stworzą ogromne pokłady czasu wolnego. Wartościowe ich zagospodarowanie to także zadanie dla zarządzania kulturą, przez instytucje istniejące, a jeśli to okaże się trudne bądź niemożliwe, przez nowe: inicjatywy, instytucje, wspólnoty.

Tymczasem, w duchu ekowerwy: równoważmy zarządzanie kulturą! Równoważmy przez nie!

Bibliografia

Asikainen, Sari, Brites, Claudia, Plebańczyk, Katarzyna, Rogač Mijatović, Ljiljana, Soini, Katriina, red.

2017: *Culture in Sustainability. Towards a transdisciplinary approach*, Jyväskylä: SoPhi.

Barańska, Katarzyna

2006: *Zarządzanie dla wartości, czyli o odpowiedzialności menedżerów kultury słów kilka*, „Zarządzanie w kulturze”, tom 7.

Drucker, Peter F.

2000: *Zarządzanie w XXI wieku*, przeł. B. Kacprzyńska, Warszawa: Muza.

Folga-Januszewska, Dorota

2020: *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne — wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeów ICOM*, Muzealnictwo, tom 61.

¹⁶ Funkcjonalne rozumienie kultury to jedno z wielu, ale badacze kultury zgadzają się, że „stanowi ona rodzaj pośrednika między człowiekiem a światem przyrody, umożliwiając człowiekowi przetrwanie i rozwój” [Sokolewicz red. 1969: 7–8].

Gruchelski, Marek, Niemczyk, Józef

- 2016: *Agenda Narodów Zjednoczonych na rzecz zrównoważonego rozwoju 2030 i cele zrównoważonego rozwoju — szanse realizacji celów*, „Postępy Techniki Przetwórstwa Spożywczego”, nr 1.

Hawkes, Jon

- 2001: *The Fourth Pillar of Sustainability — Culture's Essential Role in Public Planning*, Melbourne: Common Ground Publishing.

Hickel, Jason

- 2020: *Less is more. How degrowth will save the world*, Londyn: William Heinemann.

Jasikowska, Katarzyna, Pałasz, Michał

- 2021: *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, Kraków: Biblioteka Jagiellońska [in press].

Kolbert, Elizabeth

- 2016: *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa: WAB.

Lewandowski, Mateusz

- 2011: *W poszukiwaniu znaczenia zarządzania kulturą*, „Zarządzanie w Kulturze”, tom 11.

Malinowski, Bronisław

- 1958: *Szkice z teorii kultury*, przeł. H. Buczyńska, H. Stasiak, T. Święcka, Warszawa: Książka i Wiedza.
- 1960: *A Scientific Theory of Culture and other Essays*, New York: Oxford University Press.

Malone, Nicholas, Ovenden, Kathryn

- 2016: *Natureculture*, [w:] *The International Encyclopedia of Primatology*, red. M. Bezan-son in., Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

Meadows, Donella H., Meadows, Dennis L., Randers, Jørgen, Herens III, William W.

- 1972: *The limits to growth. A Report for the Club of Rome's on the Predicament of Man-kind*, New York: Universe Books.

Murzyn-Kupisz, Monika

- 2013: *Kultura i dziedzictwo kulturowe a rozwój zrównoważony*, „Studia KPZK”, nr 152.

Orzechowski, Emil

- 2009: *Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem: o zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym*, Kraków: Attyka.

Pascual, Jordi

- 2009: *Polityki kulturalne, rozwój społeczny i innowacyjność instytucjonalna, czyli: dlaczego potrzebujemy Agendy 21 dla kultury?*, [w:] *Kierunek Kultura. Promocja regionu przez kulturę*, red. W. Kłosowski, Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki.

Plebańczyk, Katarzyna

- 2017: *Kultura i zrównoważony rozwój — wykorzystanie narzędzi partycypacji zaangażowanej*, „Zarządzanie w kulturze”, tom 18 nr 3.
- 2018: *Role kultury we współczesnych strategiach rozwoju zrównoważonego*, „Studia Ekonomiczne”, nr 376.

Smil, Vaclav

2011: *Harvesting the biosphere: The human impact*, „Population and development review”, tom 37 nr 4.

Smircich, Linda

1983: *Concepts of Culture and Organizational Analysis*, „Administrative Science Quarterly”, tom 28 nr 3.

Sokolewicz, Zofia, red.

1969: *Etnologia. Wybór tekstów*, Warszawa: PWN.

Tabaka, Joanna

2020a: *Kultura naturze, z Syrenką w tle. Dobre praktyki proekologiczne w warszawskich instytucjach kultury*, Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa.

2020b: *Zielona instytucja kultury. O stawianiu się miejscem kultury przyjaznym naturze*, Poznań: MKiDN.

Throsby, David

1995: *Culture, Economics and Sustainability*, „Journal of Cultural Economics”, nr 19.

UN Environment

2019: *Global Environment Outlook — GEO-6: Summary for Policymakers*, Nairobi: Cambridge University Press.

Wołczek, Przemysław

2014: *Ewolucja podejścia do koncepcji zrównoważonego rozwoju na arenie międzynarodowej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu”, nr 338.

WWF, Almond, Rosamunde, Grooten, Monique, Petersen, Tanya, red.

2020: *Living Planet Report 2020 — Bending the curve of biodiversity loss*, Gland: WWF.

Strony internetowe**Britannica**

[britannica.com/topic/museum-cultural-institution](https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution); data odczytu: 24.07.2021a.

[britannica.com/topic/Alexandrian-Museum](https://www.britannica.com/topic/Alexandrian-Museum); data odczytu: 24.07.2021b.

CBD — Konwencja o różnorodności biologicznej

[cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf](https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf); data odczytu: 24.07.2021.

Climate NASA — NASA Global Climate Change, Vital Signs of the Planet

climate.nasa.gov/evidence; data odczytu: 25.07.2021.

Dashboards — Sustainable Development Report

dashboards.sdgindex.org; data odczytu: 24.07.2021a.

dashboards.sdgindex.org/profiles/poland; data odczytu: 24.07.2021b.

EC — European Commission — Environment — Sustainable Development

ec.europa.eu/environment/archives/eussd/index.htm; data odczytu: 24.07.2021.

Facebook — MUZEA DLA KLIMATU

facebook.com/groups/959855331103737; data odczytu: 24.07.2021.

Gov.pl — Serwis Rzeczypospolitej Polskiej

gov.pl/web/rozwoj-praca-technologia/monitoring-realizacji-agendy-2030; data odczytu: 24.07.2021a.

gov.pl/web/klimat/badania-swiadomosci-ekologicznej; data odczytu: 24.07.2021b.

gov.pl/web/rozwoj-praca-technologia/ubostwo-energetyczne-dotyka-nadal-46-mln-polakow-glownie-mieszkancow-terenow-wiejskich-i-mniejszych-miast; data odczytu: 24.07.2021c.

Greenpeace

greenpeace.org/canada/en/story/25523/it-was-historic-7-6-million-strike-for-climate-action; data odczytu: 24.07.2021.

IISD — International Institute for Sustainable Development

iisd.org/articles/stockholm-and-birth-environmental-diplomacy; data odczytu: 24.07.2021.

Instagram

instagram.com/p/BnadXk1lQpK; data odczytu: 24.07.2021.

IPCC — Międzyrządowy Zespół ds. Zmian Klimatu

ipcc.ch/about; data odczytu: 24.07.2021a.

ipcc.ch/2020/08/31/st-30th-anniversary-far; data odczytu: 24.07.2021b.

ipcc.ch/assessment-report/ar6; data odczytu: 24.07.2021c.

ipcc.ch/report/ar6/wg1; data odczytu: 23.12.2021d.

Joanna Tabaka

joannatabaka.pl/omnie; data odczytu: 24.07.2021.

Ki Culture

kiculture.org/ki-books; data odczytu: 24.07.2021.

Nauka o klimacie

naukaoklimacie.pl/aktualnosci/jak-nam-idzie-realizacja-porozumienia-paryskiego-jak-pokazuje-raport-emissions-gap-bardzo-zle-460; data odczytu: 24.07.2021.

News — Artnet

news.artnet.com/art-world/bp-ends-tate-sponsorship-2017-447041; data odczytu: 24.07.2021.

Polityka

polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1975216,1,zbojkotujmy-marazm.read; data odczytu: 24.07.2021.

PTGEO — Polskie Towarzystwo Geograficzne, Projekt Geodesola

ptgeo.org.pl/geodesola/zrownowazony-rozwoj; data odczytu: 24.07.2021.

Public WMO — Światowa Organizacja Meteorologiczna

public.wmo.int/en/media/press-release/2020-was-one-of-three-warmest-years-record; data odczytu: 24.07.2021.

SDG Knowledge Hub, a project by International Institute for Sustainable Development

sdg.iisd.org/news/governments-begin-negotiating-2022-political-declaration-on-environment; data odczytu: 24.07.2021.

SDGS — UN, Department of Economic and Social Affairs, Sustainable Development

sdgs.un.org/goals; data odczytu: 24.07.2021.

Sustainable Development Goals Knowledge Platform

sustainabledevelopment.un.org/milestones/wced; data odczytu: 24.07.2021a.

sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf; data odczytu: 24.07.2021b.

sustainabledevelopment.un.org/content/documents/Agenda21.pdf; data odczytu: 24.07.2021c.

sustainabledevelopment.un.org/index.php?page=view&nr=23&type=400&menu=35; data odczytu: 24.07.2021d.

UN — Organizacja Narodów Zjednoczonych

un.org/en/conferences/environment/stockholm1972; data odczytu: 24.07.2021a.

un.org/en/conferences/environment/rio1992; data odczytu: 24.07.2021b.

un.org/en/conferences/environment/newyork2000; data odczytu: 24.07.2021c.

un.org/en/conferences/environment/johannesburg2002; data odczytu: 24.07.2021d.

un.org/en/conferences/environment/rio2012; data odczytu: 24.07.2021e.

un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/66/288&Lang=E; data odczytu: 24.07.2021f.

un.org/en/conferences/environment/newyork2015; data odczytu: 24.07.2021g.

un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E; data odczytu: 24.07.2021h.

UN Docs — Dokumenty Organizacji Narodów Zjednoczonych

[undocs.org/en/A/RES/2398\(XXIII\)](https://undocs.org/en/A/RES/2398(XXIII)); data odczytu: 24.07.2021a.

undocs.org/en/A/RES/55/2; data odczytu: 24.07.2021b.

UNFCCC — Ramowa konwencja Narodów Zjednoczonych w sprawie zmian klimatu

unfccc.int/files/essential_background/background_publications_htmlpdf/application/pdf/conveng.pdf; data odczytu: 24.07.2021a.

unfccc.int/process/bodies/supreme-bodies/conference-of-the-parties-cop; data odczytu: 24.07.2021b.

unfccc.int/resource/docs/convkp/kpeng.pdf; data odczytu: 24.07.2021c.

unfccc.int/sites/default/files/english_paris_agreement.pdf; data odczytu: 24.07.2021d.

We Are Museums

wearemuseums.com/events; data odczytu: 24.07.2021.

Wilanów — Pasaż Wiedzy, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

wilanow-palac.pl/skad_sie_wzielo_muzeum.html; data odczytu: 24.07.2021.

Youtube — Greta Thunberg speech at COP24

youtube.com/watch?v=2fycgrYgXpA; data odczytu: 24.07.2021.

Ziemianie atakują — raport

ziemianieatakuja.pl; data odczytu: 24.07.2021.

Michał Pałasz, Joanna Tabaka

Ecoverve in culture. Sustainable development versus culture management and the cultural sector staff development in the context of the climate-ecological crisis

The article is a result of cooperation of the academician and the practitioner, both dealing with development of cultural staff and culture management. The aim is to create ecoverve in the culture sector and research on it, understood as practical activities in the face of the climate-ecological crisis. The paper outlines the history of sustainable development, diagnoses the severity of the crisis and presents international community attempts of managing it, also in Poland. The theoretical part ends with considering the meaning of „sustainable

development” and its links with culture. The empirical part exemplifies ecoverve in culture, basing on an autoethnographic study of creating two current publications on „greening” of the sector, deepened by a free interview with their author, as well as signalizes ecoverve in museums. The summary is replaced with a manifesto emphasizing the cardinal role of making culture management, in all its senses, both sustainable and sustainabilizing.

Keywords: sustainable development, culture management, cultural sector staff development, ecoverve, climate-ecological crisis

Elżbieta NierobaInstytut Nauk Pedagogicznych, Katedra Nauk Socjologicznych
i Pracy Socjalnej, Uniwersytet Opolski

Język ma znaczenie. Ramowanie komunikatu w narracji muzealnej

Pojawienie się kilka dekad temu w sferze publicznej debaty na temat zmian klimatycznych zbiegło się z innymi ważnymi procesami. Po pierwsze, muzea rozpoczęły transformację z instytucji autorytarnych w stronę placówek bardziej demokratycznych [Jones et al. 2020]. Po drugie, nastąpiła era postprawdy [D'Ancona 2018] i zaczęto podważać autorytet nauki, czego przykładem może być działalność A. Wakefielda, a następnie ruchu antyszczepionkowców [Deer 2020]. Problematyka zmian klimatycznych zostało bardzo upolityczniona, w efekcie czego muzea mają trudności z zaprezentowaniem tego zagadnienia w przestrzeni wystawienniczej z perspektywy neutralnej. Tymczasem badania pokazują, że instytucje edukacji niepublicznej, takie jak muzea, cieszą się zaufaniem społecznym [Cameron et al. 2013, Cameron 2015: 53, Salazar 2011, McGhie 2019, Janes, Sandell 2019: 5]. Obowiązkiem muzeum jest zatem próba przełożenia skomplikowanych kwestii naukowych na język dostępny publiczności, zaprojektowanie nowej narracji o świecie i jego przyszłości razem ze swoimi społecznościami. W nowej opowieści powinno się znaleźć miejsce nie tylko dla przodków i dla nas, ale głównie dla przyszłych pokoleń, ponieważ skutki zmian klimatycznych już są z nami.

* * *

Język badaczy z zakresu nauk o Ziemi bardzo różni się od naszego języka codziennego. Wykresy, tabele i statystyki zastępujemy opowieściami, metaforami, anegdotami. Dodatkowo codzienne narracje są „ramowane” przez kontekst, a więc nigdy nie są neutralne [Corner, Clarke 2017: 52]. Opowiadając historię, narrator może wybierać spośród wielu interpretacji i aby być pewnym, że wywrze wpływ na słuchaczy, wybiera taką, która będzie najbliższa ich głęboko zakorzenionym wartościom i światopoglądom [Nisbet 2010: 46]. Ramowanie komunikatu polega wyborze i podkreśleniu określonych aspektów rzeczywistości, przy jednoczesnym nieakcentowaniu lub przemilczeniu innych. Przekaz będzie efektywny jeśli rama będzie istotna dla grupy docelowej, a więc bliska ich schematom interpretacyjnym nabytym w ramach socjalizacji (w przeciwnym razie komunikat zostanie niezauważony). Tak skonstruowany komunikat wskazuje ważne dla określonej grupy odbiorców informacje i pobudzi do działania, ponieważ „Ramy to interpretacyjne fabuły, które wprowadzają w ruch określony tok myślenia, komunikując dlaczego dana kwestia może być problemem, kto lub co może być za nią odpowiedzialny i co należy z tym zrobić” [Nisbet 2009: 15].

Muzea mają wszelkie zasoby, aby konstruować narrację, która będzie alternatywą dla tych prezentowanych w mediach i przez polityków, narrację skoncentrowaną na pozytywnej i inkluzywnej przyszłości wypracowaną wspólnie ze swoją publicznością [McGhie 2019: 13]. Badania pokazują, że wywoływanie wśród odbiorców strachu i lęku przed przyszłością nie pobudza do działania, stanowią zagrożenie dla poczucia własnej wartości [Dickinson *et al.* 2013]. Rozpoczynanie rozmowy na warunkach, które odpowiadają odbiorcom stanowi pierwszy krok do zaangażowania [Corner, Clarke 2017: 60]. Komunikowanie o klimacie wymaga również nowego podejścia do organizacji, obowiązującej w niej hierarchii, współpracy z innymi podmiotami — zdaniem badaczy muzea muszą nauczyć się poza obowiązującymi granicami fizycznymi i konceptualnymi, powinny być otwarte na przyjmowanie nowych publiczności i przestrzeniami do prowadzenia debat, aby pobudzać aktywność obywatelską [Cameron *et al.* 2013].

Jak opowiadać o zmianach klimatu. Przykład Muzeum Wody z Londynu

Zdaniem D. A. Snowa i R. D. Benforda [2000: 619–622] efektywna rama to taka, która jest nośna. Kluczowe znaczenie mają tutaj dwa wzajemnie na siebie oddziałujące wymiary ramy — wiarygodność oraz względna istotność. Na wiarygodność ramy składają się trzy czynniki — spójność

ramy, wiarygodność empiryczna oraz wiarygodność jej protagonistów i adwokatów. Natomiast względna istotność ramy, czyli nośność idei oraz jej potencjał mobilizacyjny, zależy od takich cech, jak centralność, współmierność doświadczeń oraz wierność narracyjna. Na przykładzie londyńskiego Muzeum Wody przedstawię, jak te wskazówki teoretyczne można wpleść w strategię działania instytucji muzealnej.

Muzeum Wody powstało w 2013 roku w ramach obchodów dwusetnej rocznicy urodzin Johna Snowa — lekarza, który w 1854 roku odkrył źródło epidemii cholery w londyńskim Soho. Jest to muzeum wędrowne, które ze swoimi zbiorami i programami edukacyjnymi przemierzyło już Wielką Brytanię, część Europy, Australię. Sytuacja pandemiczna wymusiła jednak zmianę w sposobie działania muzeum i wizyta w Kanadzie miała charakter wirtualny. Niespodziewanie Muzeum stało się świadkiem wydarzeń, w których nadmiar wody lub jej brak miały dotkliwe znaczenie dla mieszkańców odwiedzanych regionów, świadkiem przeistoczenia się Morza Śródziemnego w cmentarz ciał uchodźców, którzy uciekali przed wojną i suszą w Syrii. Lata działalności Muzeum to także nasilenie dyskusje poświęconych globalnemu zarządzaniu wodą i prawom do wody oraz historyczny moment rozpoczęcia przyznawania rzekom praw człowieka¹.

Głównym zamierzeniem Muzeum Wody jest skłonienie nas do bliższego przyjrzenia się wodzie, znaczeniom jakie jej nadajemy w codziennych praktykach, jej wpływowi na jakość naszego życia, zarówno w sensie biologicznym, jak i metafizycznym. Świadome zauważenie wody ma nam pomóc przyjąć wobec niej rolę kustosa. Misją Muzeum jest także wyposażenie nas w wiedzę umożliwiającą aktywny udział w debatach, które prawdopodobnie zdominują XXI wiek — dotyczące dostępu, własności i opieki nad wodą. Wiedza na temat znaczenia wody w naszym życiu i jej roli w zmianie klimatu jest również niezbędna, by dbać o dobrostan ludzi i planety [Sharrocks 2019].

Jakich metafor, przykładów, artefaktów użyć, aby opowiedzieć przyszłość wody w epoce antropocenu? Słowa, które dotychczas objaśniały rzeczywistość stały się niewystarczające, aby objąć zmianę wykraczającą poza nasze całe ludzkie doświadczenie:

¹ <https://museumofwater.co.uk/water-museum-collection/luminato-digital-festival-2020-toronto>; dostęp 28.07.2021 <https://museumofwater.co.uk/water-museum>; dostęp 28.07.2021 <https://e360.yale.edu/features/should-rivers-have-rights-a-growing-movement-says-its-about-time>; dostęp 28.07.2021

„W ciągu najbliższych stu lat natura wód na Ziemi zmieni się zupełnie. Większość lodowców poza biegunami stopnieje, powierzchnie wód i oceanów podniosą się, temperatura na ziemi wzrośnie, a towarzyszyć temu będą susze lub powodzie, kwasowość mórz wzrośnie w stopniu największym od pięćdziesięciu milionów lat. Wszystkie te zmiany nastąpią w okresie życia dziecka, które urodzi się dziś” [Magnason 2020: 7].

Muzeum Wody wybrało sposób opowieści bardzo intymny — zaprasza do zbierania, ważnej dla nas z jakiś powodów, wody i podzielenia się swoją prywatną historią. W ten sposób wędrowna instytucja jest nie tylko muzeum, ale i żywym, ciągle zmieniającym się dziełem sztuki, na kształt którego wpływ mają odwiedzający — traktowani nie jako publiczność muzealna, ale darczyńcy i kuratorzy niezwykłego spektaklu o wodzie. Wiarygodność tej narracji zależy od 3 czynników — spójności, wiarygodności empirycznej oraz zaufania do autorów.

Spójność oznacza brak rozbieżności pomiędzy deklarowanymi wartościami i założeniami na temat wody, a proponowanymi sposobami działania [Snow, Benford 2000: 620]. Misją Muzeum jest roztoczenie opieki nad wodą przez „zwykłych” obywateli w dobie kryzysu klimatycznego. Dlatego działania skupione są wokół zachęcania do dzielenia się ważnymi opowieściami o wodzie i budowania odpowiedzialności za zasoby wody. Muzeum wędruje po świecie, aby trafić ze swoim przekazem do jak największej liczby kuratorów społecznych. Decyzja o takim sposobie działalności Muzeum wynikała ze świadomości, że dostęp do instytucji kultury wiąże się z wieloma barierami. Dostęp do muzeum należy rozpatrywać w wymiarze fizycznym (odległość od placówki), ekonomicznym (koszt podróży i biletu), jak i intelektualnym (poziom kapitału kulturowego) oraz emocjonalnym (muzeum jako instytucja prestiżowa i elitarna). Poprzez swój nomadyczny charakter Muzeum Wody *par excellence* otwiera się na każdą historię i włącza każdy głos w dyskusję. Uważnie kolekcjonuje opowieści z różnych społeczności i kultur, prezentujących różnorodną optykę filozoficzną i estetyczną. Muzeum jest obecne na ulicach, festiwalach, rynkach, brzegach rzek, w szkołach, domach starców, centrach handlowych, w miastach i wsiach [Sharrocks 2019: 482]. Inkluzywny charakter placówki podkreśla także bezpłatny udział w programach muzealnych. Jest to gest skierowany przeciwko obowiązującej zasadzie spieniężania każdej idei i każdego zasobu — jednocześnie jest to pytanie o cenę wody, naszego

wspólnego dobra. Bezpłatne wejście podkreśla także wartość ekonomii dzielenia się [Sharrocks 2019: 484].

Specyficzny charakter działalności Muzeum Wody — w ciągłej podróży — przekłada się na dwie kwestie — stałą siedzibę Muzeum oraz jego pracę z kolekcją. Jest to podjęcie swego rodzaju dyskusji z „tradycyjnym”, czyli stacjonarnym muzeum, którego sercem jest zgromadzenie niepowtarzalnej kolekcji oraz jej ochrona. Wytwarzanie wiedzy jest wówczas rezultatem badań nad kolekcją ekspertów muzealnych w kontekście historycznym, kulturalnym. Pojedyncze elementy informacji zostają powiązane w spójny system poprzez zbudowanie systemu klasyfikacji do zarządzania kolekcją lub przyjęcie konkretnego sposobu interpretacji obiektów [MacDonald i Alsford 1991]. Tymczasem Muzeum Wody opiera swoją reputację na kolekcji budowanej przez obywateli, nie narzuca również „właściwej” interpretacji zbiorów. Oddolnie zbudowana kolekcja ma dodatkowo ulotny charakter. Woda z czasem wyparuje. Pojawia się zatem pytanie, w jaki sposób przechowywać tak efemeryczne fenomeny, jak woda i nasze doświadczenia [Sharrocks 2019: 482]? A także — czy wizytówką muzeum musi być jego budynek?

Architektura muzealna to w przeważającej części imponujące budowle mające potwierdzić wysoki status samej instytucji oraz wartość zgromadzonej kolekcji, ale niekoniecznie stwarzające wrażenie dostępności dla szerokiej publiczności. Wzrost politycznej i społecznej władzy mieszczaństwa w XVIII i XIX wieku ucieleśniała architektura muzeów, nie przypadkowo naśladowująca klasyczną doskonałość antycznych monumentów. Siła wyrazu rzymskiej architektury była wykorzystywana w budynkach publicznych od czasów renesansu jako symbol prestiżu władzy — budynki muzealne zapożyzczały jońskie kolumnady, monumentalne klatki schodowe, amfildowe sale². Ulokowane w centrach miast europejskich lub jako część kompleksu miejskich parków w Stanach Zjednoczonych stawały się reifikacją państwa oraz utożsamiały autorytet państwa z ideą cywilizacji. Obecnie sukcesy frekwencyjne biją muzea nie tylko organizujące spektakularne wydarzenia, blockbustery, ale i o imponującej architekturze. Bruno S. Frey określił te mianem *superstar museums* [Frey, Meier 2006: 410]. Są to muzea rozpoznawalne na całym świecie — posiadają w swoich kolekcjach społecznie pożądane, modne dzieła sztuki i mieszczą się w atrakcyjnie zaprojektowanych budynkach, które same w sobie są dziełami sztuki.

² Przykład stanowią: Altes Museum w Berlinie autorstwa Karla Friedricha Schinkela, 1825–1828; British Museum w Londynie autorstwa Roberta Smirke’a, 1823–1846.

Usytuowanie ich w atrakcyjnych turystycznie miejscach powoduje, że stają się *must see* dla turysty odwiedzającego daną okolicę, a tym samym przyczyniają się do rozwoju lokalnych i regionalnych gospodarek. Ich wpływ na „zwykłe” muzea — jak zauważa Monika Murzyn-Kupisz — nie jest jednoznaczny. Z jednej strony są to instytucje postrzegane jako innowacyjne i reformatorskie w świecie muzealnym, których działania są później naśladowane w muzeach działających na mniejszą skalę. Dzięki ogromnemu zainteresowaniu jakie *superstar museums* budzą wśród turystów są także rzecznikami muzeów *en bloc*, budując ich pozytywny wizerunek na świecie. Z drugiej jednak strony tworzą nierealistyczne oczekiwania względem potencjalnych zysków finansowych i poziomu frekwencji [Murzyn-Kupisz 2016: 67–68]. Te niezwykle kosztowne projekty, które Robert J. Janes i Richard Sandell określają mianem „architektury próżności” czy „architektury zarozumiałości”, jedynie sprawiają wrażenie nowoczesności i postępu, a tak naprawdę odwracają naszą uwagę od wymagań długoterminowego zrównoważonego rozwoju [Janes, Sandell 2019: 9]. Budynki te są także symbolem mitu, że wszelkiego rodzaju wzrost (czy powierzchni budynku, czy liczby gości) jest symbolem sukcesu. Janes i Sandell postulują, by zarządzający muzeami — nie czekając na polityczne czy naukowe rozwiązania związane ze zmniejszeniem zużycia i emisji gazów cieplarnianych — świadomie postawili na ekonomię postwzrostu, która szanuje ograniczenia natury i odchodzi od nadmiarowej konsumpcji [Janes, Sandell 2019: 10].

Kolejnym czynnikiem wpływającym na wiarygodność przekazu jest jego wiarygodność empiryczna, czyli umiejętność wskazania wskaźników twierdzeń na temat problematyzowanego zagadnienia. Kluczowe jest tutaj założenie, że wskaźniki te mają być odczytywane jako „prawdziwe” przez grupę, do której kierowany jest komunikat. Wiarygodność empiryczna jest zatem tym większa, im większa umiejętność autorów przekazu dopasowania się do sposobów postrzegania i oceniania rzeczywistości grupy docelowej [Snow, Benford 2000: 620]. W przypadku Muzeum Wody empirycznie zweryfikowanych dowodów na zachodzące zmiany klimatu dostarcza nauka. Jednak język naukowy zostaje przetłumaczony na opowieści bliskie odwiedzającym.

Kolekcję Muzeum stanowią butelki z wodą podarowane przez odwiedzających. Jest to odpowiedź na pytanie, które stawia Muzeum — jeśli mógłbyś_abyś zatrzymać jedną wodę, co to byłaby za woda? Muzeum

zatem zmusza nas do poświęcenia chociaż kilku chwil na zastanowienia się, jaką rolę w naszym życiu pełni woda i co w niej najbardziej cenimy. I w tym momencie rodzi się kolekcja muzealna złożona nie tylko z butelek z wodą, ale także z niepowtarzalnych opowieści. Każda podarowana butelka traktowana jest z należytych jej szacunkiem — jak wartościowy obiekt muzealny. Na tyle wartościowy, że nie podlega „ulepszeniu” przez profesjonalnych kuratorów, ponieważ w Muzeum Wody przyjęto zasadę, że każdy darczyńca jest kuratorem i ekspertem. To na darczyńcy spoczywa odpowiedzialność, co zostanie upamiętnione w Muzeum. Bez jego obecności i zaangażowania Muzeum przestanie istnieć — to oficjalna deklaracja współzależności. W ten sposób Muzeum wprost pokazuje, że odcina się postrzegania instytucji muzealnej jako skarbnicy dziedzictwa narodowego. Kolekcjonuje indywidualne doświadczenia oddolnych kuratorów nie bacząc na granice narodowe. Muzeum Wody wyznacza nową filozofię relacji między instytucją a odwiedzającymi [Sharrocks 2019: 483]. Muzeum nie eksponuje jedynie kolekcji, ale buduje platformę do wspólnej pracy nad generowaniem znaczeń i sensów wody w kulturze. Muzeum nie dostarcza jednej interpretacji, ale wspiera budowanie sieci narracji o wodzie. Łączy ludzi z różnych środowisk, wspomaga prowadzenie dialogu.

Ostatnim elementem mającym wpływ na wiarygodność przekazu jest postrzegana wiarygodność autorów komunikatu. Wiarygodni autorzy wydają się bardziej przekonujący [Snow, Benford 2000: 620–621]. Muzeum jako instytucja kultury cieszy się zaufaniem społecznym. Badania pokazują również, że respondenci oczekują podejmowania przez muzea trudnych tematów oraz zajmowania stanowiska w palących kwestiach społecznych. Zaangażowanie muzeum sprawiłoby również, że stałoby się ono placówką istotną dla obywateli, bliższą ich codziennemu życiu i problemom, z którymi się borykają [Lyons, Bosworth 2019: 177]. Tymczasem wiele muzeów amerykańskich, jak wynika z wywiadów zrealizowanych z ekspertami muzealnymi, stroni od eksponowania tematu zmian klimatycznych z dwóch głównych powodów. Są to po pierwsze kwestie typowo praktyczne i logistyczne — zagadnienie jest bardzo złożone i trudno go zaprezentować odwiedzającym w przystępny, a jednocześnie nieupraszczający sposób, dodatkowo nauka wciąż prezentuje nowe ustalenia, za czym nie nadąża produkcja wystaw. Druga kwestia związana jest z unikaniem kontrowersji, gdyż temat zmian klimatycznych stał się problemem bardzo upolitycznionym, muzea są też często sponsorowane przez koncerny

naftowe [Kuchmentthe 2014]. Na przykład Houston Museum of Natural Sciences z obawy przed negatywną reakcją publiczności nie podejmowało tematu antropogenicznych powodów zmian klimatycznych. W ten sposób Muzeum pokazało, że nie dba o tych, którzy ponosili największe koszty w związku z działalnością rafinerii, a więc robotników mieszkających w jej pobliżu [Lyons, Bosworth 2019: 177]. W 2008 roku, w ramach projektowania nowej galerii poświęconej zmianom klimatu, Science Museum w Londynie przeprowadziło szeroko zakrojone badania docelowej publiczności. Badania wykazały m.in. że respondenci najbardziej ufają komunikatom konstruowanym przez naukowców, organizacje pozarządowe oraz muzea. Wyodrębniono również trzy czynniki wpływające na poziom zaufania do źródeł informacji. Respondenci byli szczególnie wyczuleni na: hipokryzję (autorzy komunikatu sami powinni stosować zalecane przez siebie aktywności związane z przeciwdziałaniem zmian klimatycznych), zysk (autorzy komunikatu nie powinni osiągać żadnych korzyści finansowych) oraz niespójność (autorzy komunikatu powinni mieć ugruntowane stanowisko w danej sprawie) [Dillon, Hobson 2013: 216–222].

Poza wiarygodnością na efektywność wybranej ramy komunikatu wpływ ma jej względna istotność w ocenie odbiorców, na którą składają się centralność, współmierność doświadczeń oraz wierność narracyjna. Pierwszy wymiar — centralność — mówi o tym, w jakim stopniu odbiorcy komunikatu identyfikują się z głoszonymi przekonaniem, wartościami i ideami. Im większa ich zgodność, tym większa szansa podjęcia działania [Snow, Benford 2000: 621]. Muzeum Wody jest nastawione na teraźniejsze doświadczenie darczyńców. Pracownicy Muzeum opiekują się zbiorami, ale i darczyńcami. Uważnie słuchają głosu każdej osoby. Za zgodą zwiedzających rozmowy są nagrywane, ponieważ ważna jest każda historia. To, co dzisiaj czujemy, w co wierzymy. Każda narracja jest warta zapamiętania w dźwiękowym archiwum Muzeum. Butelkom jest nadawany numer, a darczyńcy własnoręcznie przygotowują jej etykietę, kreśląc kilka słów o historii związanych z tą konkretną wodą [Sharrocks 2019: 483].

Współmierność doświadczeń to kolejna cecha, która wpływa na istotności ramy. Związana jest ona z dopasowaniem przekazu nadawcy do sensów i znaczeń, jakie swojemu życiu codziennemu nadają odbiorcy. Im większe dopasowanie, tym większa szansa podjęcia działania [Snow, Benford 2000: 621]. Wykorzystanie na wystawie codziennego języka, znanych idei i symboli stwarza platformę eksplorowania i poszukiwania rozwiązań dla problemów

bliskich nam, jak i tych występujących w dalekich częściach świata. Jeśli zachodzi współmierność doświadczeń odwiedzający ma okazję nawiązać osobiście znaczącą relację z innymi i szerzej — z naturą. Odnalezienie siebie w tej relacji jest szansą na podjęcie wyzwań, które będą miary charakter osobiście znaczący, co będzie dowodem na realny wpływ doświadczenia muzealnego na życie codzienne. Relacja zawsze obarczona jest różnorodnymi emocjami, dzięki którym przeżywane doświadczenie jest bogatsze i pełniejsze. W muzeum opowiadającym o zmianie klimatu towarzyszyć nam mogą emocje smutku czy strachu, ale także radości i zaufania, gdy poszukujemy rozwiązań i planujemy przyszłość. Dlatego też wystawa w Muzeum Wody to wystawa zwykłych, a jednocześnie wyjątkowych codziennych chwil — które opowiadają o dobrych i złych momentach w życiu darczyńców. Historie dołączone do podarowanej wody mogą wywoływać w nas zarówno uśmiech, jak i pogrążyć w głębokim smutku. Oto przykładowe obiekty z kolekcji Muzeum: magiczny eliksir od 8-letnich chłopców, łyż radości mężczyzny, który dowiedział się, że został wyświęcony na księdza, woda z przeciekającego dachu, wspomnienie wody z wyschniętego kanału w Iranie, letni deszcz, błotnista kałuża, woda z pierwszej lekcji pływania dziecka, śnieżki od trzylatka, woda od uchodźców z całego świata, woda z Morza Śródziemnego. Dzięki opowieściom darczyńców organizatorzy Muzeum dowiedzieli się, jak zmieniające się piaszczyste dno rzeki wpływa na życie okolicznych mieszkańców, poznali najlepsze miejsca do łowienia makreli, poznali sposoby nawadniania ogrodów botanicznych, a nawet zapoznali się z kąpielowymi zwyczajami w wiktoriańskiej Anglii [Sharrocks 2019: 485–487].

Wierność narracyjna lub rezonans kulturowy to ostatni element względnej istotności ramy, który wpływa na jej efektywność. Wierność narracyjna polega na dopasowaniu przekazu komunikatu do opowieści, symboli i mitów odbiorców [Snow, Benford 2000: 622]. Aby odnieść sukces w komunikowaniu o zmianach klimatu niezbędnym wydaje się konstruowanie nowych metafor, które pozwolą ludziom zrozumieć złożone zjawiska, wyobrazić nowe sytuacje, ale jednocześnie będą w jakimś stopniu odnosić się do znanego im systemu znaczeń [Dickinson et al. 2013]. W Muzeum Wody kolekcja rozwija się w ścisłej współpracy z lokalną społecznością. Muzealnicy dostrzegają i upamiętniają historię regionu i jego specyficzną relację z wodą. Muzeum każdorazowo angażuje się w lokalne problemy związane z wodą lub jej brakiem. Na przykład podczas pracy w jednej z dzielnic

Rotterdamu, w której mówi się ponad 143 językami, podejmowano temat strachu przed wodą (znaczna część miasta leży poniżej wód gruntowych), jak urbanistyka radzi sobie z wodą, dyskutowano o prawie wodnym oraz o starożytnej praktyce polderowania (osuszania). Co ciekawe holenderski czasownik — polderować — oznacza także debatowanie, nieustanne negocjacje z zainteresowanymi stronami, do momentu stworzenia wspólnego stanowiska [Sharrocks 2019: 485].

* * *

W obliczu zmian klimatu możemy oceniać instytucje publiczne na podstawie ich zaangażowania w proces zmian społecznych, które są niezbędne dla działań mitygacyjnych i adaptacyjnych. Muzea mają wyjątkową pozycję, ponieważ jako placówki gromadzące historie i dzielące się wiedzą, w których wiele osób szuka wskazówek i inspiracji, mogą wspólnie z nimi budować obraz pożądanej przyszłości. A to pierwszy krok w jej realizacji. Muzea są dobrze przygotowane do celowego angażowania publiczności — stereotypowo przypisuje im się rolę zaufanych przewodników. Ale muzeum nie jest jedyną instytucją odpowiedzialną za edukację obywateli. Nie każde muzeum musi przygotowywać wystawę dedykowaną bezpośrednio zmianom klimatycznym, jak nietypowe, bo wędrowne i bez stałej siedziby, Muzeum Wody. Chociaż korzystając z dostępnych zasobów, placówki muzealne — bez względu na rodzaj kolekcji, czy miejsce swojej działalności — mogą swoimi codziennymi wyborami pokazywać, że kwestie klimatyczne nie są im obojętne.

Przywołane w tekście Muzeum Wody nie stanowi idealnego wzoru do naśladowania przez inne instytucje z wielu powodów (związanych z kolekcją, przewodnim tematem czy sposobem działania) — ale może być inspiracją do podjęcia małych kroków w stronę bardziej świadomego mierzenia się z globalnym problemem. Pokazuje, jak słuchać publiczności, w jaki sposób negocjować ich nową pozycję w działalności muzeów, jak nawiązywać relacje z różnymi społecznościami, jak wspólnie z nimi pracować nad wspólną przyszłością. Analizowane cechy efektywności przedstawionych w danej ramie interpretacyjnej komunikatów pokazują, że czasami drobne zmiany w relacji z publicznością, większe otwarcie na nią dają szanse na zbudowanie aktywnej i zaangażowanej społeczności.

Liczy się każde słowo i każdy gest. Nie ma planety B.

Bibliografia

Benford Robert D., Snow David

2000: *Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment*, "Annual Review of Sociology", t. 26.

Cameron Fiona

2015: *We Are on Nature's Side? Experimental Work in Rewriting Narratives of Climate Change for Museum Exhibitions* w: *Climate Change and Museum Futures*, red. F. Cameron, B. Neilson, Nowy Jork, Londyn: Routledge.

Cameron Fiona, Hodge Bob, Salazar Juan F.

2013: *Representing climate change in museum space and place*, „WIREs Climate Change” nr 4.

Corner Adam, Clarke Jamie

2017: *Talking Climate. From Research to Practice in Public Engagement*, Cham: Palgrave Macmillan.

D'Ancona Matthew

2018: *Postprawda*, przeł. Michał Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Deer Brian

2020: *Wojna o szczepionki. Jak doktor Wakefield oszukał świat*, przeł. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Dickinson Janis, Crain Rhiannon, Yalowitz Steve, Cherry Tammy

2013: *How Framing Climate Change Influences Citizen Scientists' Intentions to Do Something About It*, w: "The Journal of Environmental Education", 44:3.

Dillon Justin, Hobson Marie

2013: *Communicating global climate change: issues and dilemmas*, w: *Communication and engagement with science and technology: issues and dilemmas*, red. J.K. Gilbert, S. Stocklmayer, Londyn: Routledge.

Frey Bruno S., Meier Stephan

2006: *Cultural economics* w: *A Companion to museum studies*, red. S. Macdonald, Oxford: Blackwell Publishing.

Janes Robert R., Sandell Richard

2019: *Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: *Museum Activism*, red. Robert R. Janes, Richard Sandell, Nowy Jork: Routledge.

Jones Rose, Hussain Nazia, Spiewak Mike

2020: *The Critical Role Research and Evaluation Assume in the Posttruth Era of Climate Change*, "Journal of Museum Education", 45:1.

Kuchmentthe Anna

2014: *Museums tiptoe around climate change*, "Dallas Morning News", 10.06.2014, <https://www.dallasnews.com/news/2014/06/15/museums-tiptoe-around-climate-change/>; dostęp 15.07.2021.

Lyons Steve, Bosworth Kai

2019: *Museums in the Climate Emergency*, w: *Museum Activism*, red. Robert R. Janes, Richard Sandell, Nowy Jork: Routledge.

MacDonald George F., Alsford Stephen

1991: *The Museum as Information Utility*, "Museum Management and Curatorship", nr 10.

Magnason Andri

2020: *O czasie i wodzie*, przeł. J. Godek, Kraków: Wydawnictwo Karakter.

McGhie Henry

2019: *Climate Change Engagement: A Different narrative w: Addressing the Challenges in Communicating Climate Change Across Various Audiences*, red. W.L. Filho, B. Lackner, H. McGhie, Hamburg, Gratz, Manchester: Springer.

Murzyn-Kupisz Monika

2016: *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, współpraca Jarosław Działek, Kraków: Universitas.

Nisbet Matthew

2009: *Communicating Climate Change: Why Frames Matter for Public Engagement*, „Environment: Science and Policy for Sustainable Development”, 51:2.

Nisbet Matthew

2010: *Knowledge Into Action: Framing the Debates Over Climate Change and Poverty*, w: *Doing News Framing Analysis. Empirical and Theoretical Perspectives*, red. Paul D'Angelo, Jim Kuypers, Nowy Jork, Londyn: Routledge.

Salazar Juan F.

2011: *The Mediations of climate change: museums as citizens' media*, „Museum and Society” nr 9(2).

Sharrocks Amy

2019: *Treasuring Evaporation: The Radical Challenge of a Museum of Water*, w: *Addressing the Challenges in Communicating Climate Change Across Various Audiences*, red. W. L. Filho, B. Lackner, H. McGhie, Hamburg: Springer.

Elżbieta Nieroba

Language matters. The structure of the message in museum narration

The events that we witnessed in the summer of 2021 — downpours and floods in Germany, fires in Turkey, a heatwave in Canada, or the tornado in the Czech Republic — are examples of extreme phenomena that we cannot say do not concern us, because they are happening somewhere else or they affect someone else. The spatial distance that has so far separated us from the effects of climate change is narrowing. The article is an attempt to answer the question of how a museum can structure its message in order to engage the public in mitigation and adaptation activities to prevent climate change. Using the example of the Water Museum in London, I discuss the features of effective communication. Effective communication is one that meets two key characteristics — credibility and relative relevance.

Keywords: Anthropocene Epoch, text structure, communication

Katarzyna Barańska

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Instytut Kultury

„O powrót muzealnych kapci” — czyli wskazanie wybranych możliwości reagowania przez muzea na trendy zmian w środowisku naturalnym i otoczeniu kulturowym

W siódmym numerze ZWAM-u został zainicjowany nowy dział („Muzeum Reagujące”), który jest bardzo bliski piszącej te słowa, ale także Wszystkim Pozostałym Członkom Redakcji. Wychodząc z założenia, że muzea są przede wszystkim wychylone ku PRZYSZŁOŚCI (por. Barańska 2013: 93 i n.) uznaliśmy, że trzeba wyjść z zakłętego kręgu, w którym podstawowym przekazem jest myślenie, że muzea należy traktować wyłącznie jako instytucje zajmujące się PRZESZŁOŚCIĄ. To, co obecnie się dzieje, co jest ważne dla świata i ludzi i to TERAZ, powinno być traktowane jako swojego rodzaju wyzwanie dla pracy muzealnej. Pozostając w porządku powinności należy stwierdzić, że to właśnie teraźniejszość stanowi bezwzględnie obowiązujący obszar, w którym muzealnicy poruszają się w poszukiwaniu obiektów do rozbudowywania kolekcji, przygotowywania wystaw czy działań edukacyjnych. Imperatyw monitorowania trendów, myśli, nurtujących ludzi problemów — tych o wymiarze społecznym, ale także jednostkowym — wydaje się więc dla muzealników koniecznością i obowiązkowym obszarem ich twórczego, zawodowego myślenia i podejmowanych aktywności. Dzięki czujności i wrażliwości na ludzkie sprawy,

na to, co dla ludzi ważne, muzea będą mogły uczestniczyć w ogólnospołecznym i kulturowym dialogu, staną się rzeczywiście instytucjami ważnymi i współtworzącymi rzeczywistość. Tylko dzięki temu będą mogły spełniać powinność służby, która zawarta jest w definicji ICOM (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>, odczyt: 1.09.2021) i dzięki której w gruncie rzeczy utrzymują i w przyszłości utrzymają swoją rację bytu i uzasadnią potrzebę ich funkcjonowania i zasilania z publicznych środków, zarówno ekonomicznych, jak i symbolicznych. Jeżeli muzealnicy nie wyjdą spoza przysłowiowych szaf, to instytucje, w których oni pracują, staną się z punktu widzenia życia publicznego instytucjami zbędnymi i niemożliwymi do wspierania i zachowania. Trzymanie więc ręki na pulsie problematyki społecznej staje się w tym rozumieniu *raison d'être* instytucji tak bardzo przecież zasłużonych dla kultury.

W ubiegłym roku w ramach nowo powołanego działu w naszym czasopiśmie odnieśliśmy się więc do dwóch obszarów, które były treścią wielu nadchodzących informacji, komentarzy opinii i rozmów ludzi. Pierwszym tematem okazała się kwestia pandemii COVID-19. Wirus okazał się tym, co zorganizowało nasze życie społeczne, skanalizował nasze fobie i aktywności, stał się wyznacznikiem *life style'u*, siłą napędową podejmowanych działań, a także i hamulcem dla działań, z których musieliśmy zrezygnować. W publicznym życiu naukowym i popularyzatorskim poświęcono bardzo wiele stron na opisywanie, dokumentowanie tego zjawiska. Instytucje naukowe, kulturalne, edukacyjne musiały się zmierzyć z wyzwaniem, które wyrosło wraz z wzrastającą zachorowalnością i śmiertelnością w wyniku ekspansji wirusa. Według Meriam-Webster Dictionary, najpopularniejszym słowem roku 2020 (a więc roku, w którym ukazał się poprzedni numer ZWAM...) była „pandemia” (<https://edition.cnn.com/2020/11/30/us/word-of-the-year-pandemic-dictionary-trnd/index.html>, odczyt 27.07.2021), nic więc dziwnego i zaskakującego, że niemal wszystkie podmioty podejmowały w sobie właściwy sposób tematykę związaną ze zjawiskiem, które zorganizowało nasze życie w ubiegłym roku. ZWAM nie ogłosił „tematu numeru”, nie staraliśmy się zobrazować w sposób możliwie wyczerpujący tego, co działo się w muzealnictwie światowym, europejskim, polskim w wyniku ataku koronawirusa. Giganci światowi, zajmujący się dokumentowaniem muzealnych aktywności w wymiarze globalnym, zrobili to o wiele pełniej i lepiej niż my moglibyśmy (por. przede wszystkim: <https://icom.museum/en/news/follow-up-report-museums-covid-19>, odczyt: 27.07.2021). W naszym Dziale zasygnalizowaliśmy jednak tę tematykę.

Drugim zagadnieniem, na które chcieliśmy zareagować choćby w symboliczny sposób, co do którego byliśmy i jesteśmy przekonani, że zasługuje na baczną uwagę oraz podejmowanie aktywności muzealnych wszelkiego rodzaju był (i jest) temat społeczności LGBTQIA i działań, które w tym zakresie mogą/powinny być podejmowane. Jako wzór służyć może muzealnictwo i rozwiązania podejmowane w Australii, dlatego tekst o tym, jak to się tam robi i jakie obowiązują zasady, uznaliśmy jako istotny. Drugi tekst dotyczył historii i współczesności polskiego przykładu muzeum poświęconemu tematyce społeczności LGBTQIA, który chcieliśmy przedstawić czytelnikom. Mieliśmy nadzieję, że pobudzimy naszych czytelników do myślenia i dyskusji, niestety jak do tej pory nie dostaliśmy żadnych informacji zwrotnych w postaci polemik, listów do redakcji czy artykułów w omawianych tu zakresach.

Nie oznacza to jednak, że „młyny nie miały” i wierząc w to, że — być może — nasze teksty jednak trafiły na grunt podatny intelektualnie i żywy, także w tym numerze podejmujemy jakże aktualny i wszechobecny w mediach temat zmian klimatycznych i tego, w jaki sposób ludzie mogą i muszą ustosunkować się do tego, co dzieje się w środowisku, którego już chyba nie sposób nazywać „naturalnym”. Antropocen stał się faktem nieodwracalnym (Żabicki, odczyt 10.08.2021), dlatego najlepiej będzie chyba rozszerzyć myślenie i mówić o środowisku „naturakulturowym”. Wpływ człowieka na to, w jaki sposób zmienia się klimat, środowisko geologiczne czy przyrodnicze we wszystkich jego obszarach jest nie do przecenienia i od dawna nie można go oceniać jako zrównoważonego. Można i należy jednak do owej równowagi dążyć, „zrównoważony rozwój” jest więc tu postulatem koniecznym i niezbędnym do realizacji. I realizacja ta nie może być kwestią przyszłości, ale jest wymogiem chwili obecnej i owego wspomnianego na początku tego tekstu TERAZ. Muzealnicy, których przecież w zbiorze ludzi na ziemi jest zaledwie garstka, powinni więc traktować konieczność zajmowania się kwestią klimatu nie tylko jako obszar namysłu teoretycznego, ale także jako wyzwanie do podejmowania praktyk dnia codziennego.

Na temat tego, w jaki sposób instytucje kultury, w tym i muzea mogą przyczynić się do odwrócenia trendów zmian klimatycznych, pisze się coraz więcej. W polskim piśmiennictwie na uwagę zasługują opracowania Joanny Tabaki, obecne także i w innych tekstach w obecnym numerze ZWAM. W ubiegłym, 2020 roku, Autorka wydała dwie monografie dostępne w formacie pdf na stronie internetowej (<https://www.joannatabaka.pl/>

publikacje, odczyt 17.08.2021). W opracowaniu *Zielona instytucja kultury. O stawianiu się miejscem kultury przyjaznym naturze* Autorka wskazuje konkretne propozycje rozwiązań w zakresach oszczędzania zużywających się surowców, produktów oraz energii koniecznej do produkcji i podejmowanych aktywności. Nie zajmuje się tu w żaden szczególny sposób instytucjami muzealnymi, jednakże pojawiają się one jako egzemplifikacja niektórych propozycji.

Z kolei praca *Kultura naturze, z Syrenką w tle. Dobre praktyki proekologiczne w warszawskich instytucjach kultury* podejmuje tematykę tworzenia takich sposobów funkcjonowania instytucji kultury, które zagwarantują, że będą one dążyć do zminimalizowania skutków zanieczyszczenia środowiska i wskażą ścieżki, którymi mogą podążać te instytucje, które chciałyby działać proekologicznie i inspirować innych do podejmowania tego trudu. Tabaka omawia różnorodne warszawskie instytucje, zarówno domy kultury, jak i teatry, odnosi się także do dwóch muzeów: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN oraz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Przedstawione tu zostały takie praktyki, które ograniczają zużycie papieru (elektroniczny obieg dokumentów, używanie makulatury do druku, rezygnacja z druków promocyjnych), wody (używanie kranówki do picia), energii (oświetlenie energooszczędne, zakaz dogrzewania pomieszczeń), a także segregacja i powtórne wykorzystywanie śmieci oraz zużytego etalażu. Muzeum w Wilanowie mając pod opieką Rezerwat Przyrody „Morysin” i park, podejmuje również aktywności związane bezpośrednio ze środowiskiem przyrodniczym tworząc przestrzeń edukacji i rekreacji (https://www.wilanow-palac.pl/co_mozna_zobaczyc_w_parku.html, odczyt: 17.08.2021), a także uczestniczy aktywnie w konsultacjach dotyczących rozwoju lokalnego i sposobów zagospodarowania przestrzeni.

Wszystkie te działania są ze wszech miar słuszne i należy je podejmować, a wobec alarmującego stanu klimatu opisywanego w najnowszym raporcie przygotowanym przez Międzyrządowy Zespół do spraw Zmiany Klimatu (IPCC), który ukazał się w sierpniu bieżącego roku, takie działania należy traktować jako bezwzględnie obowiązujący imperatyw (<https://www.teraz-srodowisko.pl/aktualnosci/raport-IPCC-2021-zmiany-klimatu-10704.html>, odczyt: 16.08.21). Podejmowanie nawet najdrobniejszych aktywności w tym zakresie ma na pewno znaczenie, jednakże w doniesieniach medialnych i komentarzach ekspertów (licznych i wszechobecnych w rozmaitych mediach, ocierających się w tej chwili o tzw. „wiedzę potoczną”) można odczy-

tać przekonanie, że najważniejsze działania dla wstrzymania degradacji środowiska pozostają po stronie rządów i decydentów w sprawach emisji gazów. Dbłość o przeznaczenie do recydingu butelek po wodzie pitnej czy innych opakowań z tworzyw sztucznych pozostawiana jest po stronie indywidualnych użytkowników, jednakże przypomina to raczej próbę atakowania słonia przez muchę. Zmasowany jednak atak drobnych działań może być elementem spowalniającym napływające zagrożenie, budującym ekologiczną świadomość i tym samym wspieranie tych politycznych decyzji, które mogą mieć pozytywny wpływ na środowisko. Dotyczy to zarówno jednostek, jak i organizacji, w tym oczywiście muzeów.

Działania opisywane przez Joannę Tabakę mogą być rozszerzone o aktywności podejmowane na poziomie decyzji organizacyjnych chociażby poprzez tworzenie infrastruktury budynków muzealnych, które na poziomie projektowania oraz adaptacji tych już istniejących poprzez oszczędności energii czy stosowanie jej alternatywnych źródeł mogą również wywierać wpływ na polepszenie sytuacji związanej z zatrzymaniem globalnego ocieplenia. Tego typu działania zalecają Autorki opracowania *The Green Museum*, które uważają, że muzeum funkcjonujące jako „zielone” jest powinnością, która wynika z misji instytucji, jest sposobem na oszczędność pieniędzy i ma wymiar edukacyjny poprzez wywieranie wpływu zarówno na pracowników, jak i na otoczenie, by propagować wprowadzanie zasad ekologicznych także w ich życiu prywatnym (Brophy, Wylie 2008: s. 1–4). Opracowanie auterek jest ilustrowane przykładami z muzeów amerykańskich, których praktyki nie zawsze są możliwe do przetransponowania na grunt europejski, w tym polski. Wynika to z odmienności systemu organizowania, finansowania, funkcjonowania instytucji muzealnych w różnych obszarach geograficznych i kulturowych, związanego z bardzo różnymi tradycjami i historiami poszczególnych krajów. Jednakże przynajmniej w jednym zakresie można wskazać pole wspólne, bardzo intensywnie zresztą eksploatowane i przez wielu uważane za najbardziej priorytetową współcześnie aktywność muzeów. Chodzi o podejmowanie działalności edukacyjnej.

W maju 2021, w związku z sytuacją pandemiczną w Polsce, drogą internetową zostały wykonane mini-badania rekonesansowe dotyczące przede wszystkim sklepików muzealnych. Do studentów (przyszłych menedżerów kultury z dwóch polskich uczelni), użytkowników kultury oraz muzealników została rozesłana ankieta z kilkoma pytaniami otwartymi

z prośbą o ich swobodne wypowiedzi w obszarach zdefiniowanych przez piszącą te słowa. Blisko sto osób zechciało wypowiedzieć się na określone w kwestionariuszu pytania. Oczywiście nie należy traktować tej grupy jako reprezentatywnej, a uzyskane odpowiedzi są jedynie bardzo wstępnym rozpoznaniem terenu badawczego, który wymagałby pogłębionych i wyczerpujących eksploracji.

Z założenia głównym tematem ankiety były sklepiki muzealne. Ich obecność w bodaj każdym muzeum w ciągu ostatnich lat stała się faktem. Nawet jeśli poszczególne muzea nie mają wydzielonej przestrzeni, którą należałoby określić jako sklepik, w kasach biletowych umieszczany jest coraz szerszy asortyment produktów, które kojarzą się z konkretnym muzeum lub tematyką w nim reprezentowaną i są przeznaczone do sprzedaży dla zwiedzających.

Zapewne po części zostało to spowodowane faktem otwarcia się na światowe trendy muzealnictwa, które stały się bardzo dostępne wraz z rozwojem masowej turystyki oraz Internetu. Z drugiej strony należy podkreślić, co zresztą czynią zdecydowanie respondenci przeprowadzonej ankiety, że sklepiki i sprzedaż w muzeach stają się sposobem do polepszenia finansów muzeów. Ten ostatni aspekt był szczególnie podkreślany przez Respondentów, którzy postrzegają sklepik jako niezbędnie funkcjonujący element muzealnej codzienności i podkreślają, że sklepiki są potrzebne i „powinny istnieć...”¹ ponieważ sprawiają, że „...przeciętny turysta ma możliwość przenieść *kawałek* kultury tradycyjnej do swojego domu, w swoją prywatną przestrzeń”, można obdarować „bliskich” pamiątkami, które uznawane są za prestiżowe (Kotlerowie 426). Wsparcie finansowe, które dzięki zakupom w sklepiku może pozyskać muzeum, jest — jak podkreślają badacze problemu — również intencjonalną chęcią ze strony zwiedzających, by wesprzeć instytucję, którą uważa się za wartościową i godną wsparcia (Kotlerowie, tamże). Sklepiki podtrzymują także naturalną potrzebę konsumpcjonizmu, tak bardzo rozpowszechnioną współcześnie, a z kolei młodzi ludzie — studenci kierunków związanych z zarządzaniem kulturą podkreślają rezygnację z zakupów pamiątek muzealnych, co jest spowodowane ich przeważnie wysoką ceną, ale także coraz bardziej obecnym trendem minimalizmu w życiu codziennym. Sklepiki muzealne zasługują na szersze badania i pogłębione analizy w ramach interdyscyplinarnych badań, przekracza

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z przeprowadzonych badań. Materiały w dyspozycji autorki, pozostają anonimowe.

to jednak główny temat tego eseju, którego przyczynkarski charakter ma być jedynie próbą zasygnalizowania problemu i dostrzeżenia związków pomiędzy klimatem, a różnymi obszarami działalności muzealnej.

Może się wydawać, że przedmioty, które sprzedawane są w sklepikach nie stanowią ważnego aspektu powiększenia śladu węglowego, obniżania poziomu wód czy podnoszenia średniej temperatury. Powyżej wspomniane obszary dotyczące budynków, sposobu ogrzewania i oświetlenia produkują o wiele większe zagrożenie dla klimatu i na zarządzających spada odpowiedzialność za prawidłowe decyzje w tym zakresie prowadzące do wniesienia wkładu w ratowanie planety. Gadżety muzealne jednak są pewnego rodzaju mediatorem pomiędzy muzeum, sztuką (czy historią) tam prezentowaną, muzealnikami i zwiedzającymi, pomiędzy pokoleniami, są tym, co buduje relacje i tworzy nowe jakości życia i funkcjonowania w świecie.

Istotną inspiracją do spojrzenia na przedmioty sprzedawane w muzealnych sklepikach w odniesieniu do kryzysu klimatycznego była ostatnio wydana w Polsce książka Christiany Figueres i Toma Rivett-Carnaca *Przyszłość zależy od nas. Przewodnik po kryzysie klimatycznym dla niepoprawnych optymistów* (Figueres, Rivett-Carnac 2021). Autorzy, którzy zostali nazwani „Architektami Porozumienia Paryskiego 2015”, wskazują dziesięć ścieżek, którymi należy podążać, by „stworzyć przyszłość opartą na odnowie” tworząc świat, w którym oddawanie do atmosfery gazów cieplarnianych zostanie zminimalizowane, a osiągnięcie tego celu wymaga „dziesiątek mikrorozwiązań” (Figueres, Rivett-Carnac 2021:110). Inspirujące były również wspomniane opracowania Joanny Tabaki i jej zaangażowanie wyrażane zarówno w rozmaitych mediach (np. <https://www.facebook.com/joanna.tabaka>), jak i w czasie wystąpień konferencyjnych i rozmów prywatnych.

Owe „mikrorozwiązania” wskazane przez Figueres i Rivett-Carnaca podzielone zostało na dziesięć działań, co do których Autorzy proponują wybrać jeden lub dwa i na podejmowaniu tego rodzaju aktywności i decyzji, które mają być wstępem do „zrobienia tego, co konieczne” (Figueres, Rivett-Carnac 2021:114). Muzea są jednym z miejsc, gdzie takie kroki mogą być podejmowane, a zastosowanie takiego myślenia do gadżetów w sklepikach jest rzeczywiście „micro” rozwiązaniem, ale może być jednym z tych (pochodzących z chińskiego przysłowia) „pierwszych kroków”, od których rozpoczyna się „najdalsza podróż”. Proponowane w tym eseju sposoby podążania za myślą Autorów i próba przystosowania ich postulatów do muzeów mogą (być może) stać się inspiracją do myślenia, które byłoby

wskazówką do tego, jak uratować świat i uczynić go lepszym miejscem do życia. Nie chodzi tu zresztą o wskazanie konkretnych rozwiązań, na poszukiwaniu niezaprzeczalnych prawd i reakcji na problemy ekologiczne, a jedynie na wyeksponowanie niektórych możliwości potraktowania tematu, budowania takiego rodzaju środowiska muzealnego, w którym poszukiwanie odpowiedzi na rzadko zadawane na co dzień pytania jest wyzwaniem właściwym i kulturowo płodnym. W tym sformułowaniu ma się mieścić głębokie przekonanie o relacjach, które mogą być negocjowane w obszarze zwanym „naturakultura” i o tym, że chociaż granice pomiędzy naturą i kulturą są coraz mniej wyraźne i zacierające się, to jednak w ludzkiej świadomości są ciągle jeszcze obecne i dające możliwość tworzenia regulacji wpływających na przebieg wydarzeń.

O tym, że należy kierować myślenie także w tym kierunku przekonują również uzyskane w ankietach odpowiedzi na zadane tam wprost pytanie o związki pomiędzy gadżetami i zmianami klimatycznymi. Większość Respondentów ze wszystkich trzech grup nie dostrzega takiego związku i wyraziło to w odpowiedziach (najczęściej) sformułowaniem „BRAK” lub przedstawieniem graficznym: „...”. Postrzeganie muzealnych gadżetów w kategoriach współzależności z klimatem obecne było najbardziej w ankietach, których nadawcami byli studenci. To oni wskazywali na konsekwencje sprzedaży pamiątek jako „marnowanie zasobów”, „produkowanie i kumulację śmieci”, szczególnie powiększanie śladu węglowego w przypadku „transportu z Chin” produkowanych tam przedmiotów, a można tu także odnaleźć lakoniczne stwierdzenia, że „kupowanie zbędnych przedmiotów nie ratuje naszej planety”, „produkcja *czegokolwiek* szkodzi”, a sprzedaż pamiątek z wystawy w Tate Modern „... *Shapes of Decay: A Discussion about Art and Ecology*, której narracja jest skupiona wokół sposobów rozumienia ekologiczności, problemów zmian klimatycznych itp.” nazwane jest „swego rodzaju hipokryzją”. Dostrzeganie problemu przez ludzi młodych można traktować jako dobry znak, jednakże z doniesień prasowych, a być może przede wszystkim ze wspomnianego Raportu IPCC, wynika jasno, że świat nie ma czasu, by czekać na ich decyzyjność, jeśli ludzkość i jej miejsce do życia mają być uratowane.

Pierwsze dwa działania wskazane przez Autorów omawianej książki (Figueres, Rivett-Carnac 2021: 115–124) dotyczą tego, w jaki sposób ludzie powinni regulować swój stosunek do czasu, do przeszłości oraz przyszłości i według tego jak tworzyć realia, które umożliwią, że przyszłość podąży

w pożądanym kierunku, dającym możliwości rozwoju życia. Stwierdzenie o konieczności „złożenia hołdu przeszłości” jest zapewne do zastosowania jako niemal uniwersalna formuła określająca muzeum. Bez potrzeby dokumentowania można uznać, że myślenie o muzeach jako obszarze kulturowym nastawionym na składaniu hołdu przeszłości jest obecne i czytelne zarówno w literaturze przedmiotu, jak i w innych, potocznych i powszechnych obszarach kulturowych wypowiedzi. Figueres i Rivett-Carnac jednak wskazują kolejny krok, który musi być zrobiony, który wymaga „uwolnienia się od przeszłości” i „uodpornienia się na nostalgię” (s. 115). Czy można pomyśleć o muzeach jako uwalniających się od przeszłości? Czy można wyobrazić sobie taką instytucję, która wprawdzie korzysta z zasobów z przeszłości się wywodzących, ale jest przede wszystkim nastawiona na myślenie o tym, jaki świat kształtuje, o przyszłości? O tym, że dziedzictwo, które zachowujemy w muzeach ma na celu przede wszystkim realizację przenoszenia istotnych treści i przekazywania ich następującym pokoleniom? Czy dotyczy to także — przedmiotów w muzealnych sklepikach?

W przeprowadzonych badaniach wskazane zostało jasno, że najczęściej gadżety w sklepikach kupowane są jako pamiątki stanowiące udokumentowanie wizyty w prestiżowym muzeum, „chęć *pochwalenia* się odwiedzeniem jakiegoś miejsca”, „snobizmu na dane miejsce”, zaś wypowiedź najbardziej bezpośrednia zawiera stwierdzenie, że „głównym celem jest pokazanie się jako osoba po prostu kulturalna, pod pewnym względem z wyższych sfer”. Respondentka wskazuje, że osoby starające się dokonywać zakupów dla podsylenia własnego snobizmu i prestiżu najchętniej sięgają po torebki płócienne z nadrukiem obrazu — lub inne „widoczne” gadżety — które „aż krzyczą: *patrzcie jacy jesteśmy kulturalni i awangardowi!* Na temat zachowania takich grup można by było napisać całą pracę, dlatego skrócę to tylko do stwierdzenia, że takie grupy kupują tego typu gadżety aby wykreować pewien wizerunek, raczej niż z faktycznego zainteresowania tematem”. Takie stwierdzenie jest kolejnym dowodem na konieczność, którą muzealnicy niekiedy zdają się pomijać, a mianowicie wymóg znajomości aktualnie obowiązujących trendów, mód kulturalnych, znajomość otoczenia (nie tylko) społeczno-kulturowego i tego, co w danym momencie jest znakiem prestiżu i podsyca ludzką potrzebę snobizmu i bycia *en vogue*.

Przedmioty kupowane w sklepikach są materialnym wyrazem pamięci i nośnikiem wartości istotnych dla odbiorców, które są na tyle istotne, że obiekty te wypełniają funkcje edukacyjne, „w jakimś zakresie dopełniają

misyjne działania Muzeum w zakresie edukacji kulturalnej, promowania wszystkich ważnych dla nas haseł, idei”. Specjalista od marketingu kulturalnego potwierdza takie intuicje stwierdzając, że obecnie „muzea nie są w stanie wykorzystać marketingu do tego, czym jest dzisiaj jako narzędzia do analizy i sposobu działania, służącemu osiągnięciu wyznaczonych sobie celów” (Tobelem 1998: 339 za: Chhabra 2010: 85).

Jedna z osób odpowiadających na rozesłany zestaw pytań podkreśliła również dążność do posiadania „małego elementu, który będzie przypominał mi o tym miejscu”, w którym to stwierdzeniu jest dość wyraźnie zawarta antycypacja czasu, który nadchodzi i wiara, że właśnie w przyszłości będzie się chciało wracać do wspomnień oraz, że będą one ważne; „ewentualnie kupiona pamiątka miałaby na celu zachęcenie mnie do odwiedzania takich miejsc w przyszłości”.

Czy zostało jednak sformułowane cokolwiek na temat tego, co powinno być owym przedmiotem pamięci? W jaki sposób można w muzealnym sklepiku przedłożyć ofertę handlową, która spełni cele ekonomiczne, edukacyjne, kulturowe równocześnie wychylając się ku przyszłości i otwierając się na działanie drugie wskazane przez Figueres i Rivett-Carnaca (s.120) zakładające, że należy mieć „... jasną wizję przyszłości”. Autorzy wskazują konkretne ścieżki myślenia/funkcjonowania, którymi należy się kierować. Na uwagę zasługują na pewno: „zaczynanie od kwestionowania” i budowanie na silnych fundamentach — „wyobraźnia to podstawa” oraz postulat uważności „na to, co nadchodzi” (s. 124). Muzea są instytucjami, które budują swój potencjał w oparciu o naukę, należy tu więc postulować badania społeczne, kulturowe i marketingowe, które definiując okoliczności tkwiące w otoczeniu pomogą w utworzeniu odpowiedniej oferty.

Jednym z trendów wszechobecnych we współczesnym świecie jest wspomniany wyżej konsumpcjonizm, a wielu Respondentów wskazywało właśnie to zjawisko jako przyczynę dokonywania zakupów w sklepikach. Niektórzy podkreślają, że chociaż w muzeach „są rzeczy bardziej wyrafinowane niż np. w Sukiennicach, więc lepiej kształtują gusty...”, a ich posiadanie ma głębsze znaczenie (estetyczne, sentymentalne itp.), to jednak „kupowanie jest wypełnieniem potrzeby *miecia na własności*”, a „wiele osób kupuje też rzeczy na targach z byle czym, po prostu *trzeba coś kupić*”. Bardzo dobitnie wyraził to Papież Franciszek w proekologicznej Encyklice „*Laudato si*”, która w myśleniu o zmianach klimatycznych i działaniach im zapobiegających ma dla katolików (czyli wielu ze zwiedzających muzea w Polsce) istotne znacze-

nie aksjologiczne: „... wszyscy uważają się za wolnych, dopóki zachowują rzekomą wolność konsumowania” przestrzegając, że „obsesja na tle konsumpcyjnego stylu życia, zwłaszcza gdy bardzo niewielu jest w stanie tak żyć, może sprowokować jedynie przemoc i wzajemne zniszczenie” i nawołuje do „nawrócenia ekologicznego” (Franciszek 2015:176–177). Franciszek wychodzi z pozycji wynikających z wiary religijnej, z kolei Figueres i Rivett-Carnac, myśląc w duchu obywatelskości, wskazują kolejne działanie na rzecz nadania zmianom klimatu pożądanego kierunku — dostrzeżenie „w sobie obywateli i obywatelki, nie zaś konsumentów” (Figueres, Rivett-Carnac 2021:133) i starają się argumentować przekonując, że „nabywanie przedmiotów nie w celu zaspokajania realnych potrzeb, ale dla samej satysfakcji i poczucia przynależności jest uzależniające, prowadzi też do kwestionowania naszej wartości i wywołuje zamęt w obszarach takich jak tożsamość czy życiowe cele” (Figueres, Rivett-Carnac 2021:136). To stwierdzenie jest dokładnym zaprzeczeniem misji, które pełnione są przez muzea i realizowane poprzez dążenie do osiągania celów wyznaczanych w dokumentach założycielskich i strategicznych. Budowanie i wzmacnianie tożsamości lokalnej, regionalnej czy narodowej, myślenie według wartości, stanowienie obszaru wymiany myśli i negocjowania znaczeń kultury współczesnej są wymieniane i odmieniane na różne sposoby jako te sfery, w których muzea powinny funkcjonować w zgodzie z współczesnymi wymogami. Jak wskazują Autorzy przytaczanej książki, należy zredefiniować pojęcie „dobrego życia” i uwolnić się od jego konsumpcyjnego modelu. Sklepik muzealny okazuje się koniecznością, która równocześnie w pewnym, wspomnianym powyżej sensie, stanowi zaprzeczenie misji muzeum. Ale przecież nie można „obrażać się” na potrzeby otoczenia i stawiać do nich tyłem, próbując równocześnie narzucić własną wizję świata i własne sposoby realizacji tej wizji. Poza tym muzealnicy podkreślają korzyści ekonomiczne wynikające z funkcjonowania sklepików i sprzedaży w nich przedmiotów poprzez rozwiązania, które mogą być do zastosowania w sklepikach muzealnych. Postulują oni bowiem: „Konsumujcie w lepszy sposób” i „Stawiajcie na dematerializację” (Figueres, Rivett-Carnac 2021:137 i n.).

Pierwsza z tych wskazówek polegać ma na tym, by stawiać na jakość produktu zamiast na ilość oraz dążyć do korzystania z usług firm, które „postawiły na zrównoważoną produkcję i należą do organizacji pilnujących przestrzegania norm” (s. 137). Muzea mają však w tym zakresie dosyć duże doświadczenie i jakość muzealnych produktów jest postrzegana jako

główne kryterium zakupu muzealnych suwenirów, wskazują na to sami respondenci: „wszystkie pamiątki cechują staranność i estetyka wykonania oraz walory artystyczne”. Poza walorami estetycznymi zwraca się również uwagę na unikatowość, traktuje się to kryterium jako wyjątkową okazję, „bo podobnych gadżetów nie znalazłabym w sklepiku w Polsce”. Dla wielu osób istotna była także użytkowość pamiątek, chociaż niektórzy w krytyczny sposób postrzegali sprzedawanie w sklepikach przedmiotów, „z których korzystamy codziennie i które w związku z tym już posiadamy, a które w tego typu muzeach oklejane są reprodukcjami, czy logo muzeów” i są rzeczami „na jedno kopyto w każdej placówce muzealnej. Np. taki sam ołówek tylko z innym napisem”. Równocześnie trzeba przypomnieć, że jakość pamiątek muzealnych jest bardzo często przyczyną ich wysokiej ceny, a to z kolei wskazywane było przez Respondentów ankiety jako przyczyna rezygnacji z dokonywania zakupów (szczególnie w grupie studentów, co wydaje się oczywiste).

Należy tu również zwrócić uwagę, że kryteria dokonywania zakupów lub rezygnacji z nich są podyktowane najczęściej bardzo indywidualnymi preferencjami, bez eksplikowania świadomości obywatelskiej odpowiedzialności w kwestiach klimatu, zrównoważonego rozwoju lub ruchu *fair trade*. Reprezentatywną wypowiedź jednej z respondentek, że „nigdy nie śledziłam skąd pochodzi kartka pocztowa, czy długopis, które kupiłam w sklepiku muzealnym” okraszona została wyznaniem, iż „domyślam się, że nie są to lokalnie produkowane zawsze w sposób humanitarny produkty”. Optyризmem napawa to, że nawet przy opracowywaniu wyników z przeprowadzonych badań rekonesansowych można było odnieść wrażenie, że samo zadanie pytania o relacje pomiędzy ruchem *fair trade* a muzeami stawiało się otwierające na myślenie i poczucie odpowiedzialności. Ankietowani wypowiadali się w duchu, który reprezentuje przekonanie, że „nie należy likwidować sklepów muzealnych, ale zmienić ich standardy i ofertę”.

Można tu, idąc także tropem wskazywanym przez muzealników, studentów i zwiedzających różnych zawodów, proponować rozwiązania, które wprawdzie nie zlikwidują zupełnie zagrożeń klimatycznych, ale w zakresie unikania *niezrównoważonego rozwoju* czy *unfair trade* mogą stać się mikrorozwiązaniem, które w ostatecznym rozrachunku mogą okazać się rozwiązaniem w skali mezo, a nawet makro.

Respondenci zwracają bowiem uwagę na to, by w sklepikach sprzedawane były pamiątki wykonywane najchętniej „z surowców naturalnych: glina,

drewno, słoma, wiklina, korzeń sosny, a także tkanina, nić, papier i metal”, powinny być wykonane „z materiałów nieszkodzących środowisku”, „dobrze, żeby pochodziły z recyklingu”. Wiele wypowiedzi respondentów dotyczyło, niekoniecznie *explicite*, konieczności dbania o to, by sprzedawane rzeczy w muzealnych sklepikach nie powiększały puli śmieci, postrzegając zresztą recykling i użytkowość jako sposoby radzenia sobie z problemem nadmiaru odpadów, który stał się jedną z przyczyn przeżywanego obecnie kryzysu ekologicznego. Zygmunt Bauman w wydanej w 2004 roku pracy „*Życie na przemiał*” (Bauman 2004) skupia swoją uwagę socjologa przede wszystkim na sprawach ludzi i społeczeństwa. Jednakże rozpoczyna rzecz od zrelacjonowania literackiej wizji Itala Calvina z *Niewidzialnych miast*, w której autor roztacza wizję jednego z miast, Leonii, jako miejsca, którego mieszkańcy codziennie używają „nowych i odmiennych przedmiotów”, stare zaś tworzą otaczające miasto góry, które przy odpowiednim wietrze zatrują powietrze centrum i „świeżutkie, lśniące i zalotnie pachnące wnętrza eleganckich sklepów” (Bauman 2004:8). Zygmunt Bauman kreśląc wizję świata poprzez pryzmat odrzutów i śmieci antycypował rzeczywistość, która wtedy nie była tak wyrazista, a dziś, kilka lat po śmierci Socjologa, stała się przerażającym udziałem nas wszystkich i przed którą zdają się ostrzegać głosy tych, którzy chcieliby by gadżety muzealne nie powiększały puli śmieci. Należy tu jednak zwrócić uwagę na aspekt zawarty w wypowiedzi jednej z pracownic muzeów, która wyznała: „od lat buszuję w second-handach i bardzo rzadko spotykam muzealne gadżety. Może się ich nie wyrzuca?”. Pisząca te słowa z kolei widywała wielokrotnie „muzealne gadżety” na rozmaitych jarmarkach i targach staroci. Może sam fakt pochodzenia z muzeum i opatrzenie ich muzealnymi inskrypcjami je nobilituje i obdarza „patyną starości” tak chętnie nabywaną, nie tylko przez muzealników? Wypowiedź jednego z akademików, którzy również wzięli udział w ankiecie, potwierdza taką myśl: „... nie lubię gromadzić rzeczy, z wyjątkiem... wyjątkowych: starych, rzadkich”, a o gadżetach w muzeach stwierdza, że „...powinny bardziej wyróżniać się swoją wyjątkowością (jak wyjątkowe jest muzeum)”.

Taką cechą mogą zapewnić praktyki wskazywane dość często przez respondentów, w których stwierdza się, że sklepiki muzealne powinny sprzedawać asortyment pochodzący od lokalnych twórców i artystów. Równocześnie popieranie lokalnych producentów może stanowić „możliwość (ich) wsparcia”, „warto promować lokalne rękodzieło”, dzieje się

to przecież z korzyścią dla kultury danej miejscowości czy regionu. Jedną ze studentek zarządzania kulturą, która wprowadziła się jako osoba, która nie kupuje pamiątek głównie ze względu na zaporowe ceny, oświadcza nawet: „jeśli dodatkowo są one projektowane i produkowane specjalnie dla określonej instytucji lub są to wyroby regionalne, to jestem jak najbardziej na tak” i argumentuje to szerzej: „(M)yślę, że produkowane lokalnie pamiątki mają wiele zalet, zarówno dla instytucji, jak i wykonawcy. Mają one swój indywidualny charakter, wywołują pewne emocje w odbiorcy oraz promują lokalną kulturę. Ręczna robota w duchu ekologii oraz angażowanie lokalnej społeczności w życie instytucji, idealnie wpisuje się w koncepcję społecznej odpowiedzialności biznesu (CSR). Dodatkowo, produkty oferowane w sklepikach mogą urozmaicić ofertę muzeum oraz zachęcić odbiorców do wybrania danej instytucji”. Zwrócenie uwagi na podnoszenie przedsiębiorczości i wpływ na gospodarkę danego regionu obecne było w wypowiedziach osób zwiedzających muzea, a nie związanych z nimi profesjonalnie. Poza ekonomicznym wsparciem samego muzeum należy przecież wspierać małe, lokalne biznesy lub producentów indywidualnych, co w efekcie przyczynia się do tego, by „wspierać polskie przedsiębiorstwa”. Równocześnie — co wszak jest także postulowane przez Figueres i Rivett-Carnaca — chodzi tu o przestrzeganie norm, czyli poszerzenie myślenia w kierunku funkcjonowania w obszarze *fair trade*. Jak podkreśla znawczyni problemu, Katarzyna Wasilik „dekonsumpcja (konsumpcja ograniczona), ekokonsumpcja, etnocentryzm konsumentki (preferowanie produktów krajowych, lokalnych) stają się alternatywą dla współczesnych konsumentów” (Wasilik 2015:102), zaś tytułowa odpowiedzialna konsumpcja oznacza „świadome dokonywanie decyzji zakupowych w oparciu o informacje dotyczące miejsca i sposobu produkcji danego towaru i wybór takich produktów, których wytworzenie nie wiązało się z łamaniem praw człowieka, degradacją środowiska czy cierpieniem zwierząt” (Wasilik 2015:103). Takie myślenie obecne jest coraz powszechniej wśród (szczególnie młodych) ludzi: „gdybym zobaczyła oznaczenie *fair trade* na gadżecie muzealnym, z pewnością przekonałoby mnie to (jeszcze) bardziej do jego zakupu. Wydaje się, że sklepik muzealny to nie jest wielki rynek — trudno jednak o nim zapomnieć, gdy myślimy o globalnym sprawiedliwym handlu i ilości przysłowiowej chińszczyzny, jaką w niektórych sklepikach możemy znaleźć. Myślę, że wzrost świadomości społecznej w tym zakresie powinien odbijać się także w takich przestrzeniach jak muzealne gadżety”.

Odpowiedzialność w zakresie konsumpcji może oznaczać praktykowane przez Ruch Fair Trade „przyznawanie premii na rozwój na rzecz społeczności lokalnej” mającej ona na celu „poprawę warunków życia i rozwój poszczególnych regionów” (Wasilik 2015:106).

Ale postępowanie w tym duchu może również oznaczać działanie na rzecz ratowania klimatu poprzez realizację kolejnego postulatu Figueres i Rivett-Carnaca zdefiniowanego jako „Stawiajcie na dematerializację” (Figueres, Rivett-Carnaca 2021: 137 i n.). Oznacza to korzystanie z technologii, dzięki której możemy dziś „rezygnować z fizycznych przedmiotów, a jednocześnie cieszyć się tym, co nam dostarczają” (tamże). Uderza, że jest to wręcz modelowe opisanie tego, co w swojej specyfice oferują nam muzea! Czymże bowiem innym jest obcowanie z dziełami sztuki, czy obiektami na wystawach archeologicznych, historycznych czy etnograficznych? Krzysztof Pomian zwracał uwagę na wyłączenie obiektów muzealnych z obiegu gospodarczego, ekonomicznego czy utylitarneho (Pomian 2001:s. 19 i n.), czyli rezygnację z ich użycia w obiegu społecznym, przy równoczesnym budowanie sfery doświadczeń i wiedzy w trakcie zwiedzania wystaw muzealnych. Kwestia tego, że muzea są przestrzenią doświadczenia, nie wymaga odniesień, można jednak podkreślić, że i Respondenci odnosili się właśnie do doświadczenia wypowiadając się przecieŜ na temat sklepików muzealnych: „Ludzie z zachwytem nad obiektami, miejscem, które odwiedzają i dobrze się w nim czują chcą zabrać tę część emocji, wzruszeń i wspomnienie dobrego czasu ze sobą (...) i dlatego chęć posiadania *wycinka tej rzeczywistości*”; „Ludzie chcą mieć pamiątki z ładnych i miłych miejsc, w których byli i w których coś przeżyli”; „Najważniejsze są przecieŜ nasze wspomnienia i duchowo/intelektualne przeŜycia z muzeum (...) Nie idę do instytucji, ŝeby nabywać kolejne rzeczy, idę zaspokoić swoje wyższe potrzeby”. Tak zwane „wyższe potrzeby” nie potrzebują wszak koniecznie „materialnego wyrazu”, nie jest to warunek *sine qua non*, by doświadczać i by zachowywać przeŜycia, wspomnienia i bogactwo wartości i zasobów duchowych i intelektualnych wyniesionych z muzeum. Odmaterializowanie doświadczenia muzealnego jest więc kolejnym tropem, który jest lub może być realizowaniem misji muzeum stawiającego wszak na upowszechnianie celów wyższych. Odbywać się to może na róŜne sposoby. Poza wspomnianą przez Figueres i Rivett-Carnaca technologią, dzięki której można zachowywać wspomnienia, można wskazać na przykład organizowanie warsztatów, w czasie których rozpoznaje się techniki czy sposoby produkcji

przedmiotów w muzeum, buduje relacje, ale również „fajnie by było, gdyby muzea organizowały warsztaty, podczas których można sobie samemu zrobić/namalować pamiątkę związaną z wystawą”, co słusznie podkreśla jeden z respondentów. Materia i jej użycie nie mogą i przecież nie znikną zupełnie, a chodzi o to, by zmienić styl konsumpcji, przynajmniej dopóki świat i jego klimat nie wróćą do równowagi (nawiasem mówiąc ciekawe, jak będzie nazwana ta epoka? Czy będzie to kolejny „holocen”?). Sklepiki stanowią swoisty bufor pomiędzy światami, z których jeden został opisany przez Zygmunta Baumana jako porównywalny do cmentarza i oderwany „od życiowego zgiełku, oddzielone od spraw codzienności we własnych, zamkniętych przestrzeniach”, gdzie nie wykonuje się życiowych czynności typu jedzenie, picie, dotykanie, nie pozwala dzieciom na nadmierny ruch (Bauman 2004:187). Sklepik oddziela tę przestrzeń od „scenerii codziennego życia (a — KB) ...imiona gry to kruchość i przemijanie” (tamże). Bauman zresztą konstatuje, że „wartości są wartościami, dopóki nadają się do natychmiastowej konsumpcji *na miejscu*. Wartości towarzyszą ulotnym doświadczeniom. Podobnie jak piękno” (Bauman, 2004:189). Kolejny to argument dla odchodzenia od produkowania śmieci, ergo: przyczynianie się do pogarszania jakości klimatu i tworzenia sytuacji, w której muzea po prostu przestaną istnieć. Wizje zamieszczane w literaturze i beletrystyce nie przewidują tego typu instytucji w świecie postapokalipsy. Lech M. Nijakowski w książce opisującej społeczeństwo w świecie postapokaliptycznym według wizji zamieszczonych w tekstach kultury popularnej podkreśla, że „apokalipsa jest także zagładą rzeczy. W starym świecie zapewniały nam wygodę i bezpieczeństwo (...) a rzeczy i żywność oczerniane bez taryfy ulgowej w starym świecie przez ekologów nagle stają się zbawieniem...” (Nijakowski 2018:261), ponieważ „funkcje wielu urządzeń przestają być już czytelne. Pozostałości starego świata wykorzystywane są w nowy sposób” (tamże, s. 231) i nie ma możliwości i przestrzeni do tego, by je wyłączać z obiegu użytkowego (Pomian), umieszczać na cmentarzu (Bauman), czy traktować jako „zbieraczki kurzu” (Respondentka w ankiecie).

Sklepiki stanowią najczęściej ostatnie ogniwo muzealnego łańcucha doświadczeń, ale stanowią część integralną muzeów. Powinny, jak chce jeden z Respondentów, z którym trzeba się zgodzić, stanowić i być traktowane jako „integralna część narracji muzealnej”. Pierwszym ogniwem w holocenowej rzeczywistości była szatnia, gdzie należało założyć tak obśmiewane i znienawidzone filcowe kapcie, które chroniły podłogi przed

zanieczyszczeniem i zniszczeniem (szczególnie istotne przy zwiedzaniu przestrzeni gdzie zachowały się oryginalne posadzki — np. w Pałacu w Koźłowie). Kapcie stały się symbolem wsteczności muzealnego, zastąpione z ulgą plastikowymi, jednorazowymi ochraniaczami na buty. Dzisiaj, być może, z powodów, które wyłuszczone zostały w sygnalizującym zaledwie wymiarze powyżej, należy pomyśleć o pomysle powrotu do jakiejś formy wielorazowych i podlegających ewentualnie recyklingowi ochraniaczy, które pomogą w ochronie podłóg, co przecież czasem bywa koniecznością. Może ochraniacze powinny być współwytwarzane przez gości w czasie warsztatów? W ten sposób myślenie według zasad mających na celu uratowanie świata przed zagładą klimatyczną spięłoby, jak klamrą, wszelkie działania muzealne podejmowane zarówno przez pracowników, jak i przez zwiedzających. To, co dzieje się wewnątrz tak wytworzonych granic wymaga szerszych opracowań, pogłębionych badań (których w tym przypadku nie dało się przeprowadzić z powodu pandemii), korzystania z doświadczeń specjalistów (jak chociażby cytowani tu i stanowiący swoistą, nie do końca wyeksplorowaną oś tego eseju Christina Figueres i Tom Rivett-Carnac) oraz dobrej woli i nadziei na to, że jesteśmy w stanie przyczynić się do ostatecznego zwycięstwa życia nad śmiercią. Ostatecznie przecież muzea powstałe jako przesłanie Przeszłości ku Przyszłości również powstały z taką myślą i taką nadzieją. Z nadzieją pozostajemy także i my. Nie tylko na uratowanie świata, ale także na to, że rozpoczynamy dyskusję, zamieszczamy w ZWAM teksty poświęcone temu zagadnieniu, licząc na odzew ze strony Naszych Szanownych Czytelników.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2013: *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków

Bauman Zygmunt

2004: *Życie na przemiał*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków

Brophy S. Sarah, Wylie Elisabeth

2008: *The Green Museum. A Primer on Environmental Practice*, AltaMira Press

Chhabra Deepak

2010: *Sustainable Marketing of Cultural and Heritage Tourism*, Routledge Critical Studies in Tourism, Business and Management

Figueres Christiana, Tom Rivett-Carnac

2021: *Przyszłość zależy od nas. Przewodnik po kryzysie klimatycznym dla niepoprawnych optymistów*, przeł. Aleksandra Szymczyk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej

Franciszek

2015: *Encyklika LAUDATO SI' Ojca Świętego Franciszka poświęcona trosce o wspólny dom*, TUM Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej

Nijkowski Lech M.

2018: *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa

Pomian Krzysztof

2001: *Zbieracze i osobliwości, Paryż — Wenecja, XVI — XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkoś, Wydawnictwo UMCS, Lublin

Sutton Sarah

2020: *The evolving responsibility of museum work in the time of climate change*, Museum Management and Curatorship, VOL. 35, NO. 6 s. 618 — 635

Tobelem, J.

1998: *The Marketing Approach in Museums*. Museum, Management and Curatorship, 16(4): 337–354, za: Chhabra Deepak, *Sustainable Marketing of Cultural and Heritage Tourism*, Routledge Critical Studies in Tourism, Business and Management, 2010

Wasilik Katarzyna

2015: *Idea Fair Trade. W kierunku odpowiedzialnej konsumpcji*, Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, nr 38:2015 (865), DOI: 10.18276/pzfm.2015.38-10, s. 101–109

Żabicki Piotr

Ewolucja i antropocen. Pytania o człowieka, https://nauka.uj.edu.pl/aktualnosci/-/journal_content/56_INSTANCE_Sz8leL0jYQen/74541952/135130073, odczyt: 10.08.2021)

Strony internetowe:

<https://www.joannatabaka.pl/publikacje>, odczyt: 17.08.2021

https://www.wilanow-palac.pl/co_mozna_zobaczyc_w_parku.html, odczyt: 17.08.2021

<https://www.teraz-srodowisko.pl/aktualnosci/raport-IPCC-2021-zmiany-klimatu-10704.html>, odczyt: 16.08.2021

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>, odczyt 1.09.2021

Katarzyna Barańska

„For the return of museum slippers,” i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment

The IPCC Report on the Future of Climate Change, published in August 2021, leaves no doubt that everyone must work to reverse deadly trends. Museum institutions also share responsibility for the future of the planet, and their raison d'être also depends on it. Only

a fragment of museum activities that are or may be undertaken in order to participate in saving the Earth is mentioned in the text. They concern the last and seemingly the least important link in museum activities — the shops and souvenirs offered there. The ways of thinking and organizing the sales of souvenirs were indicated, as well as arguments to counteract excessive consumerism, which was treated as the implementation of the mission and essence of museology.

Keywords: climate change, museum shop, consumption, cultural changes

Katarzyna Barańska

Jagiellonian University

Faculty of Management and Social Communication

Institute of Culture

„For the return of museum slippers”, i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment

The underlying assumption of this essay was that museums are first and foremost leaning towards the FUTURE [cf. Barańska 2013: 93 et seq.] with the need to break out of the vicious circle of the underlying message that museums should only be perceived as dealing with the PAST. The things that are happening now, that are important for the world and for people, this „NOW” should be treated as a kind of challenge for museum work. While following the order of duty, we ought to point out that it is the present which is imperative for the work of museum professionals, when looking for exhibits to expand collections, arrange exhibitions or undertake educational activities. The imperative of monitoring trends, thoughts and problems that affect people — those of a social as well as an individual dimension — therefore seems to be a prerequisite for museum professionals as well as an essential area of their creative and professional contemplations and activity. By being alert and sensitive to human issues, and therefore alert and sensitive to problems relevant to people, museums will be able to participate in social and cultural dialogue, and will truly become es-

tablishments that are meaningfully contributing to shaping reality. Only in this manner will they be able to deliver their duty of service as defined by ICOM [<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>, read: 1.09.2021] and by which they essentially maintain and will in the FUTURE maintain their *raison d'être* and justify the need for them to operate and be funded by public resources, both in economic and symbolic terms. Keeping a finger on the pulse of social issues becomes, in this sense, the main goal of institutions that are, after all, of great service to culture.

The subject of climate change, which is and the ways in which people can and must respond to what is happening to an environment can no longer be defined as ‚natural’ is now ubiquitous in the media and very much contemporary. The Anthropocene has become an irreversible fact [Żabicki, read 10.08.2021], so it is probably best to expand the mindset and speak of a “natural-cultural” environment. The extent of human interference with the way the climate, geological or natural environment is changing in all its dimensions cannot be overestimated and has long been beyond the point of sustainability. This balance, however, can and should be pursued, so “sustainable development” is a necessary and indispensable postulate. The implementation of this cannot be a decision of the future, but is a necessity of the present and of the NOW mentioned at the beginning of this article. Museum professionals, who after all are only a handful of people on Earth, should therefore treat the need to deal with the climate as a challenge not only for theoretical reflection, but also for day-to-day practice.

More and more is being written about how cultural institutions, including museums, can impact the reversing of climate change trends. Joanna Tabaka’s studies, also featured in other contributions to the current issue of ZWAM, are particularly worthy of consideration in the Polish literature. In the last year, 2020, the author has published two monographs available for download in pdf file at [<https://www.joannatabaka.pl/publikacje>, read 17.08.2021]. In the paper: “The green institution of culture. On becoming a culture-friendly place of culture”, the author points out a number of options for saving consumable raw materials, products and energy involved in production and various other endeavours. She does not address museums in any particular way here, but they do emerge as an exemplification of some of the suggestions.

The paper “Culture for nature, with the Mermaid of Warsaw in the background. Good Ecological Practices in Warsaw’s Cultural Institutions” explores

the issue of designing such ways of operating cultural institutions that will ensure they strive to minimise the effects of pollution on the environment and show the directions that can be followed by institutions willing to act environmentally friendly and inspire others to do so. Tabaka discusses various Warsaw institutions, including both community centres and theatres, and addresses two museums: the POLIN Museum of the History of Polish Jews and the King John III Wilanów Palace Museum. The practices presented there aim to reduce the use of paper (through electronic document dissemination, the use of recycled paper for printing, abandoning printed materials for promotional purposes), water (through the use of tap water for drinking), energy (through energy-efficient lighting, refraining from overheating rooms), as well as the sorting and recycling of rubbish and display design. The Museum in Wilanów, having the „Morysin” nature reserve and park under its care, also engages in activities directly related to the environment, creating space for education and recreation [https://www.wilanow-palac.pl/co_mozna_zobaczyc_w_parku.html, read: 17.08.2021], and actively contributes to discussions on local development and land-use planning.

In view of the alarming state of the climate as described in the most recent report by the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), which came out in August of this year, all these measures are absolutely essential and imperative [<https://www.teraz-srodowisko.pl/aktualnosci/raport-IPCC-2021-zmiany-klimatu-10704.html>, read: 16.08.21]. It is certainly important to take even the most minor action in this regard, but media reports and expert commentary suggest that the most important steps to halt environmental deterioration remain with governments and policymakers on the issue of gas emissions. Responsibility for recycling drinking water bottles or other plastic packaging is left to the individual user, but this is rather like bringing a knife to a gunfight. Nonetheless, a massive campaign of small actions can be instrumental in delaying the incoming threat, raising environmental awareness and thus supporting those political decisions that can have a positive impact on the environment. This applies to both individuals and organisations, including, of course, museums.

The measures described by Joanna Tabaka can be complemented with actions taken at the level of administrative procedures, e.g. by establishing the infrastructure of museum facilities which, by saving energy or using alternative sources of energy, can also contribute to the improvement of the situation aimed at halting global warming. Such measures are recommend-

ed by the authors of the report „The Green Museum”, who believe that the museum operating as a „green museum” is a responsibility that stems from the mission of the institution, as a means of saving money and has an educational dimension by affecting both the employees and the environment to promote the adoption of environmental standards in their personal lives as well [Brophy, Wylie 2008: p.1-4]. This paper has been illustrated with examples from American museums, the practices of which are not always transferable overseas into Europe, including Poland. The reason for this is the distinct system of structuring, funding, and functioning of museum institutions in various geographical and cultural areas, involving very different traditions and histories of individual countries. There is however at least one area in which we can identify a common field, which is very extensively exploited and considered by many to be the most important contemporary activity of museums. The point is to engage in educational activities.

In May 2021, in connection with the pandemic situation in Poland, mini reconnaissance surveys were performed online, primarily regarding museum shops. A questionnaire with a number of open questions was distributed among students (future cultural managers from two Polish universities), culture users and museum professionals, inviting them to speak freely in the areas defined by the author of these words. Nearly one hundred people wished to express their opinions on the questions set out in the questionnaire. Certainly, this group should not be considered representative, and the responses gathered constitute only a very rough reconnaissance of the research grounds, which would require in-depth and exhaustive exploration.

The main focus of the survey was on museum shops. They have become a feature of almost every museum in recent years. Even if individual museums do not have a separate space that could be described as a museum shop, an increasingly wide range of products is available for purchase by visitors at the ticket counters.

Presumably, this was prompted in part by the fact that we have opened up to global museum trends, which have become very accessible with the expansion of mass tourism and the Internet. At the same time it should be stressed, as the respondents of the survey definitely do, that shops and sales in museums are becoming a way for the institutions to improve their finances. The latter aspect was particularly highlighted by the respondents, who see the shop as a vital element in the museum’s everyday life and in-

sist that shops are essential and „should exist...”¹ because they make „...the average tourist enjoy the opportunity to bring a piece of traditional culture into their home, into their private space”, souvenirs that are considered prestigious may be given to „loved ones” [Kotlers 426]. The financial means of support that a museum can secure through purchases in the shop is, as researchers of the problem have stressed, also an intentional desire on the part of visitors to support an institution that is considered valuable and worthy of sustaining [Kotlers, *ibid.*]. These shops also foster the natural need for consumerism that is so prevalent nowadays, while young people — students of cultural management — emphasise the fact that people are no longer buying museum souvenirs as a result of their typically hefty price tag, but also because they follow the current trend towards minimalism in everyday life. Museum gift shops deserve more extensive research and in-depth analysis under interdisciplinary studies, but this moves beyond the focus of this essay, the contributory nature of which is merely an attempt to signal the problem and see the connections between climate and various areas of museum activity.

It may seem that the items that are sold in the shops are not an important aspect with regard to increasing the carbon footprint, reducing water levels or raising average temperatures. The aforementioned aspects of energy-efficient buildings, heating and lighting represent a much greater threat to the climate. It is incumbent on managers to make the right decisions in this respect, in an effort to contribute to saving our planet. However, museum merchandise is a kind of intermediary between the museum, the art (or history) presented there, museum professionals and guests, a link across generations, forging relationships and creating new qualities of life and existence in the world. A relevant inspiration when looking at the items marketed in museum shops with regard to the climate crisis was the recently published book by Christiana Figueres and Tom Rivett-Carnac: „The future we choose. The Stubborn Optimist’s Guide to the Climate Crisis” [Figueres, Rivett-Carnac 2021]. Referred to as the „Architects of the Paris Agreement 2015”, the authors identify ten paths to follow in order to „create a future based on renewal” by constructing a world in which the release of greenhouse gases into the atmosphere is minimised, and the achievement of this goal requires „dozens of micro-solutions” [Figueres,

¹ All quotes have been taken from the conducted surveys. Contributions are at the author’s disposal and remain anonymous.

Rivett-Carnac 2021:110]. The above mentioned studies by Joanna Tabaka and her commitment expressed both in various media [e.g. <https://www.facebook.com/joanna.tabaka>] and during conference speeches as well as private conversations were also inspiring.

These ‚micro-solutions’ identified by Figueres and Rivett-Carnac have been categorised into ten actions, of which they propose selecting one or two, as a prelude to ‚doing what is necessary’ [Figueres, Rivett-Carnac 2021:114]. Museums are one of the places where such steps can be taken, and applying similar a mindset to the goodies found in shops is indeed a ‚micro’ solution. The suggested approaches presented in this essay for following the authors’ train of thought and seeking to adapt their postulates to museums can (perhaps) inspire thinking on how to save the world and make it a better place to live in. The intention here is not to pinpoint specific solutions, to pursue irrefutable truths and responses to ecological problems, but only to highlight certain possibilities for approaching the problem, constructing a kind of museum environment in which the search for answers to questions rarely asked on a daily basis is an appropriate and culturally fertile challenge. This phrase is meant to encompass a deep appreciation of the relationships that can be negotiated in the area called „nature-culture” and the fact that, although the boundaries between nature and culture are becoming less and less clear and blurred, they are still present in human consciousness and offer the possibility of creating regulations that affect the course of events.

Responses to a direct question in the surveys about the relationship between goodies and climate change also suggest that this line of thinking should be followed. The majority of respondents from all three groups do not recognise such a correspondence and expressed this in their answers (most often) with the phrase „NONE” or a visual representation: „...”. Viewing museum goodies in terms of their correlation with the climate was represented most prominently in the questionnaires sent by students. It was them that pointed out the consequences of selling souvenirs as “wasting resources”, “producing and accumulating rubbish”, especially adding to the carbon footprint when the items are “transported from China”, and one can also find laconic statements that “buying unnecessary items does not save the planet”, “producing anything harms”, and selling souvenirs from the Tate Modern exhibition “...Shapes of Decay: A Discussion about Art and Ecology, the narrative of which is centred around ways of under-

standing environmentalism, addressing climate change etc.” is called „a kind of hypocrisy”. Awareness of the problem among young people may be regarded as a good sign, although it is clear from press reports, and perhaps above all from the aforementioned IPCC Report, that the world does not have time to wait for them to become decisive if humanity and its place to live are to be saved.

First two measures suggested by the Authors of the book in question [Figueres, Rivett-Carnac 2021: 115 — 124] relate to the way humans need to manage their relationship to time, to the past and to the future, and to create reality that makes it possible for the future to move in a desired direction offering potential for the life to flourish. An assertion about the need to „pay homage to the past” is probably applicable as an almost universal formula for defining a museum. Needless to document, the thinking of museums as a cultural area focused on paying homage to the past can be considered present and explicit both in the literature on the subject and in other, colloquial and common areas of cultural expression. Figueres and Rivett-Carnac, however, point to the further course of action that needs to be taken, which requires „letting go of the past” and „becoming immune to nostalgia” [p. 115]. Is it possible to think of museums as liberating from the past? Is it possible to imagine an institution that, although relying on resources from the past, is primarily oriented towards thinking about the world it is helping to create, about the future? Can one fathom that the heritage we store in museums is first and foremost intended to convey meaningful messages to pass them on to future generations? Would this also apply to the articles in the museum shops?

The survey revealed that goodies in the shops are most often bought as souvenirs to document a visit to a prestigious museum, „a desire *to boast* about having visited a place”, „snobbery about a place”, while the most direct statement is that „the main purpose of that is to present oneself as a purely cultured person, belonging to a high society in some respect”. A respondent points out that people trying to make purchases to fuel their own snobbery and prestige are most likely to reach for canvas bags printed with a painting — or other „visible” gimmicks — that „just scream: *look how cultured and avant-garde we are!* An entire paper could be written on the behaviour of these groups, therefore I will only briefly state that they buy these goodies to create a certain image, rather than out of genuine interest in the subject”. This is yet further proof of the imperative that museum

professionals sometimes seem to overlook, namely the importance of the awareness of current trends, cultural fashions, knowledge of the (not only) socio-cultural environment. What at a given moment is a symbol of prestige and fuels the human need for snobbery and being *en vogue*.

The items purchased in the shops are material manifestations of memory and carriers of values that are important to the customers, so important in fact that these artefacts perform educational functions, „to some extent complementing the Museum’s mission of cultural learning, promoting all the concepts and ideas that are important to us”. Cultural Marketing specialist supports these insights by stating that currently „museums are unable to exploit marketing to what it is today: as a vehicle for analysis and a *modus operandi* to achieve the set objectives” [Tobelem 1998: 339 after: Chhabra 2010: 85].

One of the respondents to the circulated series of questions also highlighted the desire to have „a small item that will remind me of the place”, a sentiment that quite clearly anticipates the time to come and the belief that it is in the future that one will want to return to the memories along with their relevance; „a possible souvenir purchased at the shop would prompt me to visit venues of this kind in the future”.

Was anything specified, then, about what this object of remembrance should be? Is it possible, in a museum shop, to make a commercial offer that meets economic, educational and cultural goals while at the same time reaching towards the future and opening up to the second action suggested by Figueres and Rivett-Carnaca [p.120], which is to have „... a clear vision of the future”. The authors identify specific thinking/functioning paths to follow. Among the most noteworthy we can definitely list: „starting by questioning” and building on strong foundations — „imagination is the foundation” and the postulate of being attentive „to what is coming” [p. 124]. Museums are institutions that build their potential based on science, thus postulating social, cultural and marketing research is indispensable, which means focusing on the circumstances of their surroundings in order to create an appropriate offer.

Consumerism, mentioned above, is one of the trends omnipresent in the global contemporary world, and many respondents mentioned this very phenomenon as a reason for shopping in museum shops. A certain number of people argue that although items in museums „are more sophisticated than, for example, in the Sukiennice (Kraków Cloth Hall), so they shape tastes better...”

and being their owner has a more profound meaning (aesthetic, sentimental, etc.), „buying is the realisation of the need to own things”, and „many people just buy things at fairs with junk, only for the sake of *buying something*”. It is very explicitly expressed by Pope Francis in the pro-environmental encyclical „*Laudato si*”, which has an axiological significance in thinking about environmental impacts of climate change and actions to prevent them: “This paradigm leads people to believe that they are free as long as they have the supposed freedom to consume” warning that “obsession with a consumerist lifestyle, above all when few people are capable of maintaining it, can only lead to violence and mutual destruction” and he calls for “ecological conversion” [Francis 2015:176-177]. Francis proceeds purely from a position of religious faith, while Figueres and Rivett-Carnac, thinking in the spirit of citizenship, point to another action to give climate change its intended direction — to see “yourself as a citizen, not a consumer” [Figueres, Rivett-Carnac 2021:133] and try to argument by saying that „rather than meeting our needs, buying things in order to achieve a sense of satisfaction or belonging can become addictive and lead to self-doubt and confusion about our very identity and life direction” [Figueres, Rivett-Carnac 2021:136]. This statement is an exact contradiction of the missions pursued by museums and realised by striving to achieve the objectives set in the founding and strategic documents. Developing and strengthening local, regional or national identity, following values, creating an environment for the exchange of ideas and negotiating the meanings of contemporary culture are all mentioned and referred to in different ways as aspects in which museums should function with respect to contemporary challenges. There is a need, as the authors of the aforementioned book demonstrate, to redefine the concept of the „good life” and to free oneself from its consumerist model. The museum shop emerges as a necessity, which in some sense, mentioned above, contradicts the mission of the museum. But after all, one cannot „resent” the needs of the surroundings and stand with one’s back to them, trying at the same time to impose own vision of the world and own ways of bringing it into being. Moreover, museum professionals stress the importance of financial benefits of selling merchandise in the shops by way of solutions that can be applied in museum shops. They postulate the following: “Become a better consumer” and “Dematerialize” [Figueres, Rivett-Carnac 2021:137 et seq.].

These include, firstly, to focus on the quality rather than the quantity of the product and seek assistance from companies that are “public about their val-

ues, have made commitments to sustainability, and are part of organizations that certify” [p.137] After all, museums are quite experienced in this area, and the quality of museum merchandise is regarded as the main criterion for purchasing museum souvenirs, respondents admitted that „all souvenirs are distinguished by careful and aesthetic workmanship and artistic merit”. Except for aesthetic values, they are also unique in their originality, this criterion is being considered as an exceptional circumstance, such as: „I wouldn’t normally expect to see similar items in a shop in Poland”. The utilitarian aspect of the souvenirs was also important to many, although some were critical of selling items that are „...used every day and which we already owned, and which are covered with reproductions or museum logos in these kinds of museums” and are things that are „*one-size-fits-all* in every museum. For instance, the exact same pencil only with a different sticker”. The quality of museum souvenirs is very often the reason for their high price, which in turn was mentioned by the respondents to the questionnaire as a reason not to make purchases.

It is important to note here that the criteria for making or refraining from purchases are most often dictated by very individual preferences, with no explicit awareness of civic responsibility on climate issues, sustainable development or the fair trade movement. A representative statement of one respondent that „I never kept track of where the postcard or pen I bought in the museum shop came from,” was followed by the confession that „I guess they are not produced locally and always in a humane way”. The optimistic thing was that even when compiling the results from the conducted exploratory research, one had an impression that simply asking the question about the relationship between the fair trade movement and museums became a thought-opener and posed a question about a sense of responsibility. Respondents commented in a manner that represents the belief that „museum shops should not be abolished, but their standards and range of products ought to be revised”.

Following in the footsteps of museum professionals, students and visitors from diverse backgrounds, we can suggest solutions that, however, will not completely eliminate climate risks, but in terms of avoiding unsustainable development or unfair trade can become micro-solutions offering, in the long run, a meso or even macro solution.

In fact, the respondents note that souvenirs sold in shops should preferably be „made of natural raw materials: clay, wood, straw, wicker, pine root, as

well as fabric, thread, paper and metal”, they should be „made of environmentally friendly materials” and „ideally of recycled origin”. A number of respondents addressed, albeit indirectly, the need to prevent the items sold in the museum shops from increasing the waste pool, viewing recycling and practicality as ways of dealing with the problem of excess waste, which has become one of the causes of the current environmental crisis. In his 2004 work: “Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts” [Bauman 2004], Zygmunt Bauman centres his sociological interest primarily on the concerns of people and society. However, he begins by recounting Italo Calvino’s literary vision from *Invisible Cities*, in which the author offers a vivid image of one of the cities, Leonia, as a place the residents of which use „new and different things” every day, while the old ones surround the city like a chain of mountains, which, with the wind at the right direction, poison the air of the central space and the „the all-fresh, all-glittering, all-fragrant innards of novelty shops” [Bauman 2004:2]. Outlining an image of the world through the lens of scraps and rubbish, Zygmunt Bauman anticipated a reality that might not have been so pronounced at the time but which today, several years after the sociologist’s death, has become a terrifying reality for all of us and which the voices of those who would like museum goodies not to swell the pool of rubbish seem to be warning us about. It is important, however, to note a certain element articulated in the confession of one of the museums’ employees: „I have been browsing in second-hand shops for years and very seldom come across museum goodies. Could it be that they are not necessarily thrown out?”. The writer of these words, in turn, has seen many „museum goodies” at various fairs and antique markets. Perhaps the very fact that they come from a museum and bear museum inscriptions renders them ennobled and endows them with the „patina of old age” so eagerly acquired, not only by museum professionals? The response of one academic also taking part in the survey corroborates this idea: „...I don’t like to collect things, except... The ones which are unique: old, rare”, whereas their opinion on goodies in museums is that „... they should be more distinctive and unique (as unique as the museum is)”.

This may be ensured by the practice mentioned quite often by respondents, arguing that museum shops should sell an assortment of products from local artists and creators. In the meantime, endorsing local producers can be „an opportunity to support (them)”, „local handicrafts deserve to be promoted”, after all it is all for the benefit of the region’s or locality’s

culture. While one student of cultural management, who admittedly described herself as someone who does not buy souvenirs, predominantly due to exorbitant prices, declares: „if, in addition, they are designed and produced exclusively for a specific institution or as regional products, then I am very much in favour”, supporting her argument more extensively: „I think that locally produced souvenirs offer a number of merits, both for the institution and the artist. They are individual in character, evoke certain emotions and promote local culture.

Handmade in the spirit of environmentalism, involving the local community in the life of the institution, perfectly fits with the concept of corporate social responsibility (CSR). Furthermore, the products offered in the shops can diversify the museum's merchandise and entice visitors to select a particular venue". The focus on raising entrepreneurship and the impact on the economy of a given region was evident in the comments of museum visitors who were not professionally involved with museums. After all, beyond the economic support of the museum itself, small, local businesses or individual manufacturers need to be supported as well, and the results of this support translate into „supporting Polish enterprises". Concurrently — which, after all, is also postulated by Figueres and Rivett-Carnaca — it is about observing standards, i.e. thinking in a more global perspective about the operation of the fair trade movement. An expert on the problem, Katarzyna Wasilik, points out that „deconsumption (limited consumption), ecoconsumption, consumer ethnocentrism (preference for national, local products) are becoming an alternative for contemporary consumers", [Wasilik 2015:102], while the titular responsible consumption means „consciously making shopping decisions based on information on where and how a given commodity was produced and selecting products the production of which did not involve human rights violations, environmental degradation or animal suffering" [Wasilik 2015:103]. More and more (especially young) people start to follow this train of thought: “if I saw a *fair trade* label on a museum souvenir, it would certainly convince me (even) more to buy it. It seems that the museum shop is not a large market — yet it's hard not to think about it when we consider global fair trade and the amount of Chinese stuff found in some shops. I believe that awareness-raising in this respect should also resonates in areas such as museum gift-shops." Responsible consumption may mean the Fair Trade practice of “granting of community development bonuses” aimed at „improving the living conditions and development of particular regions” [Wasilik 2015:106].

Following this idea may also mean acting to save the climate by implementing another postulate articulated by Figueres and Rivett-Carnaca defined as „Dematerialization” [Figueres, Rivett-Carnaca 2021: 137 et seq.]. This means exploiting technology with which we can “do without material objects while still enjoying the services that they provide” [ibid]. The striking thing is that the above is almost a model description of the specificity that museums offer us! For what else is interacting with works of art, or show-pieces on archaeological, historical or ethnographic exhibitions? Krzysztof Pomian drew attention to the exclusion of museum items from business, economic or utilitarian cycle [Pomian 2001: pp.19 et seq.], i.e. resignation from their use in social circulation, while at the same time building a domain of experience and knowledge in the process of visiting museum exhibitions. The fact that museums are sites of experience does not need to be addressed, yet one might point out that respondents also referred precisely to experience when commenting on museum shops: „People admiring the objects, the place they visit, and enjoying the experience are willing to take with them this piece of emotion and memory of a good time they spent together (...) and hence the desire to have a fragment of this reality”; „People want to have souvenirs of nice and pleasant places where they have been and where they have experienced something”; „After all, the most important thing is our memories and spiritual/intellectual museum experience (...) I don’t go to an institution to purchase more things, I go to satisfy my higher needs”. After all, the above-mentioned „higher-order needs” do not necessarily need „material expression”, it is not a *sine qua non* condition for experiencing and retaining experiences, memories and the abundance of values and spiritual and intellectual resources encountered at the museum. The dematerialisation of the museum experience is therefore another way in which the museum’s mission, focused on communicating higher goals, is or can be accomplished. There are different ways of achieving this. In addition to the technology, mentioned by Figueres and Rivett-Carnaca through which memories can be retained, one could point out, for example, the hosting of workshops presenting, for example, the techniques or ways of producing exhibits in the museum, building relationships, but also „it would be nice if museums held workshops where you could make/paint an exhibition-related souvenir yourself”, as one respondent quite aptly points out. The material and its use cannot and will not disappear completely, and the point is to change

the style of consumption, at least until the world and its climate return to a sustainable equilibrium. Shops constitute a kind of buffer between worlds, one of which has been described by Zygmunt Bauman as comparable to a cemetery and “set away from the hurly-burly of daily life, separated from the business of life in their own enclosed space” where one does not eat, drink, run, or touch and limits the freedom of children [Bauman:128]. The shops separate this space from the “stage (which — KB) is meant to last or be conserved...frailty and transience are the names of the game” (ibid). Bauman also states that “values are values in as far as they are fit for instantaneous, *on the-spot* consumption. Values are attributes of momentary experiences. And so is beauty” [Bauman, 2004:122]. The argument for moving away from the production of trash follows, ergo: contributing to the deterioration of climate and creating a scenario in which museums will simply cease to exist. Visionary accounts in literature and fiction do not envisage this type of institution in a post-apocalyptic world. Lech M. Nijakowski, in the book describing the society in the post-apocalyptic world based on popular culture texts, stresses that „the apocalypse is also the annihilation of things. In the old world, they provided us with comfort and security (...) while things and food unapologetically defamed in the old world by environmentalists suddenly become a way to redemption...” [Nijakowski 2018: 261], as „the functionality of many devices is no longer comprehensible. The remains of the old world are used in a new way” [ibid., p. 231] and there is no possibility or scope for excluding them from utilitarian circulation (Pomian), placing them in a cemetery (Bauman), or treating them as „dust collectors” (respondent in the survey).

Museum shops are usually the last link of the museum chain of experiences, yet still remain an integral part thereof. As one respondent wishes, and one has to agree, they should represent and be treated as „an inherent part of the museum narrative”. The first link in the Holocene reality was the cloakroom, a place to put on the much ridiculed and hated felt slippers, keeping the floors from getting dirty and damaged (particularly relevant when visiting spaces, the original floors of which have been retained — e.g. the Palace in Kozłówka). The slippers have become a retro-grade symbol for museums, replaced to their relief by plastic, disposable shoe protectors. Nowadays, perhaps for reasons that have been outlined in the merely informative dimension above, the idea of a return to a form of reusable and possibly recyclable protectors should be considered to help

protect floors, which in some cases remains a necessity. Perhaps the protectors should be jointly produced with the visitors during the workshops? All museum activities, undertaken by staff and visitors alike, would then be bound together by thinking along the lines of saving the world from climate change. Whatever happens inside the boundaries produced in this way calls for more extensive studies, more in-depth research, drawing on the experience of specialists and the goodwill and hope that we are able to contribute to the final victory of life over death. Ultimately, museums which were created as a message from the Past to the Future were also designed with this intention and hope in mind. It is with this hope we remain, too. Not only for the sake of saving the world, but also for the fact that we are initiating a discussion, and publishing texts in ZWAM, which are devoted to this issue, hoping for a response from our dear readers.

Bibliography

- Barańska Katarzyna, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013
- Bauman Zygmunt, *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, Polity Press, Cambridge 2004
- Brophy S. Sarah, Wylie Elisabeth, *The Green Museum. A Primer on Environmental Practice*, AltaMira Press 2008
- Chhabra Deepak, *Sustainable Marketing of Cultural and Heritage Tourism*, Routledge Critical Studies in Tourism, Business and Management, 2010
- Figueres Christiana, Tom Rivett-Carnac, *The Future We Choose. The Stubborn Optimist's Guide to the Climate Crisis*. Alfred A. Knopf, New York 2020
- ENCYCLICAL LETTER LAUDATO SI' OF THE HOLY FATHER FRANCIS ON CARE FOR OUR COMMON HOME https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (read: 30.11.2021)
- Nijkowski Lech M., *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018
- Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości, Paryż — Wenecja, XVI — XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkoś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001
- Sutton Sarah, *The evolving responsibility of museum work in the time of climate change*, *Museum Management and Curatorship*, 2020, VOL. 35, NO. 6 pp. 618 — 635
- Tobelem, J. (1998). *The Marketing Approach in Museums*. *Museum, Management and Curatorship*, 16(4): 337–354, after: Chhabra Deepak, *Sustainable Marketing of Cultural and Heritage Tourism*, Routledge Critical Studies in Tourism, Business and Management, 2010
- Wasilik Katarzyna, *Idea Fair Trade. W kierunku odpowiedzialnej konsumpcji*, *Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, issue 38:2015 (865), DOI: 10.18276/pzfm.2015.38-10, pp. 101 — 109
- Żabicki Piotr, *Ewolucja i antropocen. Pytania o człowieka*, https://nauka.uj.edu.pl/aktualnosci/-/journal_content/56_INSTANCE_Sz8leL0jYQen/74541952/135130073, read: 10/08/2021)

Websites

<https://www.joannatabaka.pl/publikacje>, access: 17/08/2021.

https://www.wilanow-palac.pl/co_mozna_zobaczyc_w_parku.html, read: 17/08/2021.

<https://www.teraz-srodowisko.pl/aktualnosci/raport-IPCC-2021-zmiany-klimatu-10704.html>, access: 16.08.2021

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>, read: 1.09.2021

Katarzyna Barańska

„O powrót muzealnych kapci” — czyli wskazanie wybranych możliwości reagowania przez muzea na trendy zmian w środowisku naturalnym i otoczeniu kulturowym

Opublikowany w sierpniu 2021 Raport IPCC dotyczący przyszłości zmian klimatycznych nie pozostawiają wątpliwości, że wszyscy muszą podjąć starania o odwrócenie śmiertelnych trendów. Instytucje muzealne również są współodpowiedzialne za przyszłość planety, od tego zależy także i ich racja bytu. W tekście poruszony został zaledwie wycinek działań muzealnych, które są lub mogą być podejmowane w celu uczestnictwa w ratowaniu Ziemi. Dotyczą one ostatniego i wydawałoby się najmniej ważnego z ogniw działań muzealnych — sklepików i pamiątek tam oferowanych. Wskazane zostały sposoby myślenia i organizowania sprzedaży pamiątek oraz argumenty na rzecz przeciwdziałania nadmiernemu konsumpcjonizmowi, potraktowane to zostało jako realizacja misji i istoty muzealnictwa.

Słowa kluczowe: zmiana klimatu, sklep muzealny, konsumpcja, zmiany kulturowe

„For the return of museum slippers”, i.e. an indication of selected possibilities for museums to respond to trends in changes in the natural and cultural environment

The IPCC Report on the Future of Climate Change, published in August 2021, leaves no doubt that everyone must work to reverse deadly trends. Museum institutions also share responsibility for the future of the planet, and their *raison d'être* also depends on it. Only a fragment of museum activities that are or may be undertaken in order to participate in saving the Earth is mentioned in the text. They concern the last and seemingly the least important link in museum activities — the shops and souvenirs offered there. The ways of thinking and organizing the sale of souvenirs were indicated, as well as arguments to counteract excessive consumerism, which was treated as the implementation of the mission and essence of museology.

Keywords: Climate change, museum shop, consumption, cultural changes

Recenzje
i sprawozdania

Reviews
and reports

Jan Święch

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Recenzja „Rocznika Podhalańskiego”, T. XIV/ 2019, ss. 532. Wydawca Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

W listopadzie 2020 roku ukazał się XIV tom *Rocznika Podhalańskiego*, który w całości poświęcony został zaprezentowaniu wielokierunkowych działań Muzeum Tatrzańskiego w jubileuszowym roku 130-lecia otwarcia (1889 rok), tej wyjątkowo zasłużonej dla kultury polskiej placówki. Wspomina o tym jej Dyrektor — Anna Wende-Surmiak w tekście *Od wydawcy*, przywołując pierwszy wpis do *Księgi Pamiątkowej*, dokonany przez dra. Tytusa Chałubińskiego — późniejszego patrona Muzeum, zapowiadający, że placówka będzie miejscem pracy i spotkań wielu wybitnych postaci świata nauki, sztuki, muzealnictwa oraz działaczy regionalnych. Jedną z nich był Juliusz Zborowski, któremu poświęcono interdyscyplinarną Ogólnopolską Konferencję Naukową *Juliusz Zborowski i jego dzieło*. Teksty autorów wystąpień konferencyjnych stanowią zawartość podstawowego działu periodyku: *Artykuły i Rozprawy*.

Wprowadzeniem do afirmacji wielkiego muzeologa, językoznawcy, znawcy kultury Podhala i Podtatrza jest tekst etnolożki Magdaleny Kwiecińskiej. Omawiając projekt wspomnianej konferencji oraz jej cel, wspomina również o nieformalnym fenomienie, utworzonym przez Juliusza Zborowskiego — *Grand Hotelu Muzeum Tatrzańskim*. W istocie była to wygospodarowana w przestrzeni gmachu Muzeum przy ul. Krupówki 10 — noclegownia, służąca wybitnym muzealnikom i naukowcom z innych krajowych i za-

granicznych ośrodków, badających kulturę Górali Podhalańskich. W ten sposób zakopiańska placówka stała się miejscem spotkań, dyskursu naukowego oraz praktyk badawczych, wykraczających poza statutowe ramy muzeum regionalnego.

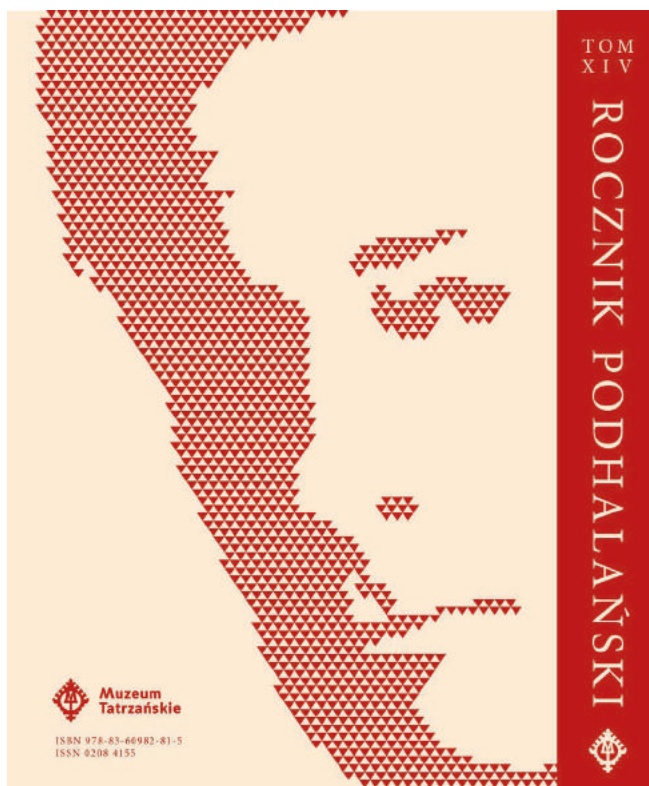
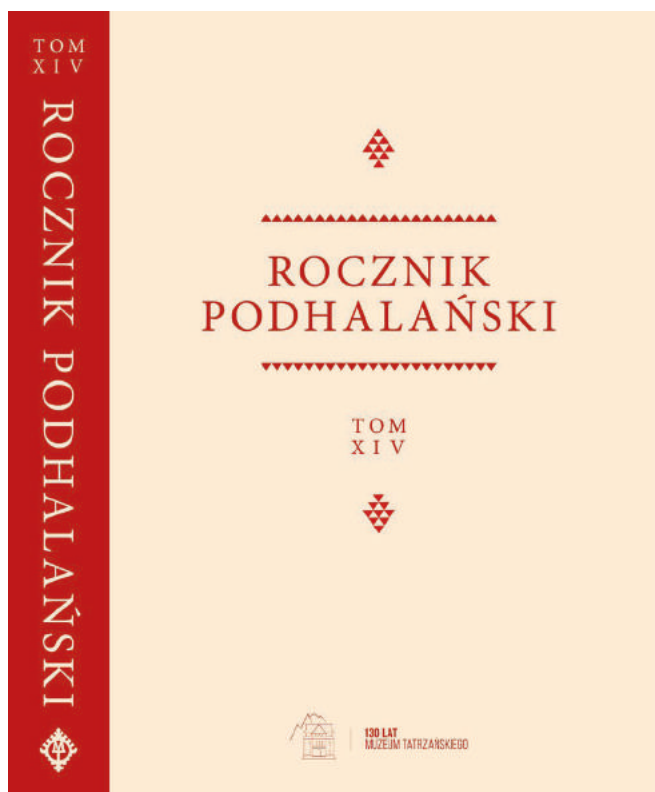
Kolejne rozważania prowadzone są przez Annę Mlekodaj — folklorystkę i literaturoznawczynię. Autorka dokonuje szerokiej analizy wiersza Stanisława Nędzy-Kubińca (1940 rok), dedykowanego Juliuszowi Zborowskiemu. Ta poetycka narracja, podporządkowana jednak rygorom naukowego warsztatu, w znakomity sposób ukazuje cały proces pełnej akceptacji przez hermetyczną lokalną społeczność Podhala, oddanego bez reszty na polu dokumentowania jej kultury muzeologa. Zwieńczeniem tej akceptacji i szacunku jest przyznany Zborowskiemu przez poetę tytuł „Gazdy Tatr”.

Maciej Rak — dialektolog, etnolingwista, naszkicował ogromne zasługi Juliusza Zborowskiego na polu dokumentowania gwary Zakopanego i okolic. Podkreślono, że uczony posługiwał się wyjątkowo precyzyjnym aparatem badawczym, podbudowanym dodatkowo postawą, nie uznającą żadnych kompromisów już na etapie opracowywania materiałów. W efekcie wydane po blisko pięćdziesięciu latach po śmierci Zborowskiego rękopisy jego prac, są nienaganne od warsztatowej i interpretacyjnej strony, wymaganej przez współczesną naukę. Wskazano też jak wiele konsultacji i materiałów przekazywał Zborowski akademikom, m.in. Kazimierzowi Nitschowi, które wykorzystywano w opublikowanych dziełach.

Wioletta Pawlikowska — historyczka, dokonuje analizy warsztatu badawczego Juliusza Zborowskiego. Wskazuje nie tylko na docieklivość i dbałość o szczegół historiograficzny, ale również jego ogromną intuicję interpretacyjną. Dowodzi też, że na kształtowanie się zainteresowań kulturą ludową oraz postawę badawczą Zborowskiego, duży wpływ miały spotkania z Bronisławem Piłsudskim.

Wiesław A. Wójcik — historyk, biograf, przedstawił zasługi Juliusza Zborowskiego dla utworzonego przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego periodyku *Wierchy*. Jego wysoki poziom merytoryczny, poligraficzny to efekt tytanicznej intelektualnej pracy Zborowskiego. Bez jego starań o finanse, systematyczne publikowanie kolejnych numerów czasopisma, byłoby niemożliwe.

Wojciech Szatkowski — historyk, w prowadzonych rozważaniach ukazuje całą złożoność sytuacji Muzeum Tatrzańskiego w okresie drugiej wojny światowej w szczególności nacisków liderów ideowych Goralenvolku —



Henryka Szatkowskiego i Wacława Krzeptowskiego na Juliusza Zborowskiego, których celem miało być włączenie Muzeum w propagowanie tego ruchu. Próby te dzięki nieustępliwej postawie Zaborowskiego zakończyły się niepowodzeniem.

Maria Małanicz-Przybylska — etnolożka i muzykolożka, dowodzi jak bardzo nagrania fonograficzne muzyki ludowej Podhala, których Juliusz Zborowski był jednym z prekursorów, miały pozytywny wpływ na współczesną praktykę kulturową w tymże zakresie.

Sylwia Buławka i Katarzyna Kerneder-Gubała — archeolożki, przedstawiły szkic poświęcony historii badań archeologicznym na Podhalu. W tym chronologicznym ujęciu zagadnienia wielokrotnie pojawia się postać Juliusza Zborowskiego w kontekście propagowania potrzeby takich badań oraz tworzenia niezbędnych zespołów badawczych w tym zakresie. Ekipy archeologów zawsze też mogły liczyć na pomoc Muzeum Tatrzańskiego w organizowaniu ekspedycji badawczych.

Anna Kozak — etnolożka, pochyliła się w swoim tekście nad opisem sposobów tworzenia kolekcji etnograficznej Muzeum Tatrzańskiego w latach 1918–1939. Naszkicowany obraz potwierdza misyjny charakter pracy Muzeum Tatrzańskiego i jej Dyrektora — Juliusza Zborowskiego. Wizjonerstwo i heroiczna wręcz postawa przekłada się na urzeczywistnienie znakomitego zbioru obiektów, pomimo braku środków finansowych.

Magdalena Kwiecińska — etnolożka, przedstawiła losy kolekcji etnograficznej Muzeum Tatrzańskiego w latach drugiej wojny światowej. Na tym tle bardzo pozytywnie ocenia postawę Juliusza Zborowskiego — ówczesnego dyrektora placówki, dzięki której bogata i bardzo cenna kolekcja nie tylko nie uległa zniszczeniu czy też rozgrabieniu, ale została wzbogacona o nowe obiekty oraz zdeponowane całości uznanych kolekcjonerów.

Kolejnych sześć tekstów ma charakter kontekstowy w stosunku do zasadniczego tematu konferencji. I tak Janusz Barański — etnolog, antropolog kultury, przedstawił wyniki swoich badań terenowych prowadzonych na Spiszu z zakresu procesów przyjmowania z tradycji kulturowej elementów dziedzictwa, które mają być afirmacją kontynuowania i manifestowania swojskości kulturowej.

Piotr Czepas — etnolog, opracował szkic poświęcony dokumentowaniu dziedzictwa kultury przemysłu ludowego na Podhalu. W tym zakresie ogromne zasługi położył Henryk Jost.

Małgorzata Jaszczołt — etnolożka, zaprezentowała kolekcję dotyczącą kultury ludowej Podhala, będącą w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

Zbigniew Jerzy Przerembski — muzykolog, dowodzi fenomenu muzyki ludowej Podhala, która wyróżnia się od kompozycji innych regionów w kraju cechami formalnymi i stylistycznymi.

Gabriela Gacek — etnomuzykolożka, dopowiada, w jaki sposób i dlaczego ludowa muzyka Podhala stała się inspiracją w rozwiązaniach muzycznych innych grup etnograficznych zamieszkujących tereny Beskidów.

W końcu Natalia Maksymowicz Mróz — etnolożka, przedstawia wykład dotyczący przydomków na Podhalu, które to zdaniem autorki stanowią istotny element budowania więzi społecznej tegoż regionu.

W dziale: *Materiały Archiwalne* interesującego nas periodyku zamieszczono teksty: Magdaleny Dolińskiej — etnolożki, omawiającej korespondencję prowadzoną przez Juliusza Zborowskiego z Sewerynem Udzielą — dyrektorem Muzeum Etnograficznego w Krakowie; Jolanty Jakubowskiej — archiwistki, prezentującej korespondencję pomiędzy Zborowskim a Marią Znamierowską-Prüfferową — dyrektorką Muzeum Etnograficznego w Toruniu; Magdaleny Kwiecińskiej — etnolożki, informującej o niedawnym dokumencie włączonym do zbioru archiwalnego Muzeum Tatrzańskiego — liście Zborowskiego do Jerzego Młodziejowskiego w sprawie periodyku *Wierchy* oraz fotograficznej spuściźnie po Janie Karłowiczu. W przedstawionych trzech przypadkach, odnajdujemy potwierdzenie niezwyklej aktywności Zborowskiego na polu muzealnictwa. Materiały te stanowią też ważny przyczynek do historii muzealnictwa etnograficznego, warunków pracy i „walki” o realizację nowych projektów.

Wszystkie wspomniane wyżej teksty reprezentują równy, wysoki poziom warsztatowy, staranną i przejrzystą strukturę oraz co najważniejsze, są opracowaniami, w których podjęte zagadnienia omawiane są po raz pierwszy. Dzięki takiej formule uzyskaliśmy nowy obraz wyjątkowej postaci jaką był Juliusz Zborowski w szerokim interdyscyplinarnym kontekście rozważań charakterystycznych dla: etnologów, antropologów kultury, archeologów, historyków, archiwistów, muzykologów, etnomuzykologów oraz muzeologów.

W kolejnych działach *Rocznika Podhalańskiego*: *Wydarzenia Muzealne* oraz *Sprawozdania* czytelnik otrzymał bogaty serwis zdarzeń muzealnych 2019 — jubileuszowego roku Muzeum Tatrzańskiego.

Większość artykułów, materiałów i sprawozdań urozmaicona została starannie dobranym zestawem ilustracji. Całość wydawnictwa opatrzona jest indeksem osobowym i nazw geograficznych, ułatwiającym poruszanie się po wielowątkowych opracowaniach. Warto też wspomnieć o interesującym projekcie graficznym periodyku, który w całości reprezentuje wysokie standardy naukowego czasopisma i z pełnym przekonaniem polecam jego lekturę nie tylko muzealnikom i akademikom, ale wszystkim osobom zainteresowanym kulturą Podhala.

Sara Herczyńska

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Szopkowanie muzeum. Projekcja FestivALT na murach krakowskiego Muzeum Etnograficznego

Przedmiotem omówienia jest działanie niezależnego żydowskiego kolektywu FestivALT stworzone we współpracy z Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Wydarzenie było zatytułowane „Rzućmy światło na Muzeum” i miało miejsce 15–18 grudnia 2020 roku, od piątej po południu do dziesiątej wieczorem. Trójka zaproszonych przez FestivALT interdyscyplinarnych artystów, Jacqueline Nicholls, Wiktor Podgórski i Dorota Mytych, zaprojektowała materiały, które za pomocą projektora były wyświetlane na ścianie muzeum. Kuratorkami interwencji były Erica Lehrer i Magdalena Rubinfeld Koralewska.

Dla Eryki Lehrer interwencja jest kolejnym etapem współpracy z muzeum i wiąże się z doświadczeniem biograficznym badaczki. Lehrer urodziła się w Kanadzie, w żydowskiej rodzinie pochodzącej z Polski. W połowie lat 90. zaczęła przyjeżdżać do Krakowa i zaczęła krytycznie przyglądać się MEK [Lehrer, Sendyka 2019: 13–18]. Z zaskoczeniem odkryła, że jej przodkowie nie mają wystarczającej reprezentacji w muzeum, a jego wystawa stała reprodukuje wizję jednorodnej etnicznie polskiej wsi. Na ekspozycji można było znaleźć np. ludowe maski o antysemickim charakterze. Problematyczne przedstawienia Żydów w muzeum były tym bardziej dojmujące, że placówka znajduje się na Kazimierzu, na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej. Od tego czasu Lehrer pozostaje w relacji, którą nazywa „krytyczną przyjaźnią” z muzeum — zwraca uwagę na problematyczne aspekty ko-

lekcji, współtworzy krytyczne wystawy czasowe i interwencje, próbuje pozytywnie wpływać na działanie instytucji. Warto zauważyć, że muzeum jest wyjątkowo otwarte na krytykę, prowadzi projekty partycypacyjne, zaprasza do współpracy akademików i grupy mniejszościowe.

Interwencja „Rzućmy światło na Muzeum” łączyła w sobie dwa istotne konteksty: kontekst pandemiczny i chanukowy. Wraz z włączeniem Krakowa w epidemiczną strefę czerwoną niemożliwe stało się otwarcie muzeum dla zwiedzających, a więc również tworzenie interwencji muzealnych do zwiedzania we wnętrzu instytucji. Użycie projekcji (tytułowe „rzucanie światła”) umożliwiło „obejście” ograniczeń, stworzenie stacjonarnego wydarzenia kulturalnego, które nie stanowi zagrożenia dla uczestników. Z drugiej strony użycie światła odnosi się do Chanuki, czyli do święta świateł, podczas którego zapala się osiem świec — po jednej na każdy dzień. Dla całości interwencji istotne było to, że jej twórcy mają pochodzenie żydowskie. Twórcy FestivALTu chcieli przełamać często stereotypowy obraz kultury żydowskiej poprzez przejęcie kontroli nad własnym wizerunkiem. Dobrym przykładem ich podejścia może być najgłośniejszy projekt kolektywu, czyli „Żyd na Szczęście”. Artyści przejęli wizerunek Żyda z pieniążkiem i wprowadzili w obręb obrazu siebie — realnych Żydów¹.

Interwencja w MEK składała się z prac trójki artystów. Wiktor Podgórski stworzył projekcję wyświetlaną na murach muzeum. Pojawiły się w niej trudne pytania na temat muzeum zadane przez kuratorki. Jacqueline Nicholls i Dorota Mytych zaproponowały projekcje wyświetlane wewnątrz muzeum w salach na parterze, które widzowie mogli oglądać przez okna.

Dorota Mytych użyła zdjęć, które zrobiła podczas swojej wizyty w muzeum. Stworzyła z nich animacje — ruch abstrakcyjnych plam czerni na bieli, które co jakiś czas zastygają w rozpoznawalnych figurach. Są wśród nich historyczne obrazy z Muzeum Etnograficznego w Krakowie oraz osobiste i prasowe zdjęcia. Praca ma opowiadać o potencjale zmiany i o płynności rzeczywistości społecznej, która wymyka się stabilnym, nieruchomym ujęciom. Jak tłumaczy opis kuratorski:

Archiwalne zdjęcia polskich kolędników w maskach śmierci, diabła, Żyda i kozy przeplatają się ze współczesnymi wizerunkami zamaskowanych grabarzy, którzy dokonują pochówku podczas pandemii COVID-19. (...) Te efemeryczne ruchome wizje, splecione razem, tworzą

¹ O problematyczności i możliwych przejęciach „Żyda z pieniążkiem” pisały w zeszycie 2/2015 ZWAM m.in. Magdalena Zych, Ewa Klekot i Erica Lehrer.

stały strumień doświadczeń, wielokrotnie i gwałtownie zatrzymywanych, co powoduje przerwanie liniowości czasu, sprawiając, że kierujemy spojrzenie od przeszłości do teraźniejszości².

Jacqueline Nicolls stworzyła animacje oparte na ręcznym piśmie, które układa się w zdania: „Can we speak of this now? If not now, when? We speak now. Please speak now” („Czy możemy teraz o tym mówić? Jeśli nie teraz, to kiedy? Teraz o tym mówimy. Proszę, mów teraz”). Każde zdanie jest rozmywane przez wodę i przemienia się w kolejne. Animacja odnosi się między innymi do kontekstu pandemicznego i dotyka kwestii tego na jakie tematy można mówić w tak szczególnym momencie:

Z uwagi na wybuch pandemii zaczęliśmy się zastanawiać, czy aby jest to właściwy czas, aby roztrząsać problematyczne aspekty wystawy stałej, albo to, w jaki sposób do tej pory instytucja zajmowała się problematycznymi antysemickimi artefaktami lub przedstawieniami Żydów w swojej kolekcji. Ale zatem kiedy jest odpowiedni moment na tego typu rozmowy? Obostrzenia w czasie pandemii sprawiły, że świat się zatrzymał, dając nam możliwość wyobrażenia sobie, w jakim społeczeństwie chcemy żyć lub czy może po pandemii wrócimy po prostu do poprzedniego stanu³.

Wiktor Podgórski początkowo miał zaproponować autorską instalację artystyczną. Ostatecznie zaprojektował aranżację prac Nicolls i Mytych, a także projekcję, która była rzucana na budynek muzeum. Na biało-czerwonej projekcji widzimy pytania zaproponowane przez kuratorki wystawy, między innymi: „Co muzeum mówi o nas, a co o innych?”, „Czym głosem (nie) mówi muzeum?”, „Czy muzeum może milczeć, kiedy folklor jest narzędziem nienawiści?”. Poza pytaniami na projekcji pojawiają się postacie inspirowane wizerunkami, które można znaleźć w muzeum, ale w przerysowanych, komiksowych formach. Interwencja została zorganizowana podczas protestów przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej. Artysta nie zignorował tego kontekstu, na fasadzie mogliśmy zobaczyć sylwetki walczących kobiet i błyskawicę — symbol protestu. Zastosowane kolory, biel i czerwień, to polskie barwy narodowe, ale też kolorystyka strajku kobiet.

Praca Podgórskiego jest wyrazista i kolorowa. Głównym zabiegiem artysty było rzucenie na bryłę muzeum kształtów odnoszących się do innej architektury — na prostokątne okna rzucono kształt półokrągłych okien,

² „Rzućmy światło na muzeum — kuratorki o projekcie”, Strona internetowa FestivAlt, www.festivalt.com/curatorial-statements-mek-pl/

³ Tamże.

na fasadę rzucono rysunek kolumn i innych ornamentów. W zarysach tego fantomowego budynku widz może rozpoznać szopkę. Projekcja trafnie dobrana do miejsca (w kolekcji MEK znajdują się również szopki), ale też do czasu — grudzień to nie tylko Chanuka, ale też czas konkursu szopek krakowskich. Jak można rozumieć gest Podgórskiego? Oczywiście narzuca się interpretacja odnosząca projekt do potocznego znaczenia „szopki”, czyli nadmiarowej sceny robionej „na pokaz”. W takim rozumieniu projekcja stawiałaby bardzo poważny zarzut. Wydaje się jednak, że Pogórski odnosił się do bardzo dosłownego rozumienia szopki — jako pewnej oddolnej tradycji estetycznej i przestrzeni twórczości ludowej. Szopka może być widziana jako inkluzywna scenka rodzajowa, włączająca w swoje ramy nie tylko osoby o różnym pochodzeniu, ale też zwierzęta. Podgórski wydobywa ten pozytywny aspekt szopki, przechwytyując ją do własnych celów (oraz do celów kuratorek).

Na dyskusji, która towarzyszyła instalacji „Rzućmy światło na Muzeum”, szczególnie mocno brzmiał głos kustoszki z MEK, Magdaleny Zych⁴. Zych odniosła się do opisu kuratorskiego interwencji, który zawierał mocną krytykę muzeum. Kustoszka zadała ważne pytania o granice krytycznej interwencji. Czy twórcy instalacji proponują jakiś program pozytywny, czy tylko krytykę? Jaką odpowiedzialność biorą na siebie kuratorki i artystki, które od czasu do czasu zaznaczają swoje spojrzenie na muzeum, podczas gdy codzienna praca instytucji jest na barkach innych osób? Jak podkreśliła Zych, interwencja powstała jako „hosted project” — przestrzeń dostała udostępnione przez muzeum kuratorkom bez żadnych ograniczeń, nadzoru czy uwag. Cały proces był autonomicznie tworzony przez kuratorki i artystów. Instytucja zdecydowała się na tak odważne podejście partycypacyjne, ponieważ kustosze traktują muzeum jako miejsce wspólne, do którego zapraszają różne społeczności zainteresowane dialogiem. Zych stwierdziła, że nawet w tytułowym określeniu „rzucanie światła” można wyczuć ton protekcyjny — jakby w muzeum działo się coś nie tak, co kuratorki chcą wytknąć. Faktycznie, potrzeba rzucenia na coś światła sugeruje, że dana rzecz jest problematyczna i wymaga naprawy. Potwierdzenie tego krytycznego stosunku do MEK można znaleźć w opisie kuratorskim interwencji.

Instalacja na murach MEK i towarzysząca jej dyskusja pokazały jak złożony i ryzykowny jest proces tworzenia interwencji w muzeach. W tym

⁴Odnoszę się tu do dyskusji, której nagranie dostępne jest na fanpage’u FestivALTu.

konkretnym przypadku doszło do zetknięcia przynajmniej trzech stanowisk. Mytych i Nicholls zaproponowały subtelne prace artystyczne. Kuratorki w swoim opisie postawiły na mocne, krytyczne tezy. Z kolei muzeum zaoferowało swoją przestrzeń i wolność od ingerencji — ale ostatecznie kustoszka wydawała się rozczarowana rezultatem. Trudno dziwić się rozczarowaniu kustoszki, której placówka była tak otwarta na współpracę, co zaowocowało mocno polemiczną interwencją. Z drugiej strony FestivALT i Lehrer nigdy nie kryli swojego krytycznego stosunku to niektórych elementów MEK i byli konsekwentni w ramach swoich działań. Oby dialog między muzeum, a niezależnymi artystkami i kuratorkami był kontynuowany i owocował w kolejnymi działaniami.

Bibliografia

Lehrer Erica

2014: *Na szczęście to Żyd: Polskie figurki Żydów*, Kraków: Korporacja Ha!Art.

Lehrer Erica, Sendyka Roma (red.)

2019: *Różnicowanie narodowego „my”*. Kuratorskie marzenia w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Magdalena Zych

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Rzucanie światłem

W czasie akcji „Rzućmy światło na Muzeum”, przygotowanej przez Stowarzyszenie FestivALT (kuratorki: Erica Lehrer, Lena Rubinfeld-Koralewska), prezentowanej między 15 a 18 grudnia 2020 roku na fasadzie kazimierskiego Ratusza, siedzibie Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nachodziły mnie rozmaite refleksje, zwłaszcza o tym, jakim wyzwaniem jest współpraca. Zanim się nimi podzielę, chciałabym odnieść się do relacji między muzeum a stowarzyszeniem, do materiałów prasowych akcji i przekazu kuratorek. Nakreślę również kontekst wydarzenia oglądanego z perspektywy muzeum.

1.

Doświadczenia kontaktów MEK z aktywistami działającymi pod szyldem FestivALT-u mają już swoją historię i sięgają początków działalności organizacji, czyli 2017 roku¹. Intensyfikacja współpracy przypadła na 2019 rok. W czasie wystawy „Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady”, której byłam kuratorką razem z Eriką Lehrer, Romą Sendyką i Wojciechem Wilczykiem (sama wystawa była rezultatem 3-letnich badań tego zespołu na temat obecności wątku Zagłady w sztuce ludowej; prezentowana była w MEK od 1 grudnia 2018 do 31 kwietnia 2019²) miało miejsce wspólnie zorganizowane oprowadzanie kuratorskie dla osób związanych ze stowarzyszeniem,

¹ Zob. Fotoesej Jasona Francisco zamieszczony w tomie: *Różnicowanie narodowego „my”*: Kuratorskie marzenia, red. R. Sendyka, E. Lehrer, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 124-132.

² Więcej na stronie omawiającej wystawę: www.widokzzabliska.eu, dostęp 1.07.2021 r.

a kilka miesięcy później, 26 czerwca 2019 roku, dyskusja o recepcji wystawy stałej MEK z publicznością zaproszoną przez FestivALT, w której wzięłam udział razem z dyrektorem MEK dr. Antonim Bartoszem³.

Wskutek tej ciekawej i pełnej emocji rozmowy, na wystawie stałej w miejscu prezentacji masek postaci Żydów z żywieckich grup kolędniczych⁴ pojawił się mój komentarz, który w całości przytoczę, a prezentacja masek została zastąpiona prezentacją ich fotografii. Nawiązałam w nim i do dyskusji (o której wspominają też kuratorki akcji „Rzućmy światło na Muzeum”), i do moich osobistych refleksji związanych z wykonywaną w muzeum codzienną pracą.

Podczas przywołanej wyżej dyskusji w czerwcu 2019 roku okazało się, że prezentowana wcześniej w tym miejscu informacja o stereotypach nie była przez część zwiedzających zauważana, oddziaływanie samych eksponatów wymagało dopowiedzenia wprost kontekstu ich funkcjonowania, dlatego dyrektor MEK podjął decyzję o zmianach. Wraz ze mną nad ostatecznym kształtem tej części ekspozycji pracował zespół kuratorski⁵.

„[Kim jesteś, masko?]

Nie dają mi spokoju maski Żydów i Cyganów z różnych grup kolędniczych. Nieraz słyszałam pytania, dlaczego pokazujemy takie karykatury? Co z uczu-

³ *Każde muzeum jest opowieścią: rozmowa z dyrektorem MEK.* Z anonisu: „FestivALT zapraszamy na rozmowę z dyrektorem Antonim Bartoszem o wystawie stałej i kolekcji Muzeum. Wspólnie zastanowimy się, jaką opowieść powinno budować Muzeum, by każdy mógł się w niej odnaleźć. Jak sprawić, by reprezentowała wielość kultur i ich dziedzictwa, złożoność i różnorodność postaw, wielowątkowość życia? Co zrobić, żeby Żydzi także mogli powiedzieć »Moje muzeum, muzeum o mnie«? W tym dniu zwiedzanie wstęp na wystawę główną jest darmowy na hasło FestivALT”.

⁴ Ostatnia dokumentacja terenowa działań żywieckich grup kolędniczych została zrealizowana w ramach projektu badawczego MEK „Życzenia” podczas przeglądu w Milówce w styczniu 2019 roku. Jej autorką jest kustoszka Karolina Pachla-Wojciechowska (kierująca projektem), autorem zdjęć Marcin Wąsik.

⁵ Ten sam, który stworzył scenariusz najnowszej części wystawy stałej pt. „Kogo stać?”. Opowiada ona o realiach życia na wsi w pierwszych dekadach XX wieku zróżnicowanymi etnicznie głosami. Zespół kuratorski: Olga Błaszczńska, Dorota Majkowska-Szajer — kierująca pracami, Agnieszka Marczak, Małgorzata Oleszkiewicz, Karolina Pachla-Wojciechowska, Katarzyna Piszczkiewicz, Urszula Sobczyk, Magdalena Zych. Prace nad scenariuszem rozpoczęły się w 2018 roku. Teksty na wystawie pochodzą ze współczesnych badań MEK oraz ze źródeł: *Pamiętniki chłopów*, przedmowa Ludwik Krzywicki, Instytut Gospodarstwa Społecznego, Warszawa 1935; *Ostatnie pokolenie. Autobiografie polskiej młodzieży żydowskiej okresu międzywojennego ze zbiorów YIVO* Institut for Jewish Research w Nowym Jorku, opracowanie i wstęp Alina Cała, teksty napisane w jidysz przełożył Michał Friedmann, Warszawa 2003 oraz Feliks Gross, Zygmunt Mysłakowski, *Robotnicy piszą. Pamiętniki robotników, studium wstępne*, Księgarnia Powszechna, Kraków 1938. Wystawa gotowa była już w grudniu 2020, udostępniona publiczności od stycznia 2021 po zniesieniu ograniczeń związanych z pandemią.

ciami Romów i Żydów odwiedzających muzeum, którzy stając przed nimi, zadają sobie pytanie: czy to jest moje muzeum, muzeum o mnie?

Skąd się wziął Żyd wśród kołędników? Czy z czasów, gdy starsze, przedchrześcijańskie kołędowanie połączyło się z kościelnym teatrem obrzędowym? Którędy weszli do kanonu grup kołędniczych Żyd Rabin (wśród kołędujących z królem Herodem) i Żyd Handlarz (wśród kołędujących z turoniem)? Może to daleki ślad komedii dell'arte, echo postaci Pantalona (weneckiego kupca) i Służących? A może powód jest zupełnie inny?

Faktem jest, że do dziś przeglądy i konkursy dla rozmaitych grup kołędniczych utrwalają karykaturalne przedstawienia postaci Żyda i Cygana. Tradycja ta jest uświęcana na różne sposoby. Na przykład poprzez odbywający się od 1969 roku przegląd żywieckich grup kołędniczych „Żywieckie Gody”, kultywujący tradycję Dziadów żywieckich, wpisaną na Krajową Listę Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO w 2016 roku.

Z Zabłocia, dziś części Żywca, wywodzą się Jukace, jedna z odmian żywieckich Dziadów, to tam chodziły przybywające z okolicy „bandy” przebranych młodzieńców, świszcząc batem. Zwyczaj traci na niewinności, jeśli przyjrzeć się bliżej lokalnym konfliktom. W 1937 roku na Zabłociu, gdzie mieszkali Żydzi (nie wolno im było osiedlać się w Żywcu), doszło do tumultu antyżydowskiego, w 1935 roku rozwieszano tam antysemityczne plakaty, a zamieszki wybuchały już w 1933 roku. W 1925 w „Gazecie Żywieckiej” pojawiał się apel o omijanie żydowskich sklepów. W 1918 roku szkody spowodowane Żydom w okolicznych wsiach wyniosły sto tysięcy koron. Tak było w wielu miejscach w przedwojennej Polsce. Antysemityzm przedostawał się w różne rejony życia, także do folkloru. I znalazł w nim swoje miejsce.

W czasie II wojny światowej w Europie i w Polsce miała miejsce masowa i zaplanowana przez hitlerowskie Niemcy eksterminacja Romów i Żydów. Nieliczni, którzy ocaleli, po wojnie wyjechali lub wtopili się w etniczną większość. Niemal wszyscy Żydzi z żywieckiego Zabłocia zginęli w Auschwitz.

Widoczne w maskach odhumanizowanie i szyderstwo jest pierwszym krokiem w przesuwaniu granic przyzwolenia na przemoc wobec tych, którzy żyją inaczej. Konwencja przedstawiania Żydów i Cyganów ujawnia destrukcyjną moc stereotypów wyrażonych w działaniu nadal wspieranym przez ekspertów.

Czy ta tradycja naprawdę jest niewinna?”

Pierwszy raz nową aranżację ekspozycji masek kołędniczych zaprezentowaliśmy publiczności w czasie wspólnych, przeprowadzonych przez MEK i FestivaALT warsztatów dla uczestników konferencji „What’s new? Revisiting

New Museology 30 years later” 20-21 listopada 2019 roku, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie, Instytut Historii Sztuki UJ i Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. W tekście kuratorskim akcji „Rzućmy światło na Muzeum” przytoczony wyżej komentarz nazwano „samokrytycznym”. Nie tworzyłam go jako samokrytyki. Napisałam go, bo uważam, że nadszedł czas na zmiany w interpretacji zjawisk kulturowych, a osoby, z którymi współpracuję tworząc MEK dzielą taką perspektywę.

Wcześniej, w roku akademickim 2016/2017 grupa studentek seminarium dr hab. Romy Sendyki, szefującej Ośrodkowi Badań nad Kulturami Pamięci działającemu przy Wydziale Polonistyki UJ, przygotowała w MEK jednodniowe wydarzenie komentujące elementy i części wystawy stałej, którego prezentacja ujęta była w program FestivALTu w 2017 roku⁶. Z grupą oprócz prowadzącej zajęcia i mnie współpracowała także dr Erica Lehrer i dr Marek Tuszewicki z Instytutu Judaistyki UJ. Wydarzenie odbyło się miesiąc po Nocy Muzeów, której program pod szyldem „Muzea i kontrowersje” pozwolił kuratorom MEK Dorocie Majkowskiej-Szajer i Katarzynie Piszczkiewicz odnieść się krytycznie do wybranych elementów wystawy stałej (w wielu miejscach pojawiły się ich komentarze uwrażliwiające publiczność na trudne i nieobecne tematy). Część tych elementów uległa przeobrażeniu w związku z prezentacją nowej części wystawy stałej w 2020 roku (czyli ekspozycji pt. „Kogo stać?”). Warto przypomnieć, że jednym z efektów otwartej przed dekadą (w 2011 roku) innej części wystawy stałej pt. „Od-nowa” jest rezygnacja z prezentowania jako elementu ekspozycji kopii fotografii przedstawiającej palenie kukły Judasza w Pruchniku. Przytoczone przykłady przypominają, że niestałość wystawy stałej jest jej ważną cechą.

Powyższe działania pracowniczek MEK, dyrektora, historia współpracy ze środowiskiem związanym ze Stowarzyszeniem FestivALT moim zdaniem przekonująco dowodzą istnienia wspólnego kierunku refleksji na temat tego, jak ulepszać i zmieniać muzealną narrację na temat wykluczeń i nierówności związanych z tematami etnicznymi, religijnymi, klasowymi, ekonomicznymi.

Tymczasem akcja „Rzućmy światło na Muzeum” w mojej opinii jest działaniem instrumentalnie traktującym zmieniającą się i otwartą na współpracę instytucję.

⁶ Studenckie wydarzenie miało miejsce 27 czerwca 2017 roku. Owocem tej współpracy jest publikacja przywołana już w pierwszym przypisie *Różnicowanie narodowego „my”: Kuratorskie marzenia*. Zamieszczony w niej mój tekst pt. *Muzeum etnograficzne, o jakim marzę, jest miejscem wspólnym* komentuje kontekst, w jakim funkcjonuje MEK i jego krytyka.

2.

W materiałach prasowych prezentujących akcję Stowarzyszenie deklaroowało, iż „kluczowym elementem projektu jest partnerstwo Muzeum Etnograficznego w Krakowie, które poddając się autokrytyce, w pionierski na skalę Polski sposób, pokazuje swoją gotowość do zmierzenia się z tym trudnym tematem [chodzi o wpływ muzeów na kształtowanie świadomości odbiorców] oraz ze swoim dziedzictwem”. Odnosząc się do tego fragmentu akcję stowarzyszenia nazwałabym krytyką a nie autokrytyką gdyż to nie muzeum przygotowało ów projekt, stało się jedynie miejscem akcji. Sformułowana w ramach akcji „Rzućmy światło na Muzeum” krytyka pokazuje, że instytucja wzbudza zainteresowanie, emocje, oczekiwania — rezonans działań muzealnych jest zawsze czymś pozytywnym. Krytyka, która ma na celu zmianę, jest wartościowym elementem dialogu, o ile odbywa się na zasadach umożliwiających rozmowę, w której obie strony mogą razem wybrzmieć. Nie był to ten przypadek.

Pragnę także zauważyć, że akcja stowarzyszenia nie jest pionierska, gdyż muzeum na wiele sposobów pokazywało w poprzednich latach gotowość do mierzenia się z tematem wpływu muzeów na kształtowanie świadomości odbiorców a także otwartość na konfrontację ze swoim dziedzictwem. Przykładem są chociażby wcześniejsze kontakty ze stowarzyszeniem oraz inicjowane przez MEK działania: wystawy (w tym wiele wystaw zorganizowanych w partnerstwie z Festiwałem Kultury Żydowskiej, Miesiącem Fotografii), badania, kooperacje, wydarzenia.

Ponadto, czy sprowadzanie działalności muzeum do wystawy stałej jest wobec instytucji uczciwe? Czy wówczas nie należałoby mówić nie o muzeum jako całości lecz po prostu o głównej wystawie muzeum? Co z innymi muzeami, w tym etnograficznymi?

Na potrzeby przygotowywanych wypowiedzi artystów zaproszonych do projektu przez Stowarzyszenie FestivALT, dyrektor udostępnił kuratorce dokumentację fotograficzną wystawy stałej, chcąc umożliwić w tych trudnych warunkach rozwój tworzonych projektów (ustalenia, że w 2020 roku działanie artystów pojawi się w przestrzeni MEK strony podjęły jeszcze przed pandemicznymi ograniczeniami). Pozostawił twórcom wolną rękę, nie ingerując w przekaz. Artyści nie mieli możliwości by zapoznać się osobiście z aktualnymi wystawami lub kolekcją. Byli, podobnie jak inni odbiorcy, zdani na internetową aktywność muzeum (w tym kontekstową prezentację kolekcji MEK w ramach wieloletniego cyklu „Obiekt

tygodnia”), i swoje wcześniejsze doświadczenia. Przygotowanym w takich okolicznościach pracom Doroty Mytych, Jacqueline Nicholls, Wiktora Podgórskiego, wyświetlanym w grudniowe wieczory na ścianach Ratusza, czy widocznym przez otwarte okno, towarzyszył tekst kuratorski autorstwa Eriki Lehrer i Leny Rubenfeld-Koralewskiej. Autorki m.in. cytowały w nim wypowiedzi z przywołanego już wcześniej (2019) spotkania o wystawie stałej MEK, były to wypowiedzi osób prowadzących spotkanie, dyrektora MEK i głosy publiczności.

3.

We wstępie znajdziemy uzasadnienie dla akcji: według kuratorek jest ona „próbą wykorzystania tego trudnego momentu [pandemii] do odzyskania naszych muzeów i wspólnego przemyślenia ich funkcjonowania. Do uwzględnienia głosu wszystkich nas, których działalność muzeum dotyczy”. Z tego fragmentu i innych podobnych można wywnioskować, iż autorkom nie chodzi o wystawę stałą MEK, lecz o funkcjonowanie muzeów w ogóle. Intryguje mnie sformułowanie „wszystkich nas”. W czym imieniu mówią autorki? Czy w imieniu wszystkich zwiedzających i członków wszystkich społeczności? Wcześniej kuratorki piszą, iż z powodu pandemii ujawniającej nierówności i wyostrażającej konflikty, muzea zostały zmuszone „do uznania swojego udziału w niesprawiedliwym porządku świata”. Jak się ma ta uwaga do akcji „Rzućmy światło na Muzeum”?

W dalszej części tekstu autorki koncepcji kuratorskiej skupiają się na wystawie stałej MEK. Pojawia się zarzut: „żydowska historia ani kultura, choć była integralną częścią historii polskiej wsi i miasteczek, nie jest częścią wystawy stałej MEK, a Żydzi są przedstawiani (często negatywnie) jedynie z perspektywy swoich katolickich sąsiadów”. Odnosząc się do tego fragmentu pragnę podkreślić, że prezentowana w MEK wystawa stała jest narracją opowiadającą głównie o rolniczym i pasterskim świecie małopolskich wsi z przełomu XIX i XX wieku (na ten czas datowane są prezentowane eksponaty), i w tym okresie większość mieszkańców wsi stanowili chłopci chrześcijańskich wyznań różnych obrządków. W zbiorach są przedmioty, z którymi równie dobrze identyfikowaliby się ludzie określani jako chłopci-Polacy, chłopci-Ukraińcy, chłopci-Łemkowie, chłopci-Bojkowie i chłopci-Żydzi, a z niektórymi także wędrujące grupy Romów. Identyfikacja narodowa w tej klasie społecznej dopiero się wówczas tworzyła. Rolnicy, pasterze i rzemieślnicy nie są na wystawie pokazywani w perspektywie ich pocho-

dzenia etnicznego tylko przez pryzmat wykonywanych zajęć. Świat sztetyla nie jest tematem tej wystawy, o czym oczywiście można i warto dyskutować. Co równie ważne, wystawę tworzą warstwy pochodzące z siedmiu dekad działania muzeum w tej siedzibie (po nacjonalizacji i od 1945 roku), wraz z całym historycznym bagażem wartym omówienia w innym miejscu. Przed ostatnią modyfikacją fragmentu wystawy stałej także były na niej miejsca, w których pojawiała się reprezentacja romskiej, bojkowskiej, ukraińskiej czy żydowskiej obecności. Na pewno powinniśmy pytać czy wystarczająca (moja odpowiedź brzmiałaby, że zdecydowanie nie) jednak faktem jest, że wystawa stała obejmowała i obejmuje zróżnicowanie etniczne. Obecna na niej prezentacja obiektów związanych z utrwalonymi w folklorze postaciami Żydów była przez muzeum skomentowana w 2017 roku, a potem gruntownie zmodyfikowana w roku 2019 (o czym pisałam wyżej i do czego odwołują się kuratorki wydarzenia).

Tymczasem tekst kuratorski zbudowany na nieautoryzowanych cytatach pozostawia wrażenie, iż zarzuty budowania przez wystawę stałą antysemickiej narracji, potwierdzone w rozmowie z przedstawicielami MEK, pozostały od czerwca 2019 roku właściwie bez echa, poza zmianą w miejscu prezentacji masek. Wypowiedzi dyrektora, objaśniające kontekst funkcjonowania instytucji (trudności z pozyskaniem środków na zmianę wystawy stałej), zestawione zostały z zarzutem o to, iż nadal MEK prezentuje „prześmiewcze żydowskie figurki stworzone przez chrześcijańskich rzemieślników, prezentowane są jako śmieszne zabawki” [chodzi o figurki przedstawiające postaci Żydów kupowane na emausowym odpuscie czyli święcie lokalnej parafii w l. 20. XX wieku wraz z innymi stereotypowymi figurkami traktowanymi wówczas jako zabawki; nie wiemy jakiego wyznania byli ich twórcy — MZ] a „kolekcja zawiera także karykaturalne żydowskie stroje [chodzi o pojedyncze przykłady ubiorów postaci z grup kołędniczych — MZ], ule w kształcie Żydów [dwa ule figuralne mające charakter apotropeiczny, podobnie jak ul w kształcie niedźwiedzia — MZ], małe drewniane lalki przedstawiające więźniów z Auschwitz [chodzi o rzeźby Franciszka Skocza z Bochotnicy (1908-2000), rzeźbiarza więzionego w obozie Auschwitz oraz Neuengamme w Hamburgu, nie wiemy jednak czy praca „Obóz” z 1978 roku przedstawia Żydów — MZ⁷), a także zdjęcie z wizerunkiem Judasza z wielkim czerwonym nosem, zawieszonego na pętli

⁷ Więcej na temat kontekstu rzeźb zob.: <http://www.widokzzabliska.eu/wystawa/franciszek-skocz-oboz>

na drzewie [chodzi o fotografię z 1953 roku z Pruchnika prezentowaną od l. 90 XX wieku na wystawie stałej do 2011 r., o czym wspominałam wyżej, a na temat kontekstu zjawiska obszernie pisała judaistka i archiwistka z MEK Kamila Wasilewska-Prędkie w ramach cyklu „Obiekt tygodnia”⁸ — MZ]. Zaraz po przytoczonych przykładach tego, co jest w kolekcji MEK kuratorki piszą:

Po naszej publicznej rozmowie w ramach FestivALT-u w 2019 roku, MEK zmienił sposób prezentacji antyżydowskich masek. Obiekty zostały zastąpione przez fotografie oraz samokrytyczny komentarz na temat odpowiedzialności muzeum w stosunku do jego żydowskiej i romskiej publiczności. Skoro jedne interwencje są możliwe... czemu nie inne?

Chciałabym zatem zapytać, co poza krytyką umiejscowienia w kolekcji (ale nie prezentowanych na wystawie) określonych obiektów lub krytyki braków, aktywiści proponują? To, że na wystawie stałej prezentowane są fotografie postaci Żydów z grup kołędniczych a nie ich maski nie zmienia faktu, że stereotyp Żyda jest nadal obecny w polskiej, i nie tylko w polskiej, kulturze, podobnie jak antysemityzm⁹. W zbiorach MEK oprócz wymienionych przez kuratorki przedmiotów są i inne: tefilin Żydów Bucharskich¹⁰, napierśniki, fotografie przedstawiających różnych ludzi: rabinów z Bełza Aarona Rokeacha i Izaaka Herzoga¹¹, anonimowych XIX-wiecznych kupców z Podola¹², jest malowanka Sławomira Kosiniaka z Zalipia datowana na koniec lat 40 XX w. prezentująca wyłapywanie żydowskiej rodziny przez granatową policję¹³, są rzeźby Adama Zegadły przedstawiające Żydów, a ta zatytułowana „Wesele żydowskie” jest prezentowana na wystawie stałej, jak również przejmująca płaskorzeźba Władysława Chajca pt. „Krematorium”, i wiele innych. W kolekcji MEK jest wiele materiału, który obrazuje relacje polsko-żydowskie. To na przykład fotografie z anonimowego źródła przedstawiające podział mienia żydowskiego między oczekujące chłopskie furmanki na rynku w Wielopolu Skrzyńskim.

⁸ Zob. <https://etnomuzeum.eu/zbiory/obchod-judasza-w-przeworsku>

⁹ Precyzyjnie temat naświetla Bożena Keff w tekście *Żyd stosowany* z 18 września 2018 opublikowanym na łamach „Krytyki Politycznej”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyd-stosowany-polska-esej-bozeny-keff> oraz wiele autorek i autorów analizujących zjawisko antysemityzmu w polskiej kulturze w perspektywie antropologicznej (Ludwig Stomma, Alina Cała, Joanna Tokarska-Bakir i inni).

¹⁰ <https://etnomuzeum.eu/zbiory/tefilin-zydow-bucharskich>

¹¹ <https://etnomuzeum.eu/zbiory/rabin-z-belza>

¹² <https://etnomuzeum.eu/kolekcje/fotografie-michala-greima>

¹³ <https://etnomuzeum.eu/zbiory/sceny-zajmujace-malowanka-z-zalipia>

W kolekcjach wszystkich muzeów etnograficznych znajdziemy mnóstwo ciekawych i często trudnych w opracowaniu przedmiotów, które stanowią wspaniałe pole interpretacji, mogą otwierać dialog i zwiększać empatię różnych grup odbiorców. Nie interesują jednak krytyków wybiórczo potraktowanej oferty muzealnej na tyle, by poświęcić im uwagę, zaproponować dla nich nowe odczytania, włączyć ponownie w obieg. Jak do tej pory, w czteroletniej historii kontaktów z muzeum, aktywiści Stowarzyszenia FestivALT nie sięgnęli do etnograficznej kolekcji MEK, nie skierowali się również w stronę jej źródeł. W materiałach zaproponowanych przez artystów znalazło się miejsce na refleksję, pytania i próby spojrzenia na kolekcję. Nie można tego jednak powiedzieć o kuratorskim opisie.

4.

Jak wyglądało życie w krakowskim Muzeum Etnograficznym w grudniu 2020 roku? Tak, jak pozwalały na to warunki. Wiele kontaktów z odbiorcami muzealnych działań odbywało się w trybie zdalnym. 15 grudnia, w dniu transmitowanego na Facebooku wernisażu akcji „Rzućmy światło na Muzeum” w którym wzięłam udział, kilka godzin wcześniej miało miejsce spotkanie on-line rozwijające wątek selkupskich figurek kultowych z kolekcji MEK, pt. „Las duchów”¹⁴, równolegle figurki te prezentowano na wystawie „Syberia. Głosy z Północy”, wówczas jednak zamkniętej dla publiczności. W tym samym czasie przygotowywano warsztaty dla najmłodszych związane ze świętem Chanuki (nie tylko FestivALT nawiązywał do tego święta, samo muzeum także), miały się odbyć zdalnie. W grudniu zwiedzający nie mogli korzystać z udostępnionej w czasie pandemii miejskiej gry terenowej „Kazimierz od podszewki” autorstwa Urszuli Sobczyk, prezentującej fotografie ze zbiorów MEK w kontekście historii sąsiedztwa muzeum, tym niemniej wkrótce można było do tego powrócić (gra stała się częścią programu tegorocznej edycji cyklu Synagogi Nocą, partnerem wydarzenia były: Centrum Społeczności Żydowskiej w Krakowie JCC, Instytut Judaistyki UJ, Muzeum Krakowa Oddział Stara Synagoga). Dopiero co skończono prace nad wspomnianą nową częścią wystawy stałej pt. „Kogo stać?”. Trwały codzienne działania związane z opracowaniem zbiorów i troską o ich kondycję, pracownicy i pracowniczki MEK rotacyjnie pojawiali się w magazynach i biurach, wiele prac toczyło się w prywatnych wnętrzach ich domów.

¹⁴ Spotkanie można odtworzyć na kanale MEK w serwisie You Tube.

Akcja „Rzućmy światło na Muzeum” w moim odczuciu zbudowana została głównie jako komunikacja dla publiczności zagranicznej. Wernisaż odbywał się w języku angielskim, ostatni cytowany w tekście kuratorskim głos publiczności nawiązuje do życia w Holandii i tego, że muzeum nie zauważyło swego własnego antysemityzmu; część funduszy na akcję pochodziła ze środków holenderskiej fundacji Dutch Jewish Humanitarian Aid, pozostali darczyńcy to Fundacja Allianz niemieckiej firmy ubezpieczeniowej, Concordia University z Kanady, Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP. Po akcji pozostał interesujący wizualnie ślad w postaci raportów dla sponsorów i materiału na konferencje. Omawiane wydarzenie niewiele miało wspólnego z lokalną i realizowaną z szacunkiem drogą współpracy. Sam termin „interwencja”, a więc „wywieranie na kogoś wpływu w celu uzyskania efektu” jest słowem z porządku presji, nacisku, ustanawiającym hierarchię. W tym przypadku w sposób wręcz kolonialny oświeca to, co w domyślnym założeniu pozostaje w ciemności, a więc lokalne muzealne praktyki.

Kuratorzy przedsięwzięcia tworząc działanie krytykujące instytucję poprzez jej zmieniającą się przecież wystawę stałą, nie proponują konstruktywnych zmian i nie dostrzegają pracy skupionej na polsko-żydowskich relacjach czy współpracy z innymi instytucjami czy środowiskami. Wytykając sam fakt istnienia w zbiorach przykładów antysemityzmu w folklorze kuratorzy nie uwzględniają tego, że jest to sytuacja, w której istniejące zjawisko ma odbicie w kolekcji, oraz w historii jej prezentacji. Pomijają też fakt, iż pracujące w muzeum osoby są świadome problemu i w miarę możliwości dążą do zmiany komunikatu, jaki płynie z wystawy stałej. Dyscyplinowanie instytucji służy budowaniu autorytetu. Akcja stowarzyszenia została przygotowana jako efektowny wizualnie pokaz, a jego rejestracja jako narzędzie prezentujące skuteczność działania organizacji. W tym kontekście instrumentalne potraktowanie kilku lat wspólnej, opisananej wyżej współpracy powoduje, że w moim odczuciu zaufanie budujące dialog zostało nadszarpnięte. Wypowiedź kuratorska towarzysząca prezentacjom została odebrana przez zespół muzeum jako nastawione na konflikt oskarżanie o zaniechania, szerzenie antysemickich stereotypów i paternalistyczne „oświecanie” tworzących muzeum osób.

Czy interwencja zwiększyła widzialność w głównym obiegu marginalizowanych dotychczas problemów? Czy ułatwiła refleksję nad pojawieniem się tematu antysemityzmu w interpretacji kolekcji etnograficznych? Czy uwrażliwiła na problemy i wpłynęła na zwiększenie empatii wśród od-

biorców? Czy umożliwiła akceptację trudnych doświadczeń osobom, do których przekaz był skierowany? Czy posłużyła zwiększeniu transparentności w działaniach instytucji (muzeum, stowarzyszenia)? Czy włączając głosy spoza muzeum nie dążyła do uciszenia głosów osób to muzeum tworzących? Czy interwencja była działaniem dekolonizującym czy wręcz przeciwnie, kolonizowała? Czy dzielenie się przez instytucję autorytetem ma prowadzić do wytworzenia nowego?¹⁵.

W grudniowym, szybko zapadającym zmroku w tej części Europy ciemność zatapia wszystko. Dlatego tęsknota za światłem jest widoczna w wielu praktykach związanych z czasem zimowego przesilenia, oczywiście także w pomysle na interwencję FestivALT-u na fasadzie muzeum. Efekt utknięcia w ciemności i związanego z tym niepokoju w minionym roku wzmacniały ograniczenia w przemieszczaniu się, przymus unikania spotkań, wszystkie niedogodności związane z pandemią. Szkoda, że w tym szczególnie trudnym dla różnych osób czasie, muzeum oświecono sztucznym, punktowym światłem. Zmarnowano okazję do kontynuowania dialogu i piękną metaforę, a zamiast światła otrzymaliśmy paternalistyczne „oświecanie”.

Bibliografia

Ariese Csilla E., Wróblewska Magdalena

2021: *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Lehrer Erica, Sendyka Roma (red.)

2019: *Różnicowanie narodowego „my”*. Kuratorskie marzenia w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Strony internetowe

<https://etnomuzeum.eu/kolekcje/fotografie-michala-greima>

<https://etnomuzeum.eu/zbiory/obchod-judasza-w-przeworsku>

<https://etnomuzeum.eu/zbiory/rabin-z-belza>

<https://etnomuzeum.eu/zbiory/sceny-zajmujace-malowanka-z-zalipia>

<https://etnomuzeum.eu/zbiory/tefilin-zydow-bucharskich>

<https://krytykapolityczna.pl/kultura/zyd-stosowany-polska-esej-bozeny-keff>

<http://www.widokzzabliska.eu/wystawa/franciszek-skocz-oboz>

¹⁵ Pytania te zadaję w oparciu o publikację *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*, Csilla E. Ariese, Magdalena Wróblewska, Amsterdam 2021. Dziękuję autorkom książki, organizatorom i uczestnikom warsztatów z 15 lipca 2021 w Muzeum Azji i Pacyfiku za inspirującą dyskusję nad udostępnioną publikacją.

Arkadiusz Jełowicki

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Alicja Mironiuk Nikolska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Mariola Tymochowicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Muzeum Narodowe w Lublinie

II edycja Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawa roku

Posiedzenie jury

W 2021 roku Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (PTL) ogłosił drugą edycję Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w „Kategorii II: najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej”. Powołał przy tym komisję konkursową (jury) w składzie: dr Arkadiusz Jełowicki (PTL O/Poznań, Narodowe Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie), Alicja Mironiuk Nikolska (PTL O/Warszawa, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie), dr hab. Mariola Tymochowicz (PTL O/Lublin, Uniwersytet im. M. Curie-Skłodowskiej), Zbigniew Wolanin PTL O/Kraków, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu) oraz Alicja Woźniak (PTL O/Łódź, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi). Ostatnia jurorka zgodziła się dołączyć do komisji konkursowej jako laureatka, autorka-kuratorka wystawy czasowej „Wzornik. Szycie opoczyńskie, łowickie, sieradzkie. Tradycja/trwanie/w 100 lecie województwa łódzkiego”, która w 2020 roku otrzymała Nagrodę im. A. Kaliny właśnie w tej kategorii.

Na tegoroczny konkurs zgłoszono sześć wystaw, w tym cztery przygotowane przez muzea. Wszystkie zgłoszone ekspozycje zostały zakwalifikowane do dalszej procedury.

Wstawy zgłoszone w 2021 roku:

1. „Pomiędzy magią a religią”, organizator Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; kuratorka: Anna Jurczyk, współpraca Anna Grabińska-Szczeńniak, Daria Misiak.
2. „Nad Wisłą, na Urzeczu”, organizator Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kurator: Mariusz Raniszewski, współpraca dr Justyna Laskowska-Otwinowska, Anita Broda.
3. „Ceramika Jana Limonta”, organizator Muzeum Etnograficzne im. prof. Marii Znamierowskiej Prüfferowej w Toruniu; kuratorzy: Grażyna Szelałowska, Jarosław Pawlikowski.
4. „Podłwowska wieś Sokolniki na dawnej fotografii”, organizator Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu, kuratorki Hanna Golla, dr Małgorzata Michalska.
5. „Wystawa powarsztatowa koronki frywolitki. Mistrzynie frywolitki. Warsztaty koronki czółenkowej z Eugenią Wieczorek z Jarocina”, organizator Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu; kuratorka Anna Gałczyńska, współpraca Tomasz Sadło, Marta Pakulska.
6. „Podhalanie” organizator: Tatrzański Park Narodowy, inicjator wystawy: Szymon Ziobrowski, kuratorki Agnieszka Gąsienica-Giewont, dr hab. Stanisława Trebunia-Staszal, współpraca Jacek Poremba.

Ocena wystaw

19 sierpnia 2021 roku, w formie on-line, odbyło się posiedzenie jury. Po stwierdzeniu ważności zgłoszeń jury przystąpiło do prac. Ustalono wewnętrzną procedurę pomocniczą oceniania wystaw, w której zastosowano cztery kryteria opiniowania:

Pomysł/idea: Jaka była motywacja organizatorów do zrobienia wystawy, główny cel, główne założenia, pytania badawcze, które stawiali sobie autorzy scenariusza.

Kreacja/oprawa: Spójność z założeniami. Czy udało się zrealizować cele merytoryczne, społeczne i aranżacyjne. Czy widz (juror) odgaduje zamierzenia autorów. Ewentualne nowatorskie sposoby prezentacji. Równowaga

pomiędzy dziełami i opisami. Czytelność etykiet muzealnych i ich sposób przekazu. Równowaga między obiektami, a opisami, multimediami etc.

Edukacja: Środki multimedialne. Gry (planszowe, inne). Działania interaktywne. Różne i ciekawe pomysły na działania towarzyszące.

Promocja: Informacja o trwałych śladach wystawy — wydawnictwa, gadżety, sposoby dystrybuowania. Linki do mediów. Funkcjonowanie w mediach społecznościowych i innych. Informacja o frekwencji na wystawie.

Wyznaczono także punktację dla każdego kryterium — od 1 do 5 punktów. Każdy z członków/kiń jury samodzielnie punktował każdą z wystaw.

Wynik Konkursu

Jury wyraziło uznanie wszystkim organizatorom zgłoszonych do konkursu wystaw. Mimo trudności wynikających z ograniczeń związanych z pandemią COVID-19 włożyli oni olbrzymi trud w przygotowanie ekspozycji oraz ich udostępnienie, także on-line. Całe zespoły pracowników zrealizowały projekty, wykazując się mobilnością, elastycznością i kreatywnością w dostosowaniu do zmiennych warunków. Doceniając ten trud jury złożyło podziękowania i wyrazy szacunku dla znakomicie wykonanej pracy.

Nagrodę otrzymała wystawa wpisująca się w nurt klasycznych etnograficznych projektów muzealnych: „Ceramika Jana Limonta” z Muzeum Etnograficznego im. prof. M. Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Celem ekspozycji jest przybliżenie życia i twórczości Jana Limonta od lat 30. do końca lat 70. XX w. Jego twórczość nawiązywała do garncarskich tradycji wileńskich, dlatego też na wystawie zaprezentowane zostały także przykładowe wyroby innych garncarzy wywodzących się z terenów Wileńszczyzny (głównie ceramika Aleksandra Azarewicza oraz anonimowa ceramika z Wilna datowana na okres międzywojenny). Zaprezentowano także prace wykonane przez Zbigniewa Limonta w latach 70. XX w. oraz narzędzia i przybory garncarskie pochodzące ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Na ekspozycji przedstawiono dokumenty i fotografie osobiste oraz rodzinne, a także szczególny film pt. *Mój ojciec* zrealizowany w latach 70. XX w. i dokumentujący pracę garncarza w warsztacie. Autorem filmu jest Zbigniew Limont, syn Jana, który przez pewien okres również zajmował się wyrobem ceramiki. To wzorcowo przygotowana wystawa monograficzna prezentująca biografię i dorobek znakomitego garncarza. Kryje się za tą realizacją żmudna praca badawcza dwójga dociekliwych kuratorów — Grażyny Szelągowskiej i Jarosława Pawlikowskiego, któ-

rych rzetelność zawodowa zaowocowała zebraniem, a przede wszystkim uporządkowaniem ogromnej liczby artefaktów i źródeł. Dzięki ich pracy przywrócono pamięci kolejne niezwykle twórcze życie człowieka, którego życiowe losy przypominają historię wielu mieszkańców Torunia, ich powojenną tułaczkę, tworzenie nowej społeczności i najnowszej historii miasta. Przypomnienie Wilna, źródła wiedzy fachowej bohatera wystawy, ale także miejsca niezwykle ważnego dla wielu torunian kieruje uwagę w stronę własnych rodzin. Realizacja świadczy także o wysokiej pozycji muzeum, jako instytucji zaufania publicznego, bo to właśnie do muzeum rodzina garncarza przekazała ponad pięć tysięcy obiektów, ufając, że zostaną właściwie chronione i spopularyzowane. Godna podkreślenia jest spójna wizualnie, starannie zaprojektowana aranżacja wystawy, oddająca klimat poszczególnych jej części: miejsc życia i pracy Limonta i niezwykłą galerię jego wyrobów ceramicznych. Na podkreślenie zasługują przemysłane działania promocyjne i program edukacyjny skupiony wokół szeroko rozumianego garncarstwa: warsztaty ceramiczne, wykłady spotkania z garncarzami. Zajęcia prowadzone w przestrzeni wystawy z pewnością wpłyną na jej odbiór przez dzieci i młodzież. Towarzyszący wystawie katalog zawierający oprócz tekstów kuratorów znakomite fotografie wyrobów. J. Limonta. Novum wymuszonym przez pandemię jest udostępnianie treści w Internecie. Muzeum Etnograficzne w Toruniu zaprezentowało filmy przybliżające pracę wszystkich osób tworzących wystawę, dając przykład znakomitej współpracy pracowników instytucji.

Nagrody

Jury zaproponowało także by we wrześniu 2021 na Walnym Zgromadzeniu Delegatów PTL w Przysusze wręczyć w sposób uroczysty nagrody-dyplomy.

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Sprawozdanie z e-konferencji *Zabytki w kontekstach kultury*

**Organizatorzy: Centrum Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, Polskie
Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi, 19 maja 2021 roku**

Refleksja poświęcona ochronie zabytków wpisuje się w projekty muzealne, debaty aksjologiczne, strategie tożsamościowe, politykę historyczną, koncepcje edukacyjne. Poprzez oczywisty związek z turystyką i promocją, opieka nad zabytkami nabiera znaczenia gospodarczego, a skuteczność zabiegów konserwatorskich ściśle łączy się z postępem technologicznym. Troska o zabytki dowodzi dojrzałości środowisk i instytucji zaangażowanych w kształtowanie dziedzictwa kulturowego. Do tego grona predystynowane są także muzea oraz ich organizatorzy.

Tym między innymi problemom i zagadnieniom poświęcona była konferencja zrealizowana w charakterystycznej dla czasów pandemii COVID-19 formule *online*. Organizatorami wydarzenia było Centrum Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, którego zadaniem jest kreowanie, propagowanie i promowanie aktywności kulturalnej, naukowej i artystycznej, zarówno wśród społeczności akademickiej, jak i mieszkańców Łodzi i regionu oraz Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi, działające na rzecz kształtowania warunków do rozwijania antropologicznych zainteresowań wśród swoich członków, wspierania rozwoju nauk etnologicznych a także popularyzowania wiedzy antropologicznej. W trakcie całodniowego spotkania wygłoszono siedemnaście referatów przygotowanych przez

dziewiętnastu autorów reprezentujących szesnaście ośrodków — uniwersytetów, muzeów, stowarzyszeń i fundacji.

Różnorodność podjętych w ramach konferencji zagadnień i sposobów ich konceptualizowania domaga się zabiegu dokumentacyjnego o charakterze sprawozdawczym i streszczeniowym. Referaty wygłoszone przez praktyków, teoretyków i ekspertów stanowią rodzaj siatki problemów jakie badacze i obserwatorzy rozpościerają nad zabytkiem jako zjawiskiem kulturowym. Prelegenci, obok tematów niszowych i lokalnych, podjęli też zagadnienia kluczowe z perspektywy naukowej (humanistyczno-społecznej), ważne dla teorii konserwatorskiej oraz praktyki muzealno-kolekcjonerskiej. Wiele spośród referatów już zyskało lub zyska w niedalekiej przyszłości rozwinięcie w postaci artykułów bądź książek, zaś badania o których mówili autorzy, będą zapewne kontynuowane. Zapoznanie się z głównymi wątkami poruszonymi w wystąpieniach powinno ułatwić dotarcie do obszerniejszych materiałów osobom zainteresowanym refleksją nad zabytkami w kontekstach kultury.

Anna Kozioł z Narodowego Instytutu Dziedzictwa w referacie zatytułowanym *W jaki sposób instytucje kultury upowszechniają współcześnie wiedzę o zabytkach? Dyskusja na przykładzie działalności edukacyjnej Narodowego Instytutu Dziedzictwa* określiła cele i funkcje instytucji, którą reprezentowała. Zwróciła uwagę na koegzystencję dwóch pojęć — zabytku i dziedzictwa kulturowego. Różnice między nimi są uwzględniane w heritologii — nowej dziedzinie nauki, zajmującej się dziedzictwem i jego zarządzaniem. Pojęcie dziedzictwa kulturowego, które systematycznie przenika ze środowisk związanych z ochroną zabytków, do dyskursu naukowego na temat rozwoju na poziomie zarówno lokalnym jak i krajowym, zyskuje coraz większe zainteresowanie wśród badaczy reprezentujących nauki społeczne, decydentów, strategów rozwoju gospodarczego. Zabytki (jako element dziedzictwa) posiadają potencjał zaspokajania różnorodnych potrzeb społecznych i ekonomicznych. Ta zmiana w postrzeganiu spuścizny przeszłości wywarła wpływ na sposób, w jaki instytucje kultury takie jak NID kształtują swoją rolę. W konsekwencji instytucje te dużą rolę przywiązują do edukacji: upowszechniania wiedzy o zabytkach i dziedzictwie kulturowym, używanych narzędziach oraz formułowanych komunikatach. Istotne staje się ustalenie kiedy i czy w ogóle potencjalni odbiorcy wchodzi w kontakt z dziedzictwem. NID zlecił stosowne badania, które nie napawają optymizmem (badania opisane w referacie wykonano przed pandemią),

a wynika z nich, że dziedzictwem zainteresowani są głównie zawodowo z nim związani. 35% badanych twierdzi, że ich wiedza na temat dziedzictwa jest mała, zaś 34% deklaruje, że nie są dziedzictwem zainteresowani w ogóle. Tym większego znaczenia nabiera kwestia działań edukacyjnych. Autorka nawiązała w referacie do sześciu zasad interpretacji dziedzictwa według Freemana Tildena.

Katarzyna Schatt-Babińska z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego przedstawiła zagadnienia ujęte w tytule *Ochrona i zarządzanie zabytkiem w przestrzeni — nowoczesna analiza badawcza*. Przedmiotem swojej refleksji uczyniła system ochrony zabytków, którego podstawą są przepisy — dokumenty doktrynalne mogące być przez konserwatorów rozmaicie interpretowane. Zalicza się do nich zarówno dokumenty opracowane przez ICOMOS i UNESCO jak i ustawę o ochronie zabytków, prawo budowlane, przepisy związane z zarządzaniem nieruchomościami oraz regulacje tworzone przez jednostki samorządu terytorialnego. Wszystkie te akty zawierają szereg formuł nieprecyzyjnych, często nie uwzględniają też „współczynnika humanistycznego”. Autorka wskazała na istotną zmianę w ochronie i opiece nad zabytkiem, jaką stanowi uwzględnienie kontekstów: kulturowego, przestrzennego i społecznego w jakich on funkcjonuje. Doktrynalne zasady postępowania z zabytkami powinny zostać poddane dyskusji — wymagają bowiem nowego podejścia, które uwzględnia owe okoliczności. Zwróciła uwagę na działania w nurcie interpretatywnym, w ramach którego szczególnie popularną metodą jest wywiad, pozwalający dostrzec problemy wynikające z interpretacji przepisów i uwzględnić także oczekiwania użytkowników i właścicieli obiektów. Przy ocenie obowiązującego systemu ochrony zabytków niezwykle cenna wydaje się próba ukazania i wyjaśnienia obserwowanych doświadczeń, zjawisk i praktyk z punktu widzenia szerszego grona zainteresowanych przed ostateczną decyzją konserwatorską.

Dominik Kacper Płaza — dyrektor Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi wygłosił referat *Nowa definicja Muzeum — szanse czy zagrożenia?* Zgodnie z tytułem skoncentrował się na budzącej dyskusję definicji muzeum zaproponowanej na Konferencji Generalnej ICOM w Kioto w 2019 roku, porównując ją do „klasycznej” i nadal preferowanej — autorstwa Georges’a Henri Riviere’a. W ramach analizy mocnych i słabych stron obu koncepcji prelegent zwrócił uwagę, że w propozycji nowego ujęcia pojawiają się kategorie: godności, sprawiedliwości społecznej, gwarancji

równości praw, potrzeby interpretowania i rozumienia świata, ekologii. D.K. Plaza jest zdania, że swoista „wrażliwość” muzeum na współczesne zmiany społeczne i kulturowe oraz potrzeby ludzkie jest niezbędną. Kardynalne znaczenie posiada także postulat gwarancji demokratycznego, szerokiego dostępu do dziedzictwa, którym dysponuje i które zabezpiecza muzeum. Prelegent zwrócił jednak uwagę, że uniwersalne, ponadczasowe definicje powinny być tak skonstruowane, aby uodpornić się na bieżące, a zatem zmienne tendencje. To ważne dla ciągłości muzeum jako instytucji i kluczowe dla merytorycznych kierunków jego działalności. Aplikacja określonych postulatów na poziomie definicyjnym zakłada jednocześnie wytyczenie nowych zadań dla muzeum, te zaś powinny być trwałe i czytelne. Nie padła w referacie jednoznaczna aprobata definicji z Kioto.

Z kolei Krzysztof Wieczorek ze Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków Oddział Mazowiecki w referacie *Konserwacja i ochrona zabytków w środowisku współczesnych technologii komunikacji elektronicznej. Szanse rozwoju czy stan zagrożenia?* postulował zastosowanie koncepcji Marshalla McLuhana do zbadania wpływu współczesnych mediów elektronicznych na potrzebę kontaktu użytkowników Internetu z zabytkami w ich materialnej formie. Autor podkreślił, że chęć obcowania z tym co minione towarzyszyła ludzkim społecznościom od zarania dziejów (dokonał tu ciekawego zestawiania tekstów naukowych Zygmunta Baumana, Jerzego Szackiego, Andrzeja Szpocińskiego i literackich m.in. Alberta Camuse’a). Dziś wieloaspektowy odbiór zabytku może zostać niedoceniony za sprawą złudzeń poznawczych jaki oferuje zawartość Internetu. Konsekwencje dostępu do urządzeń cyfrowych prelegent porównał do rewolucji jaką przyniosło pismo. W tym kontekście rozwinięcia wymagają formy popularyzowania idei konserwacji i ochrony zabytków jako nośników wartości humanistycznych w oparciu o osobisty udział w konkretnych przedsięwzięciach. Takie praktyki dają — zdaniem K. Wieczorka — niepowtarzalny, niedostępny w ofercie najnowszych mediów, bo w pełni zmysłowy, kontakt z zabytkiem. Autor wystąpienia postuluje jednak działania nieodżegnujące się od udziału nowoczesnych technologii informacyjnych. Proponuje je wykorzystać w dziele edukacji, popularyzacji i wymiany wiedzy zdobytej w ramach warsztatów.

Andrzej Bruno Kutiak reprezentujący Uniwersytet Techniczny w Monachium oraz INTBAU — Międzynarodowe Zrzeszenie na Rzecz Tradycyjnego Budownictwa, Architektury i Urbanistyki, wygłosił referat zatytułowany

Książki wzorców i poradniki architektoniczne, czyli zabytki i zabytkowa przestrzeń jako wzorce w planowaniu przestrzennym. Autor omówił skuteczne narzędzia wykorzystywane od lat 80. XX wieku w kreowaniu przestrzeni i zarządzaniu architekturą, jakimi są poradniki, wzorniki architektoniczne i katalogi projektów. Punktem wyjścia do budowania wytycznych rewitalizacji, kontynuacji lub nowej kreacji stają się te elementy, które zostają uznane za najcenniejsze dla jakiegoś terenu. Zabytki „rejestrów” odgrywają tu rolę szczególną, ale istotne stają się też „zabytki drugiej kategorii” a nawet detale urbanistyczne i architektoniczne — gazony, rabaty, drzewa, szyldy, ogrodzenia, nawierzchnia, kolorystyka (której „okiełznanie” jest w praktyce konserwatorskiej trudnym zadaniem). Elementy te są często, na potrzeby takich opracowań, po raz pierwszy w sposób ustrukturyzowany identyfikowane i opisywane. Generalnie, w przypadku opracowań, które stały się przedmiotem wystąpienia A.B. Kutiaka, zabytek (lub jego element) staje się wzorem dla nowych realizacji. Szczegółowość i zakres tego typu wydawnictw oraz stopień ich powiązania z prawem miejscowym bywają różne, ale ich sens i ostateczna wartość tkwi w partycypacji społecznej. Opracowania te oraz realizacje z ich wykorzystaniem mają rozbudzić poczucie współautorstwa i współodpowiedzialności za przestrzeń. Są komunikatem dla inwestorów, ale też zachętą dla działań zmierzających do zachowania *genius loci*. W referacie omówione zostały polskie doświadczenia zastosowania tego rodzaju publikacji z Podkowy Leśnej, Kamienia Śląskiego i Janowca nad Wisłą. Skuteczność tego rodzaju narzędzi potwierdza przypadek Luizjany zniszczonej w 2005 roku przez huragan *Katrina*. W Nowym Orleanie, z wykorzystaniem wzorników architektonicznych i katalogów projektów będących najbardziej uszczegółowioną formą omawianych publikacji, nie tylko prowadzono odbudowę zniszczonych budynków ale i realizuje się nowe, także te najdroższe inwestycje. Obecnie ok. 72% nowych domów w tym mieście powstaje w nawiązaniu do tradycyjnej stylistyki, również tej najstarszej — XVIII-wiecznej.

Jan Święch z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego w referacie *Od niechęci do akceptacji. Inwestycje kultury jako motor zmian mentalnych małych społeczności lokalnych — przypadek Kłóbki* przybliżył okoliczności powstania Kujawsko-Dobrzyńskiego Parku Etnograficznego. Sięgając po ten przykład, starał się ukazać jaki wpływ na proces przemian mentalnych i kształtowanie tożsamości lokalnej może mieć inwestycja w placówkę kultury. Dzięki budowie i uruchomieniu w Kłób-

ce — 22 km od Włocławka — muzeum na wolnym powietrzu, nastąpiło upodmiotowienie małej lokalnej społeczności, która dzięki tej placówce może łatwiej zakomunikować światu, że istnieje i że „ma coś ciekawego do zaoferowania”. Zanim jednak placówka skansenowska otwarta w 1993 roku uwolniła ogromny potencjał miejscowej aktywności, głęboką refleksję nad swoją tożsamością oraz chęć zmiany swojej „małej ojczyzny”, muzealnicy musieli zmierzyć się z niechęcią, podejrzliwością i sceptycyzmem lokalnego środowiska. J. Świąch ze szczegółami opisał etapy batalii o zaufania kłóbczan, spotkania z nimi, przedstawiane im argumenty. Prelegent — teoretyk ale i doświadczony praktyk — trzeźwo zwracał uwagę na kontekst trudnych „kartkowych” czasów lat 80. ubiegłego wieku. W tamtych warunkach akceptacja inwestycji w kulturę nie była rzeczą łatwą. Mieszkańcy mówili o brakach w zaopatrzeniu i zacofaniu infrastrukturalnym okolicy, jednak udało się. Argumenty praktyczne przeważały i mieszkańcy zaczęli się utożsamiać z inwestycją wspierając ją na różne sposoby. J. Świąch wyprowadził postulat, aby „nie szukać daleko tego, co jest bardzo blisko”. Zachłystujemy się wpływem muzeum Guggenheima w Bilbao na zmiany społeczne dysponując znakomitymi przykładami z własnego podwórka.

Mariola Tymochowicz, reprezentując Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz Muzeum Narodowe w Lublinie, wygłosiła referat *Odzież-ekspонат-kostium, czyli zmiany znaczenia stroju ludowego od końca XIX wieku do początków XXI wieku*. Przedstawiła w nim historię odzieży odświętnej, którą etnografowie definiują jako strój ludowy, a następnie skoncentrowała się na zagadnieniach związanych z jej kolekcjonowaniem i rekonstruowaniem. Strój był istotnym elementem życia i tożsamości mieszkańców wsi. Z czasem jednak został zarzucony na rzecz ubrań fabrycznych. Miało to miejsce już na początku ubiegłego stulecia. Zanikanie stroju wywołało zainteresowanie nim wśród etnografów i muzealników. Gromadzenie zaczęło się na początku XX wieku. Stroje stanowiły nieraz trzon kolekcji w powstających wówczas muzeach etnograficznych oraz działach ludoznawczych muzeów regionalnych i krajoznawczych. W drugiej połowie XX wieku stroje ludowe zaczęto odtwarzać na potrzeby działalności artystycznej, co automatycznie stworzyło potrzebę sięgania do istniejących opracowań muzealnych i zasobów magazynowych tych placówek. Nastąpiła przemiana znaczeniowa stroju, zyskał on też nowe — folklorystyczne funkcje, w oderwaniu od pierwotnego przeznaczenia. Prelegentka rozróżniła dwa typy rekonstrukcji strojów. Pierwszy, z za-

chowaniem wszelkich najistotniejszych szczegółów z niewielkimi tylko modyfikacjami kroju, realizowany w profesjonalnych pracowniach krawieckich w konsultacji z etnografami oraz drugi, oznaczający radykalne uproszczenie, bez konsultacji eksperckiej i przy wyraźnych ograniczeniach finansowych. M. Tymochowicz opowiedziała o lubelskich zbiorach oraz problemach z pozyskaniem informacji na temat stroju w tym regionie, omówiła też wydawnictwa i projekty PTL, w tym prace nad *Słownikiem terminologicznym polskich strojów ludowych*.

Inspiracją dla Robert Dziecielskiego z Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego Oddziału w Łodzi, autora referatu *Park Źródłiska w Łodzi jako pomnik historii* było przekonanie o niedocenianiu parków jako zabytków. Park Źródłiska w Łodzi, stanowiący przedmiot zainteresowania badawczego prelegenta, został założony w 1840 roku i był przez kilkadziesiąt lat jedynym parkiem w szybko rozwijającym się mieście. R. Dziecielski przypomniał historię tego miejsca, uwzględniając także konteksty przyrodnicze i kulturowe. Obecnie „łódzki central park” nadal stanowi cenny element przestrzeni dla mieszkańców wschodniej części miasta. W 2015 roku park został uznany za pomnik historii, który to tytuł przyznawany jest polskiemu zabytkom nieruchomym o wybitnych walorach kompozycyjnych, przyrodniczych, artystycznych, stylistycznych i szczególnie w znaczeniu dla rodzimej kultury. Status ten jest jedną z pięciu form ochrony wymienionych w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Niestety nie wiąże się z żadną formą wsparcia. Łódzki Park Źródłiska, choć jest miejscem popularnym, wydaje się jednak mało doceniany, zaś wiedza na jego temat jest stosunkowo uboga.

W referacie *Poczuj się turystą we własnym mieście, czyli dziedzictwo kulturowe jako element działań kulturalno-integracyjnych dla społeczności lokalnych* Ewa Gałązka reprezentująca Akademię Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi oraz Fundację Szycie Życia zastanawiała się nad zjawiskiem identyfikacji mieszkańców Łodzi z dziedzictwem kulturowym, historią i szeroko rozumianą przeszłością najbliższej okolicy. Wzrastająca liczba uczestników miejskich wycieczek czy spacerów tematycznych, ożywione działania w przestrzeniach publicznych np. parkach, adaptowanie architektury pofabrycznej pozwala — zdaniem prelegentki — postawić tezę, że mieszkańcy identyfikują się z miastem i chcą poznawać jego przeszłość. E. Gałązka sformułowała też pytanie: czy możliwe jest, aby mieszkańcy stawali się animatorami wydarzeń wspomagających ten proces? Odpowia-

dając twierdząco, mówiła o inicjatywach realizowanych w kilku łódzkich miejscach — CH Manufaktura, osiedlu im. Montwiłła-Mireckiego i Księżym Młynie. Opowiedziała też o własnym projekcie przeprowadzonym na Starym Widzewie w 2018 roku „Od nitki do sukni”, mającym na celu zaktywizowanie mieszkańców poprzez twórcze poznanie najbliższej okolicy, poszukiwanie dokumentów i innych śladów przeszłości.

Z kolei Katarzyna Orszulak-Dudkowska z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego wygłaszając referat *Meble z biografią. O zabytkach z okresu PRL-u we współczesnych praktykach zamieszkiwania* porzuciła kontekst działań instytucjonalnych i śmiało wkroczyła w temat życia codziennego. Autorka, prowadząc badania w dużych polskich miastach, zwróciła uwagę na meble, które znajdowały się we wnętrzach domowych, ale też drobne przedmioty użytkowe z epoki „gomułkowskiej” (1956-1968). Obiekty te — dziedziczone, odzyskiwane, poddawane zabiegom renowacyjnym — włączane są do wtórnego obiegu społecznego jako przedmioty użytkowe z określonym naddatkiem znaczeniowym. Autorka przedstawiła problematykę mebli w kontekście biografii rzeczy i antropologii zamieszkiwania. Dziś fotel zaprojektowany przez Józefa Chierowskiego czy komody „jamnik” jawią się jako obiekty znaczące — z biografiami. Pozwalają ich obecnym właścicielom zachować pamięć o wydarzeniach, ludziach lub czasie — fragmencie ich życia, odgrywając tym samym rolę w budowaniu tożsamości ich użytkowników. Przedmioty stają się w ten sposób „istotnymi wspornikami naszego bycia w świecie”. Wykorzystywanie ich to wyraz poszukiwania autentyczności i zakorzenienia, zmęczenia nadprodukcją i intensywną konsumpcją oferowanych przez rynek nowych dóbr, szczególny rodzaj manifestacji uznania dla minimalizmu, wyraz troski o klimat. K. Orszulak-Dudkowska posłużyła się kategorią „aktywnego zabytku” oznaczającą obiekty o zmiennej biografii, pozostające w nieustannym ruchu; wchodzące w intensywne relacje z innymi, otaczającymi je obiektami i użytkującymi je ludźmi; nieustannie uczestniczące we współwytwarzaniu świata materialnego, podlegające zmianom, szukające nowych możliwości funkcjonowania. Nawiązała też do wystaw, m.in. *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Poznaniu (1991), *Rzeczy wspólne*, Muzeum Narodowe w Warszawie (2000), *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968*, tamże (2011).

Podobnie narracyjną moc przedmiotów ujawniła Monika Januszek-Surdacka z Oddziału Dom Kuncewiczów Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu

Dolnym w referacie *Specyfika i miejsce w procesie narracyjnym eksponatów „prywatnych” — na przykładzie doświadczeń Domu Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym*. W tym przypadku była mowa o przedmiotach umuzealnionych, pełniących trojaki funkcje — eksponatów (czyli elementów wystawy); obiektów uruchamiających narracje na temat wydarzeń, wcześniejszych właścicieli, ofiarodawców, etapów życia Kuncewiczów oraz rzeczy inicjujących kolejne poszukiwania źródłowe, archiwalne, biograficzne itp. W tym ujęciu niepozorne przedmioty — szczotka do włosów, stary kalendarz, bluzka czy kafel adresowy są nie mniej ważne niż cenne obrazy lub rękopisy a dom („Willa pod wiewiórką”) staje się depozytariuszem porządku narracyjnego jego właścicieli.

Jarosław Eichstaedt reprezentujący Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi oraz Muzeum Wnętrz Dworskich w Ożarowie Oddział Muzeum Ziemi Wieluńskiej wygłosił bodaj najbardziej nasyczony teoretycznie referat spośród przedstawionych w trakcie konferencji. Pod tytułem *Zabytek czy konteksty?* umieścił rozległe refleksje na temat kategorii za pomocą których postrzegane są zabytki. Tu zasadnicze wydają się być tradycyjne determinanty takie jak: autentyzm, historyczność, tożsamość grupowa i materialność. Zabytek jako rzecz, to zdawałoby się zdecydowanie priorytetowe odniesienie. Zdaniem prelegenta obserwujemy jednak rosnące zjawisko przesłaniania materialności przez inne wartości. W społeczeństwie konsumpcyjnym operujemy nie tyle przedmiotem konsumpcji co jego znaczeniem. W kontekście zabytków oznacza to, że odbiorcy są skłonni przedkładać ciekawe historie o przedmiotach nad nie same. O wiele bardziej liczy się niepowtarzalna aura, którą buduje się wokół rzeczy niż one same. Innymi słowy na horyzoncie pojawia się biografia rzeczy, która jest w stanie przysłonić jej materialność. Wprawdzie nadal mamy do czynienia z „klasycznym” postrzeganiem zabytków, jednak równoległe do głosu dochodzi niedookreślona „zabytkowość”, która objawia się utratą czytelności — czym właściwie jest zabytek. W efekcie nie zostanie nam nic poza tekstami, barwnymi, ciekawymi opowieściami, w wyniku czego swoisty duch dawności i świetności staje się przedmiotem konsumpcji. W świetle tych okoliczności J. Eichstaedt przypomniał proces kształtowania się klasycznych wartości — historycznej i artystycznej w kontekście ochrony zabytków. Wartości artystyczne generowały pojęcie arcydzieła, zaś wartości historyczne koncentrują się na artefakcie. Powstała zatem opozycja artefakt–arcydzieło, wpisująca się w inne pary

przeciwstawne: natura–kultura, uniwersalne–partykularne, elitarne–popularne, sakralne–świeckie. Te opozycje znoszą się w XIX wieku za sprawą idei ochrony zabytków w duchu narodowym, kiedy to wykształciło się poczucie dbałości o to co wspólne — co należy do ludu i czego lud jest właściwym twórcą. Z kolei XX-wieczne ujęcia Aloisa Riegla czy Waltera Frodla legły u podstaw wartościowania i definiowania zabytków, poprzez traktowanie ich podmiotowo — jako osobne byty. W latach 70. XX wieku ugruntowała się koncepcja współczesna, według której zabytek nie jest już bytem wyabstrahowanym, ale pojawia się jako element większej całości. Utrwaliła się indywidualna oraz regionalna skala wartości. Zabytek stał się elementem dziedzictwa, które „zawsze jest czyjeś”. Wielkiego znaczenia nabierają zabytki „drugiej kategorii”, nie mające wybitnych walorów ani historycznych ani artystycznych — bruk, fragmenty murów. Operuje się nie tyle przedmiotem, co jego znaczeniem, wykorzystywana jest też „aura niecodzienności”, która pozwala traktować zabytki jako „tła” rozmaitych widowisk, teatralizacji i wizualizacji.

Oryginalne spojrzenie na zabytek zaprezentowała Katarzyna Najmrocka z Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. W referacie *Opowieści z Wielkiego Placu jako niematerialne dziedzictwo Marrakeszu* pochyliła się nad tysiącletnią tradycją objętą pieczęą UNESCO jako niematerialne dziedzictwo kultury ludzkości. Chodzi o ustne opowieści (*hikayat*), wygłaszane na Placu Dżami al-Fana w Marrakeszu — trzecim pod względem liczby mieszkańców mieście w Maroku. Starzy gawędziarze snujący legendy, historie i anegdoty zaczęli odchodzić, jednak ta kulturowa praktyka znalazła kontynuatorów wśród przedstawicieli młodego pokolenia, które dzisiaj próbuje swoich sił w kawiarenkach. Gawędziarze tworzą wokół siebie krąg, który można zinterpretować jako wspólnotę. Co istotne, tradycja ta ewoluuje pod wpływem ruchu turystycznego. Młodzi ludzie pod okiem mistrzów ćwiczą opowieści w tradycyjnym języku *darija*, jednak zdarzają się już gawędziarze anglojęzyczni. Zajęcie to nie jest już zarezerwowane dla mężczyzn. Odwieczne motywy opowieści — dotyczące rzeczy ważnych, moralizatorskie, pouczające, religijne uzupełnione zostają formami komediowymi. Niestety ciągle powtarzane motywy dla turystów stają się mało interesujące dla tubylców.

Z kolei Piotr Czepas, kurator działów etnograficznych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi opowiedział *O walorach zabytkowych budownictwa przemysłowego (na podstawie wybranych przykładów z terenu*

województwa lubelskiego). W ramach referatu podjął problematykę związaną z dziedzictwem przemysłowym i potrzebą jego ochrony. Obszarem, na którym skupił uwagę były trzy powiaty północnej części województwa lubelskiego: parczewski, radzyński i łukowski. Na tym terenie MAiE w Łodzi, we współpracy z Instytutem Archeologii i Etnologii PAN w Warszawie oraz Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, prowadziło prace rejestracyjne obiektów budownictwa przemysłowego na potrzeby wznowionej serii wydawniczej zatytułowanej „Katalog zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce”. P. Czepas zaprezentował wybrane obiekty przemysłowe pochodzące z XIX i XX wieku wraz z ich zachowanym wyposażeniem (młyny, gorzelnie, cegielnie, tartaki). Walory tych obiektów to przede wszystkim fasady, zachowane detale architektoniczne, ale i tabliczki towarzystw ubezpieczeniowych, elementy wyposażenia, urządzenia czy plakietki znamionowe ich producentów. Zagrożeniem dla tych zabytków jest postępująca często dewastacja za sprawą przemian cywilizacyjnych, zanik tego rodzaju aktywności gospodarczej, drewno jako nietrwały materiał konstrukcyjny w budynkach (młyny wietrzne), modernizacje obiektów zacierające pierwotne elementy zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz (elewacje). Prelegent omówił przykłady inicjatyw na rzecz zachowania budownictwa przemysłowego — odbudowa gorzelni w Zofiborze pod nadzorem konserwatorskim; obiekt w Wólce Poznańskiej jako przykład renowacji drewnianego młyna i udostępnienia urządzeń wraz z rewitalizacją stawu; przykład translokacji z inicjatywy prywatnej wiatraka z Zahajek do gospodarstwa agroturystycznego „Pod Starą Czereśnią”; ustawienie maszyn parowych przy wjeździe na teren dawnej gorzelni (rodzaj pomnika techniki). P. Czepas wyraził nadzieję, że reprezentacje tego rodzaju budownictwa będą zyskiwały należytą opiekę, zainteresowanie odpowiedzialnych inwestorów, działaczy społecznych i muzealników.

Judyta Bąk reprezentująca Szkołę Dokorską Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Katarzyna Zdeb z Instytut Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego wygłosiły referat *Mumie — szczątki ludzkie czy artefakty muzealne?* Prelegentki zajęły się niezwykle cennym elementem dziedzictwa kulturowego jakim są mumie, stanowiące też cenne źródło wiedzy na temat kultury materialnej i duchowej ludzi żyjących w minionych epokach. Szczątki ludzkie pochodzące z wykopalisk, to element dziedzictwa kulturowego pasjonujący archeologów, historyków, antropologów kulturowych i fizycznych, genetyków a także konserwatorów

i muzealników. Z jednej strony, szczątki ludzkie są bezcennym źródłem informacji i jako takie powinny zostać opracowane, udokumentowane i udostępniane. Z drugiej strony, należy uwzględnić podstawową zasadę, że szczątkom ludzkimi należy się szacunek i godne traktowanie. J. Bąk i K. Zdeb skoncentrowały się na problematyce rodzącej się na styku obu tych wizji postępowania i szukały odpowiedzi na pytanie, gdzie mumie i inne szczątki ludzkie odnalezione przez archeologów powinny się znajdować? W magazynie instytucji naukowej, na wystawie muzealnej czy w miejscu pochówku właściwym dla danej kultury/religii? Rozwiązania tego etycznego problemu nie ułatwia brak właściwego ustawodawstwa i wytycznych instytucjonalnych związanych z tym zagadnieniem. W praktyce stosuje się zasadę, że szczątki prehistoryczne i starożytne trafiają do magazynów lub na wystawę, zaś szczątki późnonowożytnie — po stosownych badaniach — podlegają powtórnemu pochówkowi. Szczególnie interesujący z antropologiczno-kulturowego punktu widzenia okazał się fragment referatu traktujący o staraniach rdzennych mieszkańców obu Ameryk, Australii i innych kontynentów o zwrot szczątków przodków znajdujących się w muzeach i innych placówkach naukowo-badawczych. Szereg tego rodzaju procesów odbyło się w latach 70. i 80. XX wieku, a Indianie obu Ameryk założyli organizację o nazwie Indianie Amerykańscy Przeciwko Desakralizacji (*American Indians Against Desecration*) mającą na celu doprowadzenie do ponownego pochówku wszystkich szczątków ich współplemieńców znajdujących się w rozmaitych instytucjach. Słusznie prelegentki zauważyły, że podjęte przez nie zagadnienie wpisuje się w nurt „nowej muzeologii”.

Justyna Słomska-Nowak z Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu przybliżyła dzieje reprezentowanej przez siebie placówki przez pryzmat jej zbiorów. W referacie *Kolekcje etnograficzne, czyli 60 lat zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu* przeanalizowała w układzie chronologicznym zmieniające się paradygmaty w nurcie których muzealnicy gromadzili zabytki, podkreślając, że pewnym okresom towarzyszyła selekcja tematyczna na tle ideologicznym. Z tych względów utrudnione było gromadzenie np. elementów dziedzictwa poniemieckiego, poolenderskiego czy też pożydowskiego. Zmiana paradygmatu kolekcjonowania następowała kilkakrotnie, stanowiąc zawsze dla muzealników wyzwanie. J. Słomska-Nowak podkreśliła rolę szefów placówki — ich nastawienia metodologicznego i upodobań badawczych. Szczególną rolę ode-

grała M. Znamierowska-Prüfferowa, przyzwyczajona do realiów muzeum działającego przy uniwersytecie i preferująca model zbierania i badania kultury ludowej wyniesiony z Wilna. Z kolei w latach 70. XX wieku dyrektorem został Aleksander Błachowski — fascynat sztuki ludowej, co również niosło ze sobą konsekwencje w polityce kolekcjonerskiej. Prelegentka wspomniała także dwie ważne w historii toruńskiej placówki wystawy „zmieniające wszystko”. Były to: *Pamiętka z wojska, czyli opowieść prawdziwego mężczyzny* (realizacja Huberta Czachowskiego) a ostatnio *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, love & PRL* Artura Trapszyca. J. Słomska-Nowak stwierdziła, że najbardziej merytorycznie przebadane jest w MEK budownictwo ludowe i kultura materialna w oparciu o przymuzealny skansen, zaś najmniej sztuka ludowa, ze względu na kontrowersje i problemy teoretyczne jej towarzyszące. Podkreśliła także ważną rolę wystaw czasowych dla budowania strategii kolekcjonerskich w muzeum.

Barbara Sikoń i Kamil Wolanin reprezentujący Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie wygłosili referat *Badania historyczno-stylistyczne w postępowaniach karnych w sprawach o podrabianie lub przerabianie zabytków w celu użycia ich w obrocie zabytkami*. Punktem wyjścia dla ujętych tym tytułem rozważań stał się art. 109a Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, który stanowi: „Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”. Panelizacja określonego procederu stwarza konieczność dobrania metod i narzędzi pozwalających ustalić co jest a co nie jest zabytkiem (w przypadku braku obiektu na liście) oraz określić skalę i rodzaj fałszerstwa lub podróbki. Tu kluczowa okazuje się rola i opinia biegłego-rzeczoznawcy oraz rodzaj badań kryminalistycznych. Zalicza się do nich badania historyczno-stylistyczne, których celem jest identyfikacja dzieła ze względu na jego zgodność historyczną, cechy estetyczne i treściowe oraz badania fizykochemiczne, przy czym względy ekonomiki procesowej optują na rzecz tych pierwszych. Prelegenci przeanalizowali karnoprosesowe podstawy zasięgania opinii biegłych specjalizujących się w omawianych badaniach oraz możliwość powołania biegłego odznaczającego się ponadprzeciętną wiedzą z danej dziedziny. „Krótkie listy” biegłych sądowych powodują, że korzysta się z art. 195 Kodeksu postępowania karnego, który mówi, że: „Do pełnienia czynności biegłego jest obowiązany nie tylko biegły sądowy, lecz także każda osoba, o której wiadomo, że ma odpowiednią wiedzę w danej dzie-

dzinie”. B. Sikoń i K. Wolanin podkreślili ważną rolę badań kulturowych w postępowaniach karnych.

* * *

Organizatorzy konferencji wyszli z założenia, że współczesna kultura zmusza nas do ciągłego redefiniowania podstawowych pojęć, zatem pytanie o to czym jest zabytek, jaki jest jego zakres semantyczny oraz biografia musi się jawić jako konieczne.

Uczestnicy spotkanie podjęli cały szereg kwestii. Najchętniej eksploatowanym przez prelegentów zagadnieniem była praktyka konserwatorska i w ogóle sposoby postępowania z zabytkami. Ten wątek dominował w wystąpieniach K. Schatt-Babińskiej, K. Wieczorka, A.B. Kutiała, P. Czepasa. Na tożsamościotwórczą moc zabytków zwrócili uwagę m.in. J. Święch, E. Gałązka i K. Orszulak-Dudkowska. W obszar aksjologii wkroczyli J. Eichstaedt, J. Bąk, K. Zdeb. Instytucjonalny kontekst funkcjonowania zabytków (NID, NIMOZ, muzea, konserwator zabytków, rejestry zabytków) przybliżyli m.in: A. Kozioł, D.K. Płaza, J. Słomska-Nowak, zaś aspektem prawnym zajęli się B. Sikoń i K. Wolanin. Z zabytkiem nieodzownie łączy się jego materialność, a zatem takie pojęcia jak: oryginalność, kopia, rekonstrukcja. Tu cennych tropów dostarczyło wystąpienie M. Tymochowicz.

Dziedzictwo historyczno-kulturowe zostaje współcześnie podporządkowane celom gospodarczym i turystycznym. Na zabytkach „da się zarobić”, ale ujęcie merkantylne nie musi być w tym wypadku dehumanizujące. Przekładając się na podniesieniu dochodów mieszkańców, powstanie nowych miejsc pracy, rewitalizację przestrzeni zaniedbanych, może przyczynić się do wzrostu poziomu samoidentyfikacji ludności z zamieszkiwanym przez nich miejscem. Dobrym przykładem takiego procesu posłużyła się w swoim wystąpieniu K. Najmrocka.

Obecnie notujemy stale rosnące zjawisko zainteresowania tak zwanymi „zabytkami drugiej kategorii”, to jest tymi, które stanowią swego rodzaju tło dla tych sztandarowych — powszechnie znanych i podziwianych. Elementy te potwierdzają jednak równie mocno realność istnienia przeszłości. Poprzez swoje „biografie” również i takie zabytki potrafią „opowiedzieć” niejedną fascynującą historię. Ten motyw odnaleźliśmy w referatach R. Dzięcielskiego i M. Januszek-Surdackiej

Warto wspomnieć, że konferencja prowadzona w formule *online* nie wymagała realnej przestrzeni, stołu prezydialnego ani mównicy, niemniej jednak centrum koordynacyjne istniało. Znajdowało się w Łodzi — mieście wzmożonych prac rewitalizacyjnych i intensywnych zabiegów tożsamościowych dokonywanych również w oparciu o substancję zabytkową miasta.



Noty o autorach

Katarzyna Barańska — antropolog kultury, muzeolog. Profesor w Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka monografii *Muzeum Etnograficzne. Misje, struktury, strategie* (Wyd. UJ, 2004), *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych* (Wyd. Attyka, 2013). Redaktor naczelna „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. ORCID 0000-0001-7022-2918. Kontakt: katarzyna.baranska@uj.edu.pl

Anna Cieplińska-Jaglarz — kustosz Muzeum w Chrzanowie im. Ireny i Mieczysława Mazarakich (od 2008 r.), absolwentka Sztuki Sakralnej, specjalizacja Muzealnictwo na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, studium pedagogicznego w zakresie wychowania plastycznego (j.w.), studium podyplomowego z Historii Sztuki na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się opracowaniami dotyczącymi historii sztuki, organizacją wystaw oraz wydarzeń kulturalnych, prowadzeniem lekcji i warsztatów muzealnych z zakresu sztuki, etnografii. Kontakt: annacieplinska1@gmail.com

Andrzej Dybczak — absolwent Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Dokumentalista i pisarz zainteresowany m.in. tematem rdzennej ludności północnej Azji. Wielokrotnie prowadził badania terenowe w różnych miejscach na Syberii. Autor książki *Gugara* (Zielona Sowa 2006, Czarne 2008), podsumowującej jego doświadczenia z pobytu wśród Ewenków Krasnojarskiego Kraju. Reżyser filmu dokumentalnego pod tym samym tytułem, opisującego rzeczywistość poradzieckich, ewenkijskich pasterzy reniferów. Film zdobył w 2008 roku m.in. Grand Prix na XXII festiwalu filmów antropologicznych w Parnu, Prix Réalités de l’immatériel na festiwalu Cinéma du Réel w Paryżu, Grand Prix Złotego Lajkonika na 48

Krakowskim Festiwalu Filmowym i nagrodę za najlepszy debiut reżyser-ski na festiwalu Era Nowe Horyzonty. Autor książki *Pan wszystkich krów* (Nisza 2017) nominowanej do nagrody literackiej Nike. Laureat Nagrody Kościelskich (2008); stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2015-2021 współpracował z Muzeum Etnograficznym w Krakowie. W ramach projektu *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku*, odpowiadał m. in. za organizację, metodologię i wykonanie badań terenowych we współpracy z rdzennymi społecznościami: Nieńców (Oma, Narian Mar), Selkupów (Ratta, Tolka), Ewenów i Koriaków (Esso, Anawgaj, Pietropawłowski Kamczacki), Czukczy i azjatyckich Eskimosów (Uelen i Lavrentija). Podczas badań terenowych realizował audiowizualną dokumentację współczesnego kontekstu historycznej kolekcji syberyjskiej MEK; jest m.in. autorem antropologicznych multimedialnych interpretacji wybranych obiektów z tej kolekcji. Kurator wystawy *Syberia. Głosy z Północy*. Kontakt: andrzej_dybczak@op.pl

Agata Franaszek — absolwentka historii, historii sztuki oraz studiów podyplomowych z zakresu zarządzania kulturą, adiunkt w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka, kuratorka i koordynatorka wystaw krajowych oraz zagranicznych. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, a także Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Kontakt: franaszek.agata@gmail.com

Brigitte Heck — starsza konserwator w Baden State Museum w Karlsruhe, odpowiedzialna za Dział antropologii kultury oraz kolekcje życia codziennego i kultury popularnej. Kontakt: brigitte.heck@landesmuseum.de

Sara Herczyńska — doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie przygotowuje pracę doktorską poświęconą polskim muzeom biograficznym. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Widoku” i „Przeglądzie Humanistycznym”. ORCID 0000-0003-4840-5819. Kontakt: sara.herczynska@gmail.com

Michał Hinc — doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, absolwent Uniwersytetu Gdańskiego, pracownik Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz monografii książkowej: *Tadeusz Staniewski (1886-1978). Dyrektor Gimnazjum i Liceum w Wejherowie*. Kontakt: hincmichal62@wp.pl

Aleksandra Janus — doktorka antropologii, dyrektorka Centrum Cyfrowego, kuratorka programu „Exercising modernity” i inicjatywy Laboratorium

muzeum, wykładowczyni School of Ideas SWPS, członkini rady serii wydawniczej Wystawianie Teorii oraz grupy Muzea dla Klimatu i kolektywu Kultura dla Klimatu. Kontakt: ajanus@centrumcyfrowe.pl

Arkadiusz Jełowicki — doktor, kustosz dyplomowany w Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie, badacz, dokumentalista, kurator wystaw o kulturze ludowej, redaktor naukowy publikacji poświęconych kulturze tradycyjnej Wielkopolski, autor map etnograficznych i lekcji muzealnych oraz koordynator warsztatów muzealnych dla dzieci i młodzieży. Kontakt: a.jelowicki@muzeum-szreniawa.pl

Damian Kasprzyk — dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, prezes łódzkiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, członek Towarzystwa Naukowego Płockiego. Zasiada w redakcjach czasopism: „Zeszyty Wiejskie” (UŁ) i „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (PTL). Członek Rad Muzealnych przy Muzeum Wsi Radomskiej, Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi oraz Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. Zainteresowania badawcze: regiony i regionalizmy, zagadnienia tożsamości regionalnej, muzeologia. Sekretarz redakcji ZWAM. ORCID 0000-0002-3588-3486. Kontakt: damian.kasprzyk@uni.lodz.pl

Grażyna Kubica-Heller — profesorka nadzwyczajna w Zakładzie Antropologii Społecznej Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi badania terenowe i archiwalne na swoim rodzimym Śląsku Cieszyńskim, a także interesuje się historią antropologii. Jest autorką książek: *Luteranie na Śląsku Cieszyńskim. Studium historyczno-socjologiczne* (1996), *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku* (2006), *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia* (2011), *Maria Czaplicka: płeć, szamanizm, rasa. Biografia antropologiczna* (2015, angielskie wydanie w the University of Nebraska Press, 2020), opracowania *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego (2002), a także wielu innych tekstów naukowych i literackich oraz kilku wystaw fotograficznych. Angażuje się w projekty kobiecej historii mówionej na Ukrainie i Śląsku Cieszyńskim i jest współtwórczynią filmów: *Stacja kolejowa Krasne-Busk. Opowieści przesiedlonych kobiet* (2012); *Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy*, (2016); *Babski godki o robocie we werkach* (2016). Została uhonorowana m.in. Nagrodą Literacką im. Narcyzy Żmichowskiej oraz nagrodą Klio

za książkę historyczną. ORCID 0000-0002-3193-3634. Kontakt: grazyna.kubica-heller@uj.edu.pl

Jacek Kukuczka — absolwent Etnologii UJ, kustosz kultur pozaeuropejskich Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Uczestnik i współorganizator wypraw naukowo — badawczych do krajów Afryki Zachodniej, Maghrebu i na Syberię. Na co dzień zajmuje się historycznymi kolekcjami pozaeuropejskimi w tym, m.in. unikatową kolekcją syberyjską, wystawiennictwem muzealnym oraz opisem i interpretacją archiwalnych fotografii. W publikacjach i wystawach porusza problematykę zmian kulturowych w krajach pozaeuropejskich, a także rolę i miejsce fotografii w etnograficznej narracji. Autor i współautor wielu ekspozycji, m.in. *Dawna, daleka Syberia*; *Futra z Syberii*; *Wojownicy. Duma przeszłości — wyzwania współczesności* (Sybilla 2005 — kategoria wystawy etnograficzne); *Etnografia i kreacja. Fotografia w dokumencie naukowym*; *Islam. Orientacja. Ornament*; *Tuareski Blues*; *Na przekór. Kabylia*; *Syberia. Głosy z Północy*. Publikuje m.in. w czasopismach „Afryka”, „Lud”, „Antypody.org”, „Studia Ethnologica Pragensia”, „Etnografia Nova”. W ramach projektu *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku*, odpowiedzialny za opracowanie obiektów z historycznej kolekcji syberyjskiej. W 2017 roku uczestniczył w badaniach terenowych prowadzonych wśród Nieńców w Nienieckim Okręgu Autonomicznym (NAO, FR). Kurator wystawy *Syberia. Głosy z Północy*. ORCID 0000-0001-9612-3600. Kontakt: kukuczka@etnomuzeum.eu

Anna Kulpa — magister, doktorantka Szkoły Doktorskiej Akademii Ignatianum w Krakowie, w ramach której przygotowuje rozprawę na temat symbolicznego znaczenia zabytkowych dewizek oraz semiotycznych przemiany kultury materialnej. W latach 2017-2021 adiunkt specjalista ds. działu etnograficznego i artystycznego w Muzeum Regionalnym Ziemi Limanowskiej. Kontakt: anna.kulpa@student.ignatianum.edu.pl

Anna Kurpiel — dr, etnologka i antropolożka kultury, adiunktka w Katedrze Nauk Społecznych Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich Uniwersytetu Wrocławskiego. Naukowczyni wizytująca na uniwersytetach w Lipsku i Montrealu. Badania terenowe prowadzi w Polsce (na Dolnym Śląsku i Pomorzu) oraz w Republice Północnej Macedonii. Autorka książki *Cztery nazwiska, dwa imiona. Macedońscy uchodźcy wojenni na Dolnym Śląsku*. Wiceprezeska Fundacji Ważka, współzałożycielka Dolnośląskiego

Archiwum Tradycji. Interesuje się dziedzictwem kulturowym, szczególnie na terenach (post)migracyjnych, tranzytowych oraz antropologią pamięci. ORCID 0000-0001-8919-4347. Kontakt: anna.kurpiel@uwr.edu.pl.

Magdalena Kwiecińska — doktor, etnolog, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, kustosz Muzeum Tatrzańskiego. Członek Komisji Etnograficznej PAU, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego przy MKDNIŚ. Współautorka wniosku w roli eksperta o wpis szopkarstwa krakowskiego na Listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO. Autorka licznych publikacji, filmów dokumentalnych, scenariuszy i wystaw związanych głównie z tematyką karpacką, kulturą Spisza i Podhala. Laureatka Nagrody Województwa Małopolskiego im. Romana Reinfussa w 2019 roku. ORCID: 0000-0002-0767-7626. Kontakt: mkwiecinska@muzeumtatrzańskie.pl

Anna Lebet-Minakowska — kustosz zbiorów rzemiosła Muzeum Książąt Czartoryskich/Muzeum Narodowego w Krakowie. Autorka Katalogu Judaików ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie oraz cyklu wykładów pod wspólnym tytułem „Judaizm — poznać znaczy zrozumieć” i książki pod tym samym tytułem oraz licznych publikacji na temat sztuki i rzemiosła, w tym historii kolekcjonerstwa i rzemiosła ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich. Członek międzynarodowych organizacji naukowych: World oraz European Association for Jewish Studies. Laureatka nagrody im. Księdza Musiała. Kontakt: anna.lebet@gmail.com

Dorota Majkowska-Szajer — antropolożka, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Pracuje w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Bierze udział w projektach badawczych („Pamiętka rodzinna” (2012-2013), „Wesela 21” (2009-2015), „Wesela 21: audioportret” (2014), „Życzenia. Niematerialne dziedzictwo Małopolski zawarte w obyczajach pielęgnujących więzi międzyludzkie” (2017-2020), „Nasze życie w czasach zarazy” (2020-2022), angażuje się w działania z udziałem publiczności, m.in. cykle: „Druga strona rzeczy” (2011), „Granice ciała” (2012), „Wiosna ludu” (2021) i edukacyjne, m.in. „Etnografia: teren działania” (2014). Autorka publikacji z zakresu antropologii kulturowej (m.in. „Konteksty”, „Rocznik Antropologii Historii”, „New Eastern Europe”, *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, praca zbiorowa, red. Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne 2013). Redaktorka wydawanych w MEK publikacji naukowych, popularnonaukowych i katalogów wystaw. Kuratorka wystaw, m.in.: „Pamiętka rodzinna.

Opowieści z domowych archiwów” (2013), „Wesela 21” (2016), „Obojętnie, gdzie to jest na świecie. Stanisław Baj, malarz” (2018), „Kogo stać?” (2020). Bardzo lubi czytać, czasem pisze, dla dorosłych i dla dzieci, m.in.: *Słowa do rzeczy* (2014, z Ewelina Lasotą), *Ślady, tropy, znaki* (2017, z Ewelina Lasotą), *Siedem* (2019). Kontakt: majkowska.szajer@etnomuzeum.eu

Katarzyna Maniak — doktorka, antropolożka kultury, asystentka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Obecnie współrealizuje projekt poświęcony post-konfliktowemu dziedzictwu na terenach przyłączonych do Polski po II wojnie. Jest członkinią grupy Homo[Lab]orans skupionej na badaniach dziedzictwa pracy. Interesują ją teorie i praktyki eksponowania dziedzictwa kulturowego, społeczne oddziaływanie dziedzictwa oraz aktywizm instytucji kultury. ORCID 0000-0001-5498-4621. Kontakt: katarzyna.maniak@uj.edu.pl

Alicja Mironiuk Nikolska — etnografka, muzealniczka. W latach 1986–1997 pracowała w Muzeum Okręgowym w Białej Podlaskiej. Od 1997 roku pracuje w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, od 2009 roku na stanowisku Głównego Inwentaryzatora. Kuratorka wystaw i autorka tekstów popularyzujących zagadnienia sztuki ludowej i nieprofesjonalnej. Przewodnicząca Sekcji Sztuki Ludowej Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Kontakt: alicja.nikolska@ethnomuseum.pl

Elżbieta Nieroba — dr, socjolożka, adiunktka w Katedrze Nauk Socjologicznych i Pracy Socjalnej Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania badawcze koncentrują się wokół socjologii kultury (w szczególności instytucji muzeum, dziedzictwa kulturowego, modeli uczestnictwa w kulturze), pamięci społecznej oraz socjologii emocji. Autorka między innymi monografii *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum* (Opole 2016) oraz *Na styku historii i codzienności. Społeczność lokalna wobec miejsca pamięci* (Opole 2017, współautor A. Czerner). ORCID 0000-0002-7622-8701. Kontakt: enieroba@uni.opole.pl

Michał Pałasz — badacz zarządzania w antropocenie, członek Rady Klimatycznej UJ. Doktor zarządzania humanistycznego, członek założyciel polskiego oddziału Humanistic Management Network. Menedżer kultury związany m.in. z Muzeum Erotyzmu, magazynem Kulturoteka, festiwalem Polikultura, krakowskimi muralami. ORCID 0000-0002-5470-6960. Kontakt: michal.palasz@uj.edu.pl

Sylwia Szarejko — doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa. Polonistka i italianistka. Kustosz w Dziale Naukowym Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku. Zasiada w redakcji „Biuletynu Historii Pogranicza” oraz „Sybiru. Magazynu Muzeum Pamięci Sybiru”. Członkini Zarządu Sekcji Bibliotek Muzeów, Galerii i Instytucji Kultury przy ZG SBP. Swoje artykuły publikowała w Polsce, we Włoszech, na Węgrzech i w USA. ORCID 000-0001-8956-6227. Kontakt: s.szarejko@sybir.bialystok.pl

Jan Święch — profesor, etnolog, kustosz dyplomowany, związany z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przez wiele lat kierował Podyplomowym Studium Muzeologicznym UJ. Autor wielu wystaw muzealnych oraz ponad stu sześćdziesięciu publikacji z zakresu historii i teorii muzealnictwa etnograficznego, a także architektury polskiej wsi. ORCID 0000-0002-7966-5472. Kontakt: jan.swiech@uj.edu.pl.

Joanna Tabaka — trenerka i mentorka, blogerka i podcasterka, ekspertka ds. komunikacji oraz budowania strategii rozwoju publiczności w sektorze kultury, a także z zakresu proekologicznych działań instytucji kultury. Podwójna stypendystka MKiDN, w przeszłości pracowniczka kilku instytucji kultury. Kontakt: joannatabaka@gmail.com

Sonja Thiel — kierowniczką projektu wykorzystania sztucznej inteligencji i Creative User Empowerment, przy dyrekcji Baden State Museum w Karlsruhe. Kontakt: sonja.thiel@landesmuseum.de

Mariola Tymochowicz — etnolog i kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS w Lublinie i kustosz w Muzeum Narodowym w Lublinie w Dziale Kultury Materialnej i Duchowej. Zainteresowania badawcze obejmują kulturę tradycyjną i współczesną wsi. Od 2000 roku jest członkiem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (obecnie skarbnik w Zarządzie Głównym), prezesem oddziału lubelskiego PTL i przewodnicząca sekcji Strój ludowy przy PTL, a także członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Towarzystwa Przyjaciół Wsi Lubelskiej. Jest Autorką książek: *Lubelska obrzędowość rodzinna w kontekście współczesnych przemian*, (Lublin 2013), *Stroje ludowe od XIX w. do czasów współczesnych z obszaru Lokalnej Grupy Działania „Lepsza Przyszłość Ziemi Ryckiej”* (Ryki 2015) oraz *Tradycyjne pożywienie w kulturze chłopskiej na Lubelszczyźnie* (Lublin 2019). ORCID 0000-0002-3808-2326. Kontakt: mariolate@wp.pl

Magdalena Zych — antropolożka kultury, kustoszka i kuratorka Muzeum Etnograficznego w Krakowie, gdzie od 2009 roku koordynuje projekty badawcze, tworzy publikacje i projekty wystawiennicze. Kreuje przestrzeń współpracy między artystami, aktywistami i społecznością akademicką. Interesuje się współczesną interpretacją muzealnych kolekcji etnograficznych, przygotowuje na ten temat rozprawę doktorską. Absolwentka studiów doktoranckich UJ. Stypendystka Fundacji Pro Helvetia (2013) i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016). W MEK m.in. kierowała projektami badawczymi: *dzieło-działka* (2009-2012), *Wesela 21* (2009-2015). W obu przypadkach przedsięwzięcia zakończyły wystawy i publikacje, których była współtwórczynią. Zajmowała się obecnością tematu Zagłady w polskiej sztuce ludowej w ramach projektu *Awkward Objects of Genocide: The Holocaust and Vernacular Arts in and beyond Polish Ethnographic Museums* (2016-2019; część konsorcjum TRACES Programu Horyzont 2020). Współkuratorka wystawy *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady*. Obecnie kontynuuje te badania w ramach *Polish Folk Art and the Holocaust: Perpetrator-Victim-Bystander Memory Transactions in the Polish-German Context* (Beethoven, NCN/DFG, Humboldt Univ., kier. Roma Sendyka i Magdalena Waligórska, 2020-2023). Badaczka projektu *Traces as Research Agenda for Climate Change, Technology Studies and Social Justice* (2021-2025) w ramach Akcji COST (CA20134). Inicjatorka i wykonawczyni projektu badawczego *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku* (2016-2019). W ramach realizacji badań odpowiadała za wątek muzeologiczny realizując autor-ski program muzeologii terenowej. Kuratorka wystawy *Syberia. Głosy z Północy*. ORCID 0000-0003-4047-1125. Kontakt: zych@etnomuzeum.eu

Recenzenci ZWAM Nr 8/2021

Elżbieta Berendt (Muzeum Etnograficzne. Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

Józef Borzyszkowski (Instytut Kaszubski w Gdańsku)

Magdalena Dolińska (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie)

Anna Engelking (Polska Akademia Nauk)

Dorota Folga-Januszewska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)

Artur Gawel (Podlaskie Muzeum Kultury Ludowej)

Albin Głowacki (Uniwersytet Łódzki)

Marcin Kępiński (Uniwersytet Łódzki)

Ewa Klekot (Uniwersytet SWPS)

Waldemar Kuligowski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Barbara Major (Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie)

Michał Myśliński (Polska Akademia Nauk)

Cezary Obracht-Prondzyński (Uniwersytet Gdański)

Małgorzata Praczyk (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Ewa Prądyńska (Muzeum Narodowe w Szczecinie)

Agnieszka Przybyła-Dunin (Muzeum Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie)

Aleksandra Rzepkowska (Uniwersytet Łódzki)

Judith Schühle (Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin)

Tomasz Siemiński (Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie, Instytut Kaszubski w Gdańsku)

Anna Sieradzka (Uniwersytet Warszawski)

ISSN 2391-6869