



ZBIÓR WIADOMOŚCI DO ANTROPOLOGII MUZEALNEJ

Nr 9 / 2022

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 2022**

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 Świąch (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
Beata Panek — redaktor językowy (język angielski)
Dorota Leśniewska — redaktor językowy części białoruskiej
Jan Barański — redaktor techniczny
Hubert Czachowski
Anna Nadolska-Styczyńska
Małgorzata Oleszkiewicz
Katarzyna Waszczyńska
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 2022



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

Zofia Ozaist-Zgodzińska	
Czekając na muzeum: społeczna aktywność w poszukiwaniu pamięci zbiorowej na krakowskim Prądniku jako inspiracja dla działań partycypacyjnych	13
Olga Kosińska	
Randkując z dinozaurem — niestandardowe inicjatywy muzeów w mediach społecznościowych	41
Jan Święch	
Od niechęci do akceptacji. Instytucje kultury jako motor zmian mentalnych społeczności lokalnych — przypadek Kłóbki	59
Monika Januszek-Surdacka	
Specyfika i miejsce eksponatów „prywatnych” w procesie narracyjnym — na przykładzie doświadczeń Domu Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym	67
Agnieszka Domańska	
Przemiany koncepcji wystawienniczych (na przykładzie Oddziału Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku).	77
Agata Barczyńska	
Konserwacja XIX-wiecznych muzealiów pochodzących z Syberii ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie	99
Barbara Sikoń, Kamil Wolanin	
Badania historyczno-stylistyczne w postępowaniach karnych w sprawach o podrabianie lub przerabianie zabytków w celu użycia ich w obrocie zabytkami	119
Andrzej Bruno Kutia	
Książki wzorców i poradniki architektoniczne, czyli zabytki i zabytkowa przestrzeń jako wzorce w planowaniu przestrzennym	131
Katarzyna Najmrocka	
Opowieść z Wielkiego Placu jako niematerialne dziedzictwo Marrakeszu.	147

MUZEALNICTWA WSZYSTKICH KRAJÓW... BIAŁORUŚ

Katarzyna Waszczyńska	
Terra incognita?	161
Dzmitry Monich	
„Pozwolenie na zniszczenie”. Losy kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza w muzeach Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej	169
Alla Stashkevich	
Muzea Białorusi w zmieniającym się świecie. Poszukiwanie tożsamości	185
Irina Lupashko	
Główne kierunki działalności kulturalno-edukacyjnej współczesnych muzeów białoruskich	205
Olga Łobaczewska	
Muzealna historia słomianych carskich wrót z Polesia (Białoruś)	225
Yauhen Malikau	
Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa (Wietka, obwód homelski, Białoruś)	253

Ihar Melnikau

- Historia versus polityka. Projekty muzealno-wystawiennicze jako sposób zachowania białorusko-polskiego dziedzictwa historycznego lat 20.–40. XX wieku — refleksje historyka i autora 271

Tatsiana Marmysh

- Białoruska twórczość ludowa o tematyce protestacyjnej 2020-2021 jako obiekt zainteresowania muzeów 287

MUZEUM REAGUJĄCE

Alicja Woźniak

- W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole. В діалозі. Українські традиції за польським столом. 309

Justyna Matwijewicz

- Moc Ukrainy. Noc Muzeów 2022 w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie 327

Łukasz Ciemiński

- Watra baśni sędziwej. Huculska sztuka ludowa ze zbiorów Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu 351

Anna Drozd

- Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy 355

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Piotr Czepas

- Wystawa jubileuszowa pt. 90/90. Skarby Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi 367

Ilona Daria Dyktyńska

- Mamo, ja zostaję wśród tych lalek...* O wystawie czasowej w Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. 377

Wojciech Mielewczyk

- Wystawa czasowa *Białorusini — historia i kultura* w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie 383

Małgorzata Oleszkiewicz

- Sprawozdanie z konferencji *Dziecko a zabawka drewniana — dawniej i dziś*, Stryszawa 3 czerwca 2022 389

Damian Kasprzyk

- Recenzja: *Problemy ochrony młynów jako zabytków techniki i architektury*, red. Sebastian Klochowicz, Muzeum Wsi Radomskiej, Radom 2021, ss. 160 395

Arkadiusz Jełowicki, Jarosław Pawlikowski

- III edycja Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawa roku 401

- Noty o autorach 405

- Lista recenzentów 413

Contents

Katarzyna Barańska	
From Editors	7

ARTICLES

Zofia Ozaist-Zgodzińska	
In anticipation of a museum: social activism in search of collective memory in Kraków's Prądnik as a source of inspiration for participatory activities	13
Olga Kosińska	
Dating a dinosaur — non-standard museum initiatives on social media	41
Jan Święch	
From dislike to approval. Cultural institutions as a key driver in changing the way local communities think — a case of Kłóbka	59
Monika Januszek-Surdacka	
The specificity and place of „private” exhibits in the narrative process — based on the experience of the Kuncewicz House in Kazimierz Dolny	67
Agnieszka Domańska	
Museum exhibitions transformations (on the example of the National Museum Ethnography Department in Gdańsk).	77
Agata Barczyńska	
Conservation of 19th Century exhibits from Siberia in the Cracow Ethnographic Museum's Collection of non-European art.	99
Barbara Sikoń, Kamil Wolanin	
Historical and Stylistic Analysis in Criminal Investigations concerning Counterfeiting and Remaking Antiquities in Order to Sell Them on Antiquities Market	119
Andrzej Bruno Kutia	
Pattern books and building manuals or the monuments and historical urban space as models in urban planning.. . . .	131
Katarzyna Najmrocka	
Big Square storytelling as non-material heritage of Marrakesh	147

MUSEUMS OF ALL COUNTRIES... BELARUS

Katarzyna Waszczyńska	
Terra incognita?	161
Dzmitry Monich	
‘Permission for elimination’. The fate of the collection from the Vilnius Belarusian Museum named after Ivan Luckievič in the museums of the Belarusian SSR.	169
Alla Stashkevich	
Belarusian Museums in the changing world. In search of identity	185
Irina Lupashko	
Main trends of contemporary cultural and educational function of Belarusian museums	205
Olga Łobaczewska	
Museum history of royal straw gates from Polesie (Belarus).	225
Yauhen Malikau	
Fiodor Shklyarov Vietka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions (Vietka, Gomel [Homiejskaja] oblast)	253

Ihar Melnikau

- History versus politics. Museum and exhibition projects of a Belarusian historian as a method of preserving Belarusian-Polish historical heritage between 1920-1944 271

Tatsiana Marmysh

- Belarusian protest folk art of 2020-2021 as an object of museum collection 287

REACTING MUSEUM

Alicja Woźniak

- Dialogue. Ukrainian traditions at the Polish table. В діалозі. Українські традиції за польським столом 309

Justyna Matwijewicz

- The power of Ukraine. The Night of Museums in Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kraków in 2022 327

Łukasz Ciemiński

- The fireplace where fairy tales were told. Hucul folk art in the collection of Rev. dr Władysław Łęga Museum in Grudziądz. 351

Anna Drozd

- Committee for Ukrainian Museums 355

REVIEWS AND REPORTS

Piotr Czepas

- Anniversary Exhibition entitled: 90/90. Treasures of Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź 367

Ilona Daria Dyktyńska

- Mum, I'll stay with the dolls...* about Dolls Exhibition in the Museum of Toys and Play in Kielce 377

Wojciech Mielewczyk

- Temporary exhibition: *The Belarusians — History and Culture* in the National Museum of Agriculture and Agro-Food Industry in Szreniawa 383

Małgorzata Oleszkiewicz

- The coverage of the conference: *Child and wooden toy — then and now*, Stryżawa 3 June 2022. 389

Damian Kasprzyk

- Review: *Problems of protection of water mills as monuments of technology and architecture*, ed. Sebastian Klochowicz, Muzeum Wsi Radomskiej, Radom 2021, pp. 160. 395

Arkadiusz Jełowicki, Jarosław Pawlikowski

- 3rd edition of PTL Competition — Antoni Kalina Award in Exhibition of the Year Category 401

- Authors Information 405

- List of Reviewers 413

Katarzyna Barańska

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Instytut Kultury

Słowo od Redakcji

Szanowni Państwo,

tegoroczny numer ZWAM stanowi swoistą *silva rerum*, dzięki czemu możemy mieć nadzieję, że wszyscy czytelnicy znajdą w nim coś dla siebie. Wydaje się, że w gronie odbiorców naszego czasopisma truizmem jest stwierdzenie, iż muzea wyznaczają przestrzeń, w obrębie której można uprawiać wszelkie rodzaje aktywności: od budowania kolekcji, poprzez jej przechowywanie i konserwowanie, po rozmaite formy upowszechniania zbiorów. W czasie tegorocznej konferencji ICOM została ostatecznie zatwierdzona zmodyfikowana definicja muzeum i z satysfakcją możemy stwierdzić, że także ZWAM wypełnia te zadania.

Muzeum jest instytucją permanentną, działającą nie dla zysku, służącą społeczeństwu, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i prezentuje dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla publiczności, dostępne i integracyjne muzea wspierają różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się według zasad etyki, profesjonalnie i przy udziale społeczności, oferując różnorodne doświadczenia dla edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą (tłum. Redakcja).

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and

inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>)

Dziękujemy wszystkim Autorom, którzy zechcieli opublikować swoje teksty w naszym piśmie. Szczególnie chcemy podziękować za artykuły powstałe jako pokłosie konferencji „Zabytki w kontekstach kultury”, która odbyła się w Łodzi w maju 2021 roku. Uczestnictwo w dyskusjach łączących świat teoretyków muzealnictwa z jego praktykami jest według nas jedną z tych aktywności, którą możemy i chcemy realizować, także poprzez publikowanie artykułów i sprawozdań, które są ich efektem.

Najważniejszą jednak częścią najnowszego numeru ZWAM jest według nas ta, która pierwotnie miała być zamieszczona w naszym stałym dziale „Muzeum reagujące”.

Kiedy rozpoczynaliśmy pracę nad przygotowaniem dziewiątego tomu ZWAM, a było to późnym latem/wczesną jesienią 2021 roku, zaledwie kilka tygodni wcześniej wygasły protesty w związku ze sfałszowanymi wyborami prezydenckimi na Białorusi. Wobec fali represji, które dotknęły społeczeństwo białoruskie, chcieliśmy, by tematem głównym tego działu stał się konflikt. W zaproszeniu do publikowania w naszym numerze temat ten sformułowaliśmy następująco:

W bieżącym numerze Dział „Muzeum Reagujące” chcielibyśmy poświęcić analizom tego, jaki wpływ na muzealnictwo mają konflikty (przede wszystkim wojenne, ale także te, które nie prowadzą bezpośrednio do wybuchu wojny), zarówno bezpośrednio w nie uderzając, wpływając na ich działalność, jak i stanowiąc tematykę podejmowanych działań muzealnych (badania, kolekcje, upowszechnianie).

Rozsyłając to zaproszenie nie przeczuwaliśmy skali wydarzeń, które dopiero miały nadejść, czyli kryzysu humanitarnego i ataków na granicy polsko-białoruskiej czy wojny w Ukrainie. Praca nad Działem „Muzealnictwa wszystkich krajów...” (mamy nadzieję, że naświetlenie sytuacji muzeów w różnych obszarach stanie się stałym działem naszego pisma) głównie skupiła się wokół muzealnictwa białoruskiego w wymiarze, który był i jest możliwy do przyjęcia wobec wzrastającego terroru Aleksandra Łukaszenki. Niektórzy

potencjalni autorzy, których chcieliśmy zaprosić do współpracy, odmówili ze względu na istniejące zagrożenia. Nie udało się również pozyskanie tekstów wstępnie obiecywanych nam przez osoby z kręgów emigracyjnych i dyplomatycznych; wszelkie rozmowy w tym zakresie ustały po 24 lutego 2022. Niemniej wydaje nam się, że pozyskane teksty dotyczące muzealnictwa na Białorusi przedstawiają ostatecznie obraz rozmaitych aspektów funkcjonowania tamtejszych muzeów. Szczególne podziękowania za ten fragment najnowszego numeru należą się naszej koleżance redakcyjnej, Katarzynie Waszczyńskiej, oraz Tatsianie Marmysh, które przetłumaczyły tekst na język polski, a także Dorocie Leśniewskiej, która podjęła się redakcji tych tłumaczeń.

Szanowni Państwo,

sytuacja polityczna u naszych sąsiadów, wojna w Ukrainie, napływ uchodźców do naszego kraju, a także sytuacja ekonomiczna w wymiarze globalnym, która zaistniała w związku z atakiem putinowskiej Rosji, sankcjami gospodarczymi, politycznymi, a także kulturalnymi dotyka nas wszystkich. Wojna i działania na rzecz uchodźców ze strefy objętej konfliktem stają się tematem numer jeden aktywności wielu muzeów w Polsce. Nie można jednak przedstawić pełnego obrazu zniszczeń wojennych i reakcji kolegów muzealników z całego świata, ponieważ wojna wciąż trwa i zaiste trudno byłoby uzyskać odpowiedni dystans, by w pełni opisać jej skutki i sformułować propozycje rozwiązań w obiektywnych, naukowych artykułach. Wiemy, że muzea padają ofiarą działań wojennych, czego mamy liczne dowody z Ukrainy, a zarazem jesteśmy przekonani o niezbędności ich odbudowy (oby jak najprędzej). Warto przypomnieć, że muzea wypełniają obowiązki związane z misją kulturotwórczą, która jest wszak wpisana w ich istnienie od samego początku funkcjonowania muzeów jako instytucji publicznych. Już teraz zapraszamy do pisania na temat tego, jaką rolę mogą i powinny pełnić muzea w tak burzliwym otoczeniu; także: czy zdarzało im się pełnić takie funkcje? Czy powinny żywo i natychmiast reagować na to, co dzieje się wokół, czy też raczej powinny pozostać oazami spokoju i pewności, kotwicami tożsamości i skarbnicami wartości, przetrwać zawieruchy współczesności? A może w ogóle czas muzeów przeminął i stają się one zbędnym balastem w życiu publicznym? Pytania o rolę/funkcję/

znaczenie muzeów można mnożyć i należy poszukiwać odpowiedzi na nawet najbardziej prowokujące pytania. Mamy nadzieję, że bieżący numer będzie dla Państwa inspirujący oraz że zaowocuje to nadsyłanymi tekstami do kolejnego, jubileuszowego numeru „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej”.

W imieniu Redakcji,
Katarzyna Barańska, redaktor naczelna

Artykuły

Articles

Zofia Ozaist-Zgodzińska

Kraków

Czekając na muzeum: społeczna aktywność w poszukiwaniu pamięci zbiorowej na krakowskim Prądniku jako inspiracja dla działań partycypacyjnych

Namysł nad realizacją postulatów Nowej Muzeologii trwa w Polsce od lat¹. Wracają pytania, jak je dobrze pojmować i w pełni realizować, a jedną z istotnych kwestii są badania nad publicznością wykraczające poza kwestie frekwencyjne. Obecnie na północy Krakowa mamy okazję obserwować, jak mieszkańcy sami, bez pośrednictwa instytucji, podejmują zadania przypisane do muzeów², nieświadomie wprowadzając Nową Muzeologię w życie społeczności.

¹ Z ogromnej polskiej literatury na ten temat należy wymienić antologię pod redakcją Marii Popczyk: M. Popczyk [red.] *Muzeum sztuki. Antologia*, 2005 oraz M. Popczyk [red.] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, 2006, oraz pracę Piotra Piotrowskiego: P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011. Postulaty Nowej Muzeologii przypominała niedawno w prostej, klarownej formule Anna Nadolska-Styczyńska opatrując je krytycznym komentarzem, i w artykule odnoszę się do tego przekazu. A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, [w:] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 5/2018, s. 211-226.

² Ustawy: o muzeach z dnia 21 listopada 1996 roku oraz o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 23 lipca 2003 roku, z późniejszymi zmianami. W sierpniu 2022 roku podczas 26. Konferencji Generalnej ICOM — International Council of Museums przyjęto następującą definicję: „Muzeum jest instytucją non-profit, stałą w służbie społeczeństwu, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i prezentuje dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla publiczności, dostępne i integracyjne muzea wspierają różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie i przy udziale społeczności, oferując różnorodne doświadczenia dla edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą.” (tłum. własne).

W sytuacji, gdy brakuje lokalnego muzeum, a rozwiązania komunikacyjne utrudniają korzystanie z placówek w centrum miasta, funkcje muzeum zaczęły przejmować nieliczne domy kultury i placówki edukacyjne oraz, przede wszystkim, nieformalne grupy mieszkańców i ich oddolne inicjatywy. Na Prądniku obok organizowanych oddolnie izb pamięci powstały nowe projekty, jak Wypożyczalnia Obrazów, Wolne Muzykowanie, performanse i re-enactmenty. Mieszkańcy samodzielnie organizują grupy, których celem jest poszukiwanie opowieści z pamięci zbiorowej, odkrywanie i ochrona zapomnianego dziedzictwa, zarówno materialnego, jak i niematerialnego. Sytuacja na Prądniku może być okazją nie tylko do namysłu nad formą proponowanego Muzeum Prądnika, lecz do ogólnej, praktycznej refleksji nad realizacją postulatów Nowej Muzeologii w zmieniającym się świecie.

Czym jest Prądnik?

Rzeka Prądnik jako granica miasta jest wymieniona już w dokumencie lokacyjnym Krakowa. Prądnik Biały i Czerwony to nazwy dwóch dawnych wsi położonych na brzegu rzeki już za granicą miasta, rozdzielonych traktem biegnącym w kierunku Warszawy. Współcześnie w granicach dzielnic noszących te nazwy mieści się więcej historycznych wsi, przedmieść i przysiółków. Zmiany urbanistyczne i demograficzne na tych terenach, zachodzące dynamicznie od czasu II wojny światowej, przyspieszyły na początku XXI wieku [Wiśniewski 2021: 77]. W efekcie Prądnik Biały stał się najludniejszą dzielnicą Krakowa [Drath 2021]. To właśnie przemiany demograficzne i społeczne nadały miejscu nową dynamikę. Z udziałem merytorycznych pracowników Muzeum Krakowa opracowano *Studium Programowe Muzeum Prądnika*³. Jednym z etapów prac były konsultacje społeczne, w których wzięło udział 112 osób [Knaś 2021: 76], w sytuacji, gdy obie dzielnice łącznie zamieszkuje około 123 tysiące mieszkańców [Drath 2021]⁴.

Choć przygotowanie *Studium...* zostało zlecone i sfinansowane przez Radę Dzielnicy Prądnik Czerwony⁵, ujęto w nim obie dzielnice, przekraczając

³ *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków 2021.

⁴ Z tego względu trudno traktować rozstrzygnięcia z konsultacji zawarte w *Studium* jako rozstrzygające. Warto pamiętać, że konsultacje odbywały się jesienią 2020 roku, przy trwających ponad pół roku ograniczeniach wynikających z pandemii COVID-19, przed wprowadzeniem szczepionek oraz przed uznaniem jakichkolwiek szczepionek za bezpieczne. Taka sytuacja nie sprzyjała udziałowi w badaniach, a w połączeniu z przedłużającą się izolacją związaną z lockdownem mogła wpływać negatywnie również na zainteresowanie badaniami społecznymi prowadzonymi za pośrednictwem Internetu.

⁵ *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków 2021.

narzucony podział administracyjny i stosując zbiorczą nazwę *Prądnik*. Ponieważ problemy i inicjatywy społeczne w obu dzielnicach przenikają się, omawiając je będę stosować nazwę Prądnik w odniesieniu do szeroko pojętych terenów na północy Krakowa, których proponowane w *Studium...* muzeum miałyby dotyczyć⁶. Granica administracyjna nie jest granicą aktywności mieszkańców, funkcjonalne dzielnice są połączone choćby poprzez parafie oraz piesze i rowerowe szlaki komunikacyjne.

Pamięć zbiorowa na Prądniku Czerwonym

Choć pamięć zbiorową na Prądniku Czerwonym od dawna pielęgnuje Towarzystwo Prądnickie, w Internecie nie ma zbyt wielu informacji na jego temat, co utrudnia dostęp nowym osobom. Z tego względu aktywności nowych i długoletnich mieszkańców znajdują mniej punktów wspólnych, niż gdyby łączyła je jedna instytucja. Na Prądniku Czerwonym, zwanym dawniej Wielkim lub Biskupim, zachowało się kilka historycznych budynków oraz dawny układ wsi. Na uwagę zasługuje podejście do terenów zielonych, które są łączone w trasę spacerową od dębu Podlewki do parku Rozrywka, projektowane z uwzględnieniem wiedzy z hydrologii i przebiegu dawnych młynówek i kanałów. W parku kieszonkowym z dębem Podlewko wykorzystano mało popularną, znaną dotąd głównie lokalnie legendę z czasów potopu szwedzkiego, która została przypomniana w formie planszy do zabaw dla dzieci. W dzielnicy funkcjonuje dobrze oznakowana i rzetelnie przygotowana trasa turystyczna, uwzględniająca obiekty sakralne, dawne karczmy i młyny. Na każdej z tablic widnieje nazwisko społecznika związanego z Towarzystwem Prądnickim, który opracował szlak pod względem merytorycznym, oraz nazwisko lokalnego polityka, wybranego do Rady Miasta z tej dzielnicy. Rola lokalnej władzy w kształtowaniu pamięci zbiorowej była wielokrotnie omawiana [Piotrowski 2011: 22, Nadolska-Styczyńska 2018: 218], muzeum jest kolejnym naturalnym etapem tych działań.

Jan Kaczara — „Zaczarowany dorożkarz”

Przykładem świadomego oddziaływania na pamięć zbiorową na Prądniku Czerwonym jest wykorzystanie dorożkarza Jana Kaczary. Był on jednym

⁶ Autorzy *Studium...* zaznaczyli, że dokument ma być punktem wyjścia do dalszych prac bez względu na to, kiedy oraz w jakiej formie zostaną one podjęte. Oznacza to, że namysł nad formą przyszłego Muzeum jest tym bardziej celowy i adekwatny do sytuacji, w której wiążące decyzje zostały odłożone ze względów finansowych i organizacyjnych. Por. *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków 2021.

z wozaków, fiaków, którzy powszechnie mieszkali w tym rejonie, gdyż niedaleko pobierali wozy, którymi następnie wjeżdżali do centrum Krakowa do pracy. Rymował i zainspirował powstanie wiersza „Zaczarowana dorożka” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego [Szczepanik 2021: 74]. O postaci Kaczary przypomina tablica ufundowana przez Radę Dzielnicy III w najbardziej reprezentacyjnym miejscu w Krakowie, przy Rynku Głównym — przy postoju dorożek. W dzielnicy został upamiętniony nazwą parku oraz nazwą ulicy, w planie był także pomnik. Warto dodać, że ta zmiana w pamięci zbiorowej zaszła w ciągu około 30 lat. Po śmierci Jana Kaczary w roku 1970 pamięć o nim zachowało tylko kilkoro społeczników, o czym świadczą obchody z roku 1990, gdy jego nazwisko dopiero wydobywali z zapomnienia⁷. W *Studium...* Jan Kaczara pojawia się jako postać znana lokalnej społeczności, rozpoznawalna jako jedno z pierwszych skojarzeń z dzielnicą [Szczepanik 2021: 74]. Stał się symbolem. Widać tu skuteczność, celowość i korzyści, jakie lokalna społeczność czerpie z eksponowania jednostek, których z dzisiejszymi mieszkańcami łączy jedynie miejsce zamieszkania. Przybliżając historyczną osobę radnym udało się realnie wpływać na myślenie mieszkańców o dzielnicy administracyjnej⁸. Warto zauważyć, że w dzielnicy, której znaczna część nowych mieszkańców dojeżdża do pracy w innych częściach miasta, eksponowaną postacią stał się człowiek, który miał podobne doświadczenie, lecz upamiętniany jest z innych względów. Pamięć o nim przetrwała za pomocą sztuki — utworu literackiego.

Zapomniane dziedzictwo Prądnika Białego

W porównaniu z tak intensywnym przekazem dziedzictwo Prądnika Białego wydaje się skromniejsze, gdyż nie jest tak eksponowane. Zdecydowana większość działań kulturalnych koncentruje się w Dworku Białoprądnickim, dawnej rezydencji podmiejskiej biskupów krakowskich, w której Łukasz Górnicki osadził akcję traktatu „Dworzanin Polski”. Warto pamiętać, że nawet najbardziej prężna placówka kulturowa nie jest w stanie zaspokoić potrzeb niemal 72 000 mieszkańców dzielnicy [Drath 2021]. Istotnym tere-

⁷ Prawdopodobnie brak dokumentów z tego okresu. Rozmowa z przedstawicielami Towarzystwa Prądnickiego 10.11.2021.

⁸ Więcej o budowaniu tożsamości w oparciu o dziedzictwo lokalne: J. Hausner, A. Karwińska A., J. Purchla [red.], *Kultura a rozwój*, Warszawa 2013. Ten proces na Prądniku komentowano w dwóch publikacjach: por. J. Salwiński [red.], *Prądnik Biały. Dziedzictwo kulturowe historycznych miejscowości tworzących Dzielnicę IV Krakowa*, Kraków 2004 oraz M. Niezabitowski [red.] *Muzeum po sąsiedzku. Prądnik Biały*, Kraków 2021.

nem zielonym jest przylegający do Dworku park obejmujący fragment rzeki Prądnik i noszący imię Tadeusza Kościuszki. Jego patron faktycznie siedł tuż z wojskiem na Racławicach — wynikało to z dawnego układu dróg. W tej dzielnicy również zachowały się elementy Twierdzy Kraków, a poza tym unikatowe zabudowania trzech szpitali i kilku ochronek, wykorzystujących dogodne warunki przy rozlewiskach rzeki Prądnik. Średniowieczne szpitale wymagały bliskości rzeki, później zaś łagodny, wilgotny mikroklimat wykorzystywano do rekonwalescencji w chorobach płuc.

Godny uwagi jest też dwór Buszczyńskich wraz z parkiem dworskim. Konstanty Buszczyński był innowatorem w rolnictwie i hodowcą roślin w międzynarodowej skali, został organizatorem pierwszej w dziejach polskiej placówki dyplomatycznej w Stanach Zjednoczonych oraz pierwszym konsulem generalnym w tym kraju. W swoim majątku na Górze Narodowej na Prądniku gościł między innymi Josepha Conrada. Ulica Josepha Conrada znajduje się wprawdzie na terenie dzielnicy, lecz wątpliwe, aby jej nazwa miała związek z obecnością patrona w tej okolicy. Dwór Buszczyńskiego jest obecnie niedostępny, a na właścicieli została nałożona kara konserwatorska. W zachowanie historycznego wyposażenia budynku angażowali się lokalni społecznicy. Również z ich inicjatywy powraca postulat, aby zachowany zaniedbany park dworski przeznaczyć na ogólnodostępną zielen miejską. Brak systemowego wsparcia instytucji utrudnia te działania.

Te fragmenty dziedzictwa dzielnicy nie są eksponowane, udostępniane ani w żaden sposób obecne w zbiorowej pamięci innej niż przekazywana ustnie. Warto zauważyć, że jeszcze 20 lat temu w analogiczny sposób funkcjonował w pamięci zbiorowej wspomniany dorożkarz Jan Kaczara⁹. Oznacza to, że sprawa systemowej opieki nad prądnickim dziedzictwem nadal kryje znaczny potencjał.

Jerzy Bereś i Maria Pinińska-Bereś — prądniccy performerzy

O ile na Prądniku Czerwonym świadomie wykorzystano postać Jana Kaczary, o tyle na Prądniku Białym o tworzących tu artystach przypominają jedynie oddolne inicjatywy. Jerzy Bereś i Maria Pinińska-Bereś zamieszkali na Prądniku przez przypadek, lecz miejsce to stało się ważną przestrzenią ich twórczej aktywności. Oboje należeli do Grupy Krakowskiej, uprawiali zarówno rzeźbę, jak i performans, lecz zawsze tworzyli osobno. Unikali

⁹ Pojęcie pamięci zbiorowej stosuję według kryteriów Barbary Szackiej. Por. B. Szacka, *Pamięć zbiorowa, pojednanie i stosunki międzynarodowe*, Warszawa 2020.

porównań, zestawień i twórczego dialogu ceniąc sobie przede wszystkim indywidualną siłę wyrazu i własny język sztuki. Co istotne, oboje ze swoją sztuką performatywną wychodzili wprost do mieszkańców, w przestrzeń dzielnic. Szczególne znaczenie ma tu pierwszy performans artystki *Defilada ze sztandarem*, gdy z rozprutym gorsetem zatkniętym na drzewiec przeszła przed swoim domem, przed osiedlowym blokiem [fot. 1]. W tej akcji podjęła problematykę tego, co publiczne i tego, co prywatne oraz zawarła tematykę swoich wcześniejszych rzeźb i późniejszych performansów. Maria Pinińska-Bereś nazywała tę część swojej twórczości „Działaniami efemerycznymi” i taki tytuł nosi katalog wystawy, na której eksponowano dokumentację — zdjęcia, notatki, zachowane rekwizyty oraz kostiumy, do których przykładła dużą wagę, co jest wyjątkowe w przypadku performerów i performerek [Hanusek 2017: 22]¹⁰. Warto odnotować owe notatki oraz opisy, krótkie, pisane w czasie teraźniejszym, jakby performans wydarzał się wciąż. Ma to znaczenie w refleksji nad wykorzystaniem czasu w medium, jakim jest performans (o czym niżej) [fot. 2-6].

Prądnickie performanse Marii Pinińskiej-Bereś miały kameralny charakter, a artystce towarzyszyli głównie zaproszeni artyści. Choć Jerzy Bereś swoje słynne akcje zwane manifestacjami przygotowywał na większą skalę, dla tego artysty nawet wykonywanie fotografii dokumentacyjnej rzeźb stawało się okazją do działań z publicznością. Zachowane zdjęcia sugerują, że niektóre rzeźby, jak „Widmo” i „Zabawka”, zostały wykonane z myślą o tym, aby zaprosić przechodniów do interakcji [fot. 6-9]. W takim ujęciu rzeźba przestaje być samodzielnym medium, gdyż staje się rekwizytem. Jak wskazuje Tomasz Załuski, artefakty z performansu są tym, co pozwala mu zyskać status symboliczny w świecie kultury [Załuski 2013: 52]. Fotografie wskazują, że takich wydarzeń było więcej. Sam fakt fotografowania performansów wywołał refleksję badaczy. Philip Auslander uważa, że dokumentacja nie jest dodatkiem do performansu, lecz czynnikiem konstatującym. Według badacza to fotografia performansu ma moc performatywną, a samo działanie może być uznane za niekonieczny dodatek do niej [Auslander 2012: 56]. Ma to szczególne znaczenie w przypadku działań Marii Pinińskiej-Bereś, której na Prądniku towarzyszyło niewielkie grono. Jedne z nielicznych publikowanych zdjęć

¹⁰ Na tej podstawie można wymienić następujące performanse Marii Pinińskiej-Bereś na Prądniku: *Defilada ze sztandarem* (b.d.), *Latawiec-list* (1976), *Modlitwa o deszcz* (1977), *Sztandar autorski* (1979), *Transparent* (1980), *Listy wysyłane siłami natury* (1982-84, 1987-89).



Il. 1. Maria Pinińska-Bereś, *Defilada ze sztandarem*, b.d., Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.



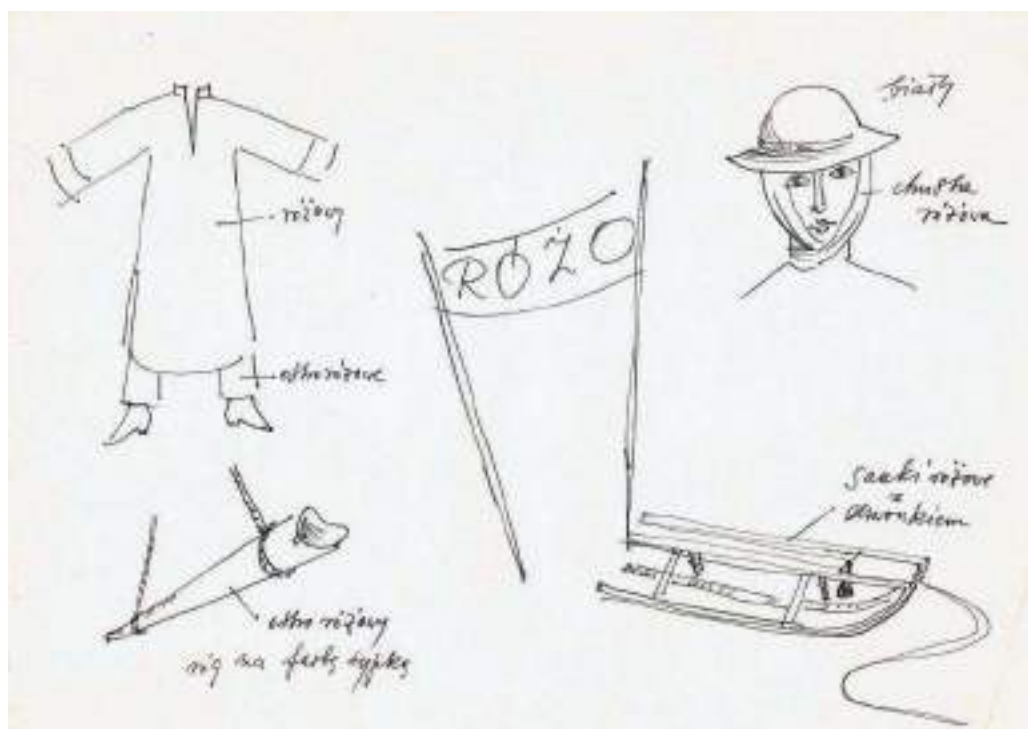
Il. 2. Maria Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz*, 1977, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.



Il. 3. Maria Pinińska-Bereś, *Sztandar autorski*, 1979, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.



Il. 4. Maria Pinińska-Bereś, *Transparent*, 1980, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.



Il. 5. Maria Pinińska-Bereś, *Rysunek do akcji Transparent*, 1980, Kraków (Prądnik), z archiwum rodziny.

Prądnika z lat 60., 70. i 80. XX wieku to właśnie fotografie dokumentacyjne pracy Beresiów.

Dzieła Beresiów znajdują się kolekcjach muzealnych w Krakowie, w Polsce i na świecie. W Krakowie zostały niedawno wyeksponowane w nowo otwartej przestrzeni dla rzeźby w Galerii Sztuki Polskiej XX i XXI wieku w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego. Tak istotni artyści nie są zaznaczeni w przestrzeni publicznej ani Prądnika, ani Krakowa. W *Studium...* Jerzy Bereś nie został ujęty, a Maria Pinińska-Bereś jest jedynie wzmiankowana. Odpowiednio ukazani mogliby wzbudzać zainteresowanie mieszkańców tak, jak wzbudzają emocje wśród widzów w galeriach sztuki. Przedmiot „Latawiec-list” nawiązujący do performansu Marii Pinińskiej-Bereś z roku 1976¹¹ na polach Prądnika mógłby być interesującą pamiątką czy prądnickim gadżetem, a rzeźby obojga artystów wręcz zachęcają, aby stać się inspiracją do interesującej, współczesnej aranżacji przestrzeni miejskiej, parku kieszonkowego czy choćby placu zabaw — analogicznie do placów zabaw wykorzystujących na przykład motyw krakowskiego smoka.

¹¹ Wszystkie performance Marii Pinińskiej-Bereś opisuję na podstawie katalogu wystawy w Galerii Monopol: J. Hanusek [red.], *Maria Pinińska-Bereś. Działania efemeryczne 1967-1996*.

O rosnącym zainteresowaniu zwłaszcza sztuką performatywną Marii Pinińskiej-Bereś świadczy fakt, że obecnie w przygotowaniu są co najmniej trzy publikacje książkowe na jej temat¹², a jej prace są aktualnie eksponowane na dwóch wystawach czasowych poza Polską¹³. Sytuacja, gdy dzieło sztuki (lub opowieść, artefakt, przekaz ustny, losy bohatera) staje się punktem wyjścia do rozmowy na temat współczesności oraz do dialogu z widzem, jest jedną z zasad Nowej Muzeologii. W dalszej części artykułu analizuję, jak Prądniczanie realizują ten postulat w swoich działaniach społecznych bez pośrednictwa lokalnego muzeum.

Postulaty Nowej Muzeologii realizowane przez mieszkańców Prądnika

W działaniach mieszkańców Prądnika widzimy realizację wszystkich tych postulatów Nowej Muzeologii, które nie odnoszą się bezpośrednio do muzealników. Podstawowe założenia przypominam za Anną Nadolską-Styczyńską, która niedawno przypomniała je w prostej, klarownej formule z wnikliwym komentarzem [Nadolska-Styczyńska 2011: 214]. Poniższa kolejność odpowiada porządkowi, w jakim zostaną omówione:

- „Podstawą poznania powinno być przeżycie i interakcja, a nie bierne odbieranie wizji i interpretacji twórców ekspozycji.
- Działania wystawiennicze powinny mieć charakter zarówno kontekstowy jak i estetyczny.
- Działania muzeów powinny szanować prawa depozytariuszy treści i kolekcji przechowywanych w zbiorach muzeum.
- Wystawa winna być podstawą i punktem wyjścia do dyskusji autora z widzem, który powinien zacząć relatywizować swoją wiedzę.
- Standardem winno być uznanie konieczności utrzymywania stałych kontaktów z publicznością i badanie jej reakcji oraz potrzeb, a nawet dopuszczanie do współtworzenia wybranych działań, a także sposobu zarządzania czy polityki merytorycznej muzeum”.

¹² Agata Jakubowska pracuje nad monografią artystki pod roboczym tytułem *Maria Pinińska-Bereś. Sztuka i emancypacja w socjalistycznej Europie*. Bettina Bereś przygotowuje opracowanie rodzinnych opowieści o kobietach, które przekazała jej matka, Maria Pinińska-Bereś. Magdalena Worłowska bada początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce i praca na ten temat jest w druku.

¹³ We wrześniu 2022 jednocześnie trwa wystawa *Niech szyją! Współczesna polska rzeźba uszyta* w Studio Cannaregio w Wenecji eksponowana podczas Biennale oraz wystawa indywidualna „Maria Pinińska-Bereś. Meadow of Your Body” realizowana przez Jarosława Suchana we Wiedniu w ramach projektu „Curated by”.

Wszystkie działania przenika kolejny postulat, oczywisty w sytuacji, gdy mówimy o działalności społecznej:

- „Ekspozycje muzealne nie powinny skupiać się wyłącznie na historii. Winny częściej i szerzej poruszać tematykę współczesności”.
- Założenia, które dotyczą pracowników merytorycznych, i z tego względu nie znajdują na razie realizacji na Prądniku, to:
- „Wystawa powinna być dziełem autorskim, spójnym merytorycznie i artystycznie.
- Konieczność zachowania przez pracowników muzealnych swego bezpiecznego dystansu do własnych poczynań, w celu ułatwienia im zarówno analizy samokrytycznej własnych działań jak zmiany poczynań i przyzwyczajzeń”.

Przeżycie i interakcja: nawiązania do performansów Marii Pinińskiej-Bereś

Nowa Muzeologia to nie tyle zbiór paradygmatów, ile sposób myślenia o sztuce, odbiorcach, instytucji i ich wzajemnych relacjach. Pierwszą z cech owego podejścia widoczną w działaniach mieszkańców Prądnika jest nastawienie na działanie i indywidualne przeżycie zamiast biernego przyjmowania. Jak pisze Nadolska-Styczyńska: „Podstawą poznania powinno być przeżycie i interakcja, a nie bierne odbieranie wizji i interpretacji twórców ekspozycji” [Nadolska-Styczyńska 2011: 214]. Widzimy to w przykładzie powyżej, gdy merytoryczne przygotowanie trasy turystycznej wziął na siebie wybitny społecznik. Innym przykładem jest działanie mieszkańców, którzy, broniąc przed zabudową górkę położoną w centrum osiedla, wybrali się na nią latem z sankami i innymi zabawkami przydatnymi podczas spędzania zimy w mieście [Mrowiec 2021]. Mieszkańcy wprowadzili zimowe rozrywki w letnią scenerię, we wspólnej sprawie, tworząc zarazem rzeźbę, czyli dzieło z wykorzystaniem ruchu, jak i performans.

Podobnie można wskazać twórcze podejście do performansów Beresiów. Dzieła prądnickich artystów wprost zachęcają do tego, aby po latach wracać do nich w twórczy sposób. We Wrocławiu rokrocznie odtwarzany jest, czy raczej: kontynuowany, performans Jerzego Beresia *Żywy pomnik. Arena*, podczas którego mieszkańcy pokrywają zieloną farbą korzenie drzewa wkoпанego koroną do dołu, gdy tylko drzewa w okolicy zaczynają się zielenić. Plenerowa kompozycja opracowana przez prądnickiego artystę w roku 1970 ostateczny kształt uzyskała w roku 2011 i od tamtej pory malowanie korzeni

odbywa się rokrocznie. Warto zauważyć, że nie sposób rozstrzygnąć, czy jest to za każdym razem nowy performans, re-enactment, czy wciąż trwa ten sam, lub może jest to działanie konserwatorskie na skończonej kompozycji przestrzennej, i z tego względu dzieło jako całość skłania do refleksji nad przemijaniem i trwaniem. Jest to istotne z punktu widzenia badaczy, gdyż w konkluzji teoretycznej refleksji nad tą dziedziną sztuki Amelia Jones uznała, że w próbie odtwarzania po latach kluczowe jest zainteresowanie działaniem czasu, pamięci i historii [Jones 2011: 33]. Performanse Marii Pinińskiej-Bereś *Żywy róż* oraz *Pranie* odtworzyła w formie re-enactment jej córka i niezależna artystka także związana z Prądnikiem, Bettina Bereś. Podczas akcji *Żywy róż* artystka zasadziła przed zimą krzew róży oraz zadała wielokrotnie pytanie, w różnych językach i kierunkach: „Czy przyszlą wiosną w Polsce róże zakwitną na różowo?”. To zdanie, podobnie jak malowanie drzewa z *Areny* Beresia, odwołuje się co cyklicznego charakteru czasu przerwanego jednym momentem dzieła artystycznego. Dzieła wykorzystujące trwanie natury oraz relacje rodzinne w szczególny sposób nadają się do wyeksponowania tematu ulotności, zmian w czasie, trwania i potrzeby utrwalenia.

Na razie na Prądniku nie przeprowadzono re-enactmentów, gdyż łącznie w obu dzielnicach działa zaledwie jedna galeria sztuki¹⁴. Mimo że dysponujemy danymi o prądnickich performansach, mimo że są w Krakowie artyści, którzy mogliby zaproponować taką formę uczestnictwa w sztuce odbiorcom, są również kuratorki i kuratorzy zdolni podjąć twórczy namysł nad obecnością dzieła z tego medium w zmieniającym się czasie oraz jest publiczność — brakuje instytucji zdolnej do przygotowania takiego wydarzenia właśnie na Prądniku.

Szczególnym przykładem interakcji zamiast przyjmowania biernej roli jest badanie relacji matka — córka z perspektywy córki właśnie. W polszczyźnie coraz częściej pojawia się termin „córectwo”, choć eksperymentowano też z formami „córczyństwo” oraz „córczyzna” (analogicznie do gombrowiczowskiej „synczyzny”). Ten neologizm i zmiana optyki ma pozwolić córce na odzyskanie sprawczości w relacji z matką [Korolczuk 2019]. Jedną z artystek, która podnosi tę tematykę w swojej sztuce, jest Bettina Bereś. Na jednej z makatek Bettiny Bereś możemy przeczytać wyhaftowany napis: „Córectwo, córczyństwo — nie znałam tych słów, gdy żyła mama”. Maria

¹⁴ Galeria Baszta, związana instytucjonalnie z Centrum Kultury „Dworek Białoprądnicki”. Por. W. Szczepanik, *Dziedzictwo Materialne i niematerialne Prądnika*, [w:] *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Muzeum Krakowa, Kraków 2021, s.75.



Il. 6. Jerzy Bereś, *Kasownik Gazetowy*, 1968, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.

Il. 7. Jerzy Bereś, *Widmo*, 1976, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.

Pinińska-Bereś mówiła, że trzy lata poświęcone na wychowanie dziecka były latami odebranych sztuce. Słowa te znamy między innymi z przekazu jej córki, co nadaje im dodatkowego znaczenia. Jednak dzieła, w których Bettina Bereś podejmuje wątek relacji córka-matka, wzbudzają zainteresowanie nie ze względu na Marię Pinińską-Bereś, lecz dzięki tematyce córeństwa. Nie każda kobieta jest artystką, nie każda jest (chce być, może być, będzie) matką, lecz każda jest córką i dlatego temat tej roli, podejmowany w sztuce od niedawna, odpowiada na aktualne społeczne potrzeby. Tylko w ciągu ostatnich dwóch lat widzowie mogli spotkać się z tematyką córeństwa w dziele Bettiny Bereś podczas wystawy *Moja matka, moja córka* w BWA w Tarnowie w roku 2021¹⁵, na wystawie *Wieża Bab* w Galerii Białej w Bielsku-Białej, w tekście do zina *Herstoria* wydanego w grudniu 2021 przez inicjatywę społeczną Muzeum HERstorii Sztuki, na wystawie *Mama, tata i ja* w Galerii Pastula w roku 2022 oraz na wystawie w Studio Cannaregio w Wenecji zatytułowanej *Niech szyją! Współczesna polska rzeźba uszyta* eksponowanej podczas Biennale. Oprócz tego trwają prace nad książką zbierającą wspomnienia matki zapamiętane przez córkę.

Bettina Bereś bada temat otrzymanego dziedzictwa za pomocą sztuki. Dialog ze dziełem Marii Pinińskiej-Bereś podejmują też badaczki-naukow-

¹⁵ Wystawie towarzyszył szerszy projekt badawczy: <https://www.bwa.tarnow.pl/3,931,aktualnosci,moja-matka-moja-corka.html>



Il. 8. Sytuacja przy fotografowaniu rzeźby „Zabawka” Jerzego Beresia, 1972, Kraków (Prądnik), fot. Jacek Szmuc.

czynnie z różnych pokoleń. Interesująca jest analiza, jak do twórczości prekursorki polskiej sztuki feministycznej podchodzą kobiety urodzone w kolejnych dekadach od lat 40. do lat 90. XX wieku (kolejno: Maria Husakowska, Krystyna Czerni, Agata Jakubowska, Agata Małodobry, Zofia Ozaist-Zgodzińska oraz Magdalena Worłowska) [por. Hussakowska 1999, Czerni 2000, Jakubowska 1999, Małodobry 2017, Ozaist-Zgodzińska 2022, Worłowska 2021]¹⁶. Zgodnie z тезami krytyki feministycznej oraz Nowej Mu-

¹⁶ Na marginesie warto wspomnieć, że Marii Pinińskiej-Bereś tekst poświęciła też artystka Iwona Demko. Por. I. Demko, *M. Pinińska-Bereś. Przedmioty z lat 1968-73*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2020.

zeologii wprowadzają do swoich tekstów krytyczno-artystycznych element własnej, indywidualnej perspektywy, dzięki czemu każda z wymienionych autorek mówi o swojej perspektywie widzki, odbiorczyni oraz o swojej unikatowej percepcji, co może pozwolić badać recepcję sztuki prądnickiej artystki w różnych pokoleniach i jej zmiany w czasie. Zróżnicowany odbiór profesjonalistek zachęca widzów do dialogu z dziełem sztuki. Skoro nie ma jednego, narzuconego przekazu, widzom (i widzkom) łatwiej dodać własny. Warto jedynie, aby te dzieła, szczególnie dawne performanse, były bardziej dostępne dla odbiorców.

Charakter kontekstowy: zainteresowanie dziedzictwem PRL-u

Druga ważna zasada Nowej Muzeologii spontanicznie realizowana na Prądniku mówi, że ekspozycje powinny mieć zarówno charakter kontekstowy, jak i estetyczny. Na Prądniku oznacza to próby podejmowania dialogu z dziedzictwem PRL-u. Szczególnym przypadkiem jest kościół Pana Jezusa Dobrego Pasterza projektu Wojciecha Pietrzyka. Inne krakowskie dzieło tego architekta — kościół Arka Pana w Nowej Hucie — stało się symbolem, a obecnie jest obowiązkowym punktem wycieczek po tej części miasta. Bryła prądnickiego kościoła nie budziła zainteresowania aż do momentu przedstawienia projektu zastąpienia współczesnymi witrażami pierwotnej ściany, w całości przeszklonej miodowymi gomółkami. Mieszkańcy z własnej inicjatywy zainteresowali tym problemem organizacje działające na terenie całego Krakowa na rzecz ochrony architektury XX wieku. Lokalne, dzielnicowe zaangażowanie okazało się niewystarczające, lecz zarazem było niezbędne, aby nagłośnić problem ochrony spójnej, pierwotnej koncepcji artystycznej. W tym przypadku mieszkańcy podjęli próbę zachowania dzieła z epoki PRL-u ze względu na jego spójny charakter i wysoką klasę artystyczną¹⁷.

Odwrotna sytuacja ma miejsce na osiedlach z „wielkiej płyty”, gdzie mieszkańcy podejmują działania, aby wejść z nimi w dialog i przybliżyć je do współczesności. Na osiedlu Azory murale nawiązują w treści i formie do patronów ulic na osiedlu — artystów krakowskich z dwudziestolecia. Zrealizowano jedynie mural upamiętniający Marię Jareme. Osiedla stają się przedmiotem zainteresowania też jako przykład myśli urbanistycznej i planowania przestrzennego. Na Prądniku analizowano wzorcowe osiedle Prądnik Czerwony oraz osiedle XXX-lecia PRL (dziś Krowodrza Górka).

¹⁷ Mimo tego i mimo obowiązywania nadal praw autorskich architekta, we wrześniu 2022 roku rozpoczęto instalowanie nowego witrażu.

Dziedzictwo PRL-u zostało zaakceptowane jako część lokalnego pejzażu, element społecznego kontekstu, który należy poznać i zrozumieć, aby wejść z nim w estetyczną polemikę np. za pomocą muralu.

Troska mieszkańców o zachowanie dziedzictwa materialnego dzielnicy przejawia się też w istnieniu w najstarszych szkołach podstawowych „izb pamięci”, do których mieszkańcy, w porozumieniu z dyrekcjami, przynosili zachowane, pamiątkowe przedmioty związane z lokalną historią. W ten sposób placówki edukacyjne przejęły jedną z podstawowych funkcji muzeum, jaką jest pozyskiwanie, przechowywanie i promowanie zbiorów, oczywiście na miarę społecznych możliwości. Opracowanie pamiątkowych przedmiotów sprzed około stu lat z oczywistych względów przekracza możliwości dyrekcji szkolnej. Niektóre fotografie wykraczają poza historię miasta na tych terenach, gdyż pochodzą z czasów sprzed włączenia Prądników w granice Krakowa. Fotografie nie zostały dotąd zdigitalizowane. Wraz ze zmianą pokoleniową kadry dyrektorskiej i nauczycielskiej w szkołach dalszy los unikatowych zbiorów jest niepewny. Mieszkańcy mogą przekazywać artefakty, lecz nie mają ekspertyzy niezbędnej do otoczenia ich odpowiednią opieką, której niezbędnym etapem jest selekcja.

Poszanowanie praw depozytariuszy: pracownia artystów epoki PRL

Problem kontekstowego i estetycznego charakteru ekspozycji łączy się z pytaniem, jak ukazywać dziś pracownię artystów epoki PRL w sposób, który będzie adekwatny zarówno do miejsca i zachowanej spuścizny, jak i potrzeb współczesnych odbiorców. Jednym z miejsc, gdzie podejmowany jest namysł nad tym tematem i poszukiwanie nowych rozwiązań, jest zachowana na Prądniku pracownia i mieszkanie Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Bereś [fot. 10]. Artyści otrzymali przydział na pracownię w jednym z budynków na nowym osiedlu. Z czasem udało im się uzyskać meldunek w przyległym pokoju z kuchnią, który według planu architektonicznego nie był samodzielny mieszkaniem. Ta różnica formalna miała znaczenie w epoce, w której obowiązywał nakaz meldunku i formalizacja wszelkich aspektów życia. Z pracowni korzystali wspólnie tylko do momentu, gdy artystka zdecydowała się wyeliminować ze swoich prac ciężar, tak, aby móc samodzielnie transportować swoje dzieła. Gdy zmieniła materiały, z których tworzyła, przeniosła się ze swoją pracą do przestrzeni mieszkalnej. Tworzyła najczęściej koło łóżka, mówiła o tym „obok mojego legowiska” [Bereś, Hanusek 2019]. Pracownia przetrwała i nie została poddana muzealnej ingerencji. Opiekę



Il. 9. Jerzy Beres przy „Taczach polskich”, lata 60-te XX wieku, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny.

nad nią sprawuje Fundacja im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia, czyli znów inicjatywa oddolna. Obecnie spuścizna jest digitalizowana, trwają prace badawcze i konserwatorskie¹⁸ mające na celu zachować autentyzm miejsca rozumiany według *Dokumentu z Nara* (1994). Zamiast zamkniętą ekspozycją przeznaczoną tylko do oglądania, pracownia ma zostać miejscem żywym, otwartym na twórcze działania. Jednym z możliwych rozwiązań, inspirowanych doświadczeniami warszawskimi, jest utrzymanie charakteru pracowni Beresiów jako pracowni właśnie, być może z naciskiem na konserwację sztuki drugiej połowy XX wieku [Mazik 2021: 117-118]. Z czasem może to być miejsce rezydencji artystycznych, wydarzeń promujących sztukę awangardową i neoawangardową oraz, szerzej, przestrzeń dyskusji nad przyszłością szeroko rozumianej spuścizny artystycznej twórców drugiej połowy XX wieku: co zachowywać, co ukazywać i w jaki sposób tak, aby zachowując pamięć i dzieło, odpowiadać na potrzeby współczesnych miast i odbiorców [Beres, Hanusek 2019].

¹⁸ Fundacja im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia, strona oficjalna, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022]

W *Studium...* pojawia się zwrot „żywa pracownia” jako jedna ze wskazówek dla sposobu działań przyszłego muzeum, mimo że pracownia Beresiów nie została wymieniona w tym dokumencie [*Studium* 2021: 78]. Aktualnie widzowie mogą wejść do pracowni wyjątkowo, podczas festiwalu *Otwarte Mieszkania*¹⁹ i *Pracownie do wglądu*²⁰. Zainteresowanie przekracza możliwości organizacyjne oraz dostępność biletów,²¹ co świadczy o ogromnej — i rosnącej — potrzebie udostępniania oraz rozmów o sztuce obecnej w przestrzeni społecznej, w przestrzeni życia, przy jednoczesnym namyśle nad prawami depozytariuszy i przyszłością wspólnego dziedzictwa. Być może rozwiązania najlepiej wypracować zgodnie z inną zasadą Nowej Muzeologii, czyli w dialogu z widzami.

Krytyczne podejście do własnej wiedzy: aktywne poszukiwanie informacji

Kolejna zasady Nowej Muzeologii mówi, że wystawa powinna być punktem wyjścia do dialogu z widzem i ma go skłonić do refleksji nad własną wiedzą. Na Prądniku można połączyć to z postulatem, aby wystawa dotyczyła nie tylko przeszłości, lecz zawierała odniesienia do współczesności. Przykładem takiego podejścia jest aktywne poszukiwanie przez Prądniczian informacji na temat swojej okolicy. W Budżecie Obywatelskim w roku 2021 mieszkańcy wybrali projekt *Szpiedzy wiedzy*²². Zdecydowali, aby część dzielnicowych pieniędzy przeznaczyć na spotkania edukacyjne poświęcone dzielnicy. Akcja została dobrze przyjęta, skoro w roku 2022 do Budżetu Obywatelskiego zgłoszono projekt dzielnicowych wycieczek z przewodnikiem w taki sposób, aby można było samodzielnie kontynuować trasy na rowerach lub w formie spacerów. Taki wymóg oznacza, że wycieczka nie może polegać na chodzeniu od jednego istotnego punktu do drugiego, lecz sama trasa musi być łatwa do zapamiętania, prosta i (w miarę możliwości) malownicza. Znaczna część prądnickich zabytków to obiekty poprzemysłowe, co oznacza częste zmiany właścicieli oraz dostosowywanie wnętrza do potrzeb

¹⁹ Festiwal Otwarte Mieszkania Kraków, strona oficjalna, www.fomkrakow.pl [dostęp: 20.03.2022].

²⁰ B. Bereś, O. Hanusek, *Rozmowa o rodzinnej pracowni Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, [online], „Pracownie do wglądu” 28.12.2019, <https://pracowniedowgladu.pl/pracownia-beresiow/> [dostęp: 20.03.2022].

²¹ Festiwal Otwarte Mieszkania Kraków, strona oficjalna, www.fomkrakow.pl [dostęp: 20.03.2022].

²² https://budzet.krakow.pl/projekty2021/3454-szpiedzy_wiedzy_pradnik_bialy_-_odkryj_go_na_nowo_.html.

i zmieniającej się technologii, przez co trudniej badać ich przeszłość²³. Mimo tego prądnicy pasjonaci z pieczołowitością poszukują danych na ich temat. Na uwagę zasługuje działalność Jakuba Jastrzębskiego prowadzona pod marką *Igraszki z czasem*. Jastrzębski poszukiwał nazwiska właściciela jednego z prądnickich młynów zachowanych do dziś, aż w danej książce adresowej znalazł dane „Alojzy Dudke”. Aktualnie badania trwają dalej, aby potwierdzić, czy to faktyczna forma nazwiska właściciela młyna, czy błąd zecera. Podobnie Prądniczanie odkrywają przeszłość w okolicy hotelu Florian i ulicy Piotra Trębacza, gdzie analiza stylistyczna wskazuje na założenie osiedla robotniczego z dwudziestolecia międzywojennego. Teren należał do przedsiębiorcy zajmującego się transportem, więc taka hipoteza wydaje się prawdopodobna, a pasjonaci szukają jej potwierdzenia w źródłach. Gdyby na Prądniku istniało Muzeum, dostęp do wiedzy otwierającej dalsze poszukiwania byłby łatwiejszy.

Stały kontakt z publicznością i dopuszczanie do współtworzenia: artywizm, czyli zaangażowanie społeczne w aktywności artystycznej

Nowa Muzeologia zakłada aktywną rolę publiczności (z tego względu określenia takie jak „widz” i „odbiorca” stają się nieadekwatne) oraz otwartość na jej pomysły i działania. Prądniczanie sami podejmują działania artystyczne na rzecz swojej społeczności. Najstarszym przykładem była powtarzana co roku od lat 80. XX wieku wycieczka do źródeł rzeki Prądnik. Nabierano do butelek wody ze źródła, aby następnie przelać ją w Krakowie do Wisły, poniżej ujścia Prądnika [fot. 11]. Transportując wodę od źródła rzeki aż do jej ujścia, Prądniczanie wypełniali rolę rzeki. Taki performans z powodzeniem mógłby odbywać się pod kuratelą muzeum.

Innym inspirującym działaniem jest Wypożyczalnia Obrazów. Bettina Bereś rozpoczęła tę inicjatywę, aby zachęcić do namysłu nad przestrzenią, w której żyjemy i aby umożliwić wszystkim zainteresowanym osobom intymny, bliski kontakt ze sztuką we własnym domu. Taka działalność nie ma precedensu ani analogii w żadnym innym miejscu. Prądnicka, prywatna czy wręcz intymna Wypożyczalnia Obrazów nie zastąpi galerii sztuki ani muzeum, za to zdecydowanie wpływa na kształtowanie gustu

²³ Za przykład może służyć Szpital im. Gabriela Narutowicza, jeden z krakowskich gmachów użyteczności publicznej wzniesiony w dwudziestolecie według projektu Wacława Krzyżanowskiego. Na początku XXI wieku został poddany termomodernizacji, w wyniku której stracił pierwotny charakter.

i zachowań osób, które w przyszłości będą publicznością publicznych placówek w dzielnicy.

Oprócz Wypożyczalni Obrazów mieszkańcy podejmują kolejne działania sprzyjające niespiesznemu kontaktowi ze sztuką. Wolne Muzykowanie to cykliczne spotkania z amatorskim śpiewem, otwarte dla każdego, a zainicjowane przez jedną osobę. Z kolei na jednym z osiedli oddalonych od placówek Biblioteki Kraków, w wolnej przestrzeni powstała lokalna biblioteka. Te trzy inicjatywy łączy brak pośpiechu i kameralny charakter, zgodny z duchem ruchów Slow, w tym Slow Art. Warto dodać, że podczas akcji „Zupa dla Ukrainy” półki, zamiast książkami, wypełniono słoikami z zupą czekającymi na rozwieszenie do potrzebujących.

O ile biblioteka czy wolne muzykowanie mogłoby zaistnieć w domu kultury, o tyle prądnickie działania dotyczące zieleni miejskiej mają charakter Sztuki Ziemi i z powodzeniem mogłyby znaleźć miejsce w muzeum sztuki. Na Prądniku Konstanty Buszczyński prowadził eksperymentalne hodowle roślin, później Maria Pinińska-Bereś uprawiała ogród w przestrzeni ogólnodostępnej, a współcześnie mieszkańcy założyli kilka skwerów wyraźnie oznaczonych jako „ogród sąsiedzki”, „ogród osiedlowy” itp. Wymieniana powyżej osiedlowa górka, uchroniona przed zabudową za pomocą „protestu saneczkowego”, również stała się takim miejscem wspólnym [fot.12-13]. Na Prądniku działają też aktywiści podejmujący na rzecz zieleni miejskiej działania quasi-partyzanckie, takie jak Sadzenie Dyni W Miejscach Publicznych w ramach wspólnej, zsynchronizowanej czasowo akcji. Można przypuszczać, że takie wydarzenia będą zyskiwać na popularności, gdyż jedno z muzeów w Krakowie (MuFo Strzelnica, oddział Muzeum Fotografii) widząc to zainteresowanie rozpoczęło propagowanie podobnych działań, informowanie o nich i eksponowanie w muzealnym ogrodzie. Warto zauważyć, że to placówka zauważyła i wypromowała podejmowane wcześniej działania mieszkańców, czyli dopuszczono publiczność do współtworzenia, realizując tym samym tezy Nowej Muzeologii. Postulowane muzeum Prądnika mogłoby również pójść tym śladem.

Dyskusja autora z widzem i dopuszczanie do współtworzenia: zmiany w języku

Ostatnią z zasad Nowej Muzeologii, którą Prądniczanie z sukcesem realizują, jest współtworzenie, otwartość na dialog i dyskusja z autorami, o ile można mówić o autorach języka polskiego. Wspomniałam wyżej o „artywiźmie”,



Il. 10. *Mieszkanie Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres*, 2020, Kraków (Prądnik),
fot. Anna Stankiewicz, pracowniedowgladu.pl.



Il. 11. *Rozpuszczanie Wisły*, lata 90. XX wieku, Kraków (ujście Prądnika do Wisły),
fot. archiwum prywatne.



Il. 12. Protest saneczkowy, 2021, Kraków (Prądnik), fot. Facebook Ogród Osiedlowy przy ulicy Siemaszki.



Il. 13. Protest saneczkowy, 2021, Kraków (Prądnik), fot. Facebook Ogród Osiedlowy przy ulicy Siemaszki.

Fotografie z archiwum rodziny Beresiów pochodzą ze zbiorów Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl.

czyli połączeniu działalności artystycznej z aktywnością społeczną. Słowo to jest jednym z przykładów neologizmów, jakie pojawiają się w socjolekcie Prądniczan. Nowi, napływowi mieszkańcy nie mają początkowo dostępu do pamięci zbiorowej utrwalonej w języku, dlatego tworzą określenia, które w ich odczuciu są bardziej adekwatne. Nowa przestrzeń wymaga też oswojenia, symbolicznego wzięcia w posiadanie, a jednym ze sposobów jest nadanie własnej nazwy. W ten sposób nowi mieszkańcy mówią o arterii rozdzielającej Prądnik Biały i Czerwony, czyli o Alei 29 Listopada „Dwudziesta Dziewiąta”, przez analogię do wielkich ulic Nowego Jorku. Podobnie dla osób napływowych rzeka nosi nawet w Krakowie oficjalną nazwę Prądnik, a nie zwyczajową Białucha. Nowi mieszkańcy często samodzielnie starają się wyjaśnić genezę lokalnych nazw ulicy (np. Szopkarzy, Bularnia, Rozrywka, Pocieszka) oraz nazw dzielnic. Mimo że oficjalne wyjaśnienia są łatwe do znalezienia, sam fakt poszukiwania alternatywnych możliwości zasługuje na uwagę i uznanie. Prądniczanie starają się aktywnie wpływać na swoją przestrzeń, w tym tę kulturową i symboliczną.

Dalsze odkrycia

Pozostają jeszcze dwa aspekty dawnego prądnickiego dziedzictwa, które nie zostały jeszcze w wyczerpujący sposób przetworzone przez współczesnych odbiorców. Na odkrycie lub odnalezienie czeka jeszcze receptura chleba prądnickiego. Cieszył się on uznaniem i popularnością, lecz niestety współcześnie jest znany jedynie z pełnych zachwyty opisów [Gadocha 2021: 65]. Drugim elementem, który nie jest eksponowany, jest szpitalnictwo. Pierwsze wzmianki o Prądniku dotyczą średniowiecznego szpitala. Z XX wieku zachowało się kilka mocno zróżnicowanych między sobą zespołów szpitalnych, w tym jeden, który nie pełni już swojej pierwotnej funkcji. Odpowiednie wyeksponowanie tego dziedzictwa wymaga dobrego pomysłu, tak jak Muzeum Mydła i Historii Brudu w Bydgoszczy podejmujące w otwarty i nowatorski sposób trudny temat higieny i zdrowia publicznego. Być może Prądniczanie znajdą na to odpowiedni sposób, być może z udziałem lokalnych władz i ekspertów od muzealnictwa.

Jak przekuje Katarzyna Barańska, muzea to społeczności obejmujące siecią zależności znacznie więcej niż tylko publiczność [por. Barańska 2013]. Badaczka wskazuje, że muzea mają wpływ na całą lokalną społeczność połączoną ze sobą więzami zależności. Na Prądniku aktywni mieszkańcy zaczęli budować taką społeczność opartą na wspólnej trosce o zastane

dziedzictwo i aktywny wpływ na przyszłość poprzez działania charakterystyczne dla twórczości artystycznej. Jest to modelowy wręcz przykład zaangażowanej publiczności współczesnej placówki muzealnej tworzonej według zasad Nowej Muzeologii. *Studium Programowe Muzeum Prądnika* przygotowano jako pierwszy krok do stworzenia placówki, materiał studialny i wstępne wskazówki, nawet jeśli kolejne działania miałyby mieć miejsce dopiero za kilka lat. W obecnych realiach realizacja tego pomysłu zapewne zostanie odsunięta w czasie. Ten okres można wykorzystać na namysł i na działanie, co wprost sugerują autorzy dokumentu. Całość zamyka konkluzja, że tworzenie placówki należy zacząć od rozbudowania infrastruktury społecznej [Salwiński, Gawel 2021: 94]. Na podstawie przedstawionych powyżej przykładów można stwierdzić, że znaczna część tej pracy została już wykonana — przez mieszkańców. Warto, aby po ten zasób sięgnęła świadoma instytucja, lokalna placówka muzealna skłonna wykorzystać istniejący potencjał uwzględniając współtworzenie, dialog, badania publiczności i pozostałe zasady Nowej Muzeologii. Jednocześnie spontaniczne działania mieszkańców północnych rubieży Krakowa mogą zainspirować muzealników z całej Polski do twórczej odpowiedzi na potrzeby publiczności.

Bibliografia

Auslander Philip

- 2012: *The Performativity of Performance Documentation*, [w:] Amelia Jones i Adrian Heathfield [red.], *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Chicago: Intellect Books and the University of Chicago Press, s. 47-58.

Barańska Katarzyna

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

Czerni Krystyna

- 2000: *Skrawki życia. Różowe sny Marii Pinińskiej-Bereś*, [w:] tejże, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków: Znak, s. 165-178.

Demko Iwona

- 2020: *Maria Pinińska-Bereś. Przedmioty z lat 1968-73*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych.

Gadocha Marcin

- 2021: *Chleb i piekarze z Prądnika Białego*, [w:] Niezabitowski Michał [red.] *Muzeum po sąsiedzku. Prądnik Biały*, Kraków: Muzeum Krakowa, s. 50-67.

Hanusek Jerzy [red.]

- 2017: *Maria Pinińska-Bereś. Działania efemeryczne 1967-1996*, Warszawa: Fundacja Monopol.

Hausner Jerzy, Karwińska Anna, Purchla Jacek [red.]

2013: *Kultura a rozwój*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Husakowska Maria

1999: *Think pink*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, katalog*, Gajewska Bożena, Hanusek Jerzy [red.], Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.

Jones Amelia

2011: *The Artist is Present. Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence*, „The Drama Review”, nr 1 (2011), s. 23-35.

Knaś Piotr

2021: *Analiza potrzeb i oczekiwań wybranych grup interesariuszy w związku z koncepcją powołania Muzeum Prądnika*, [w:] *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków: Muzeum Krakowa, s. 76-83.

Korolczuk Elżbieta

2019: *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków: Universitas.

Mazik Magdalena

2021: *Co pozostaje? Pracownie artystów wobec upływu czasu*, „Mocak Forum” 2021, nr 1 (17), s.117-118.

Nadolska-Styczyńska Anna

2018: *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, [w:] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 5/2018, s. 211-226.

Piotrowski Piotr

2011: *Muzeum krytyczne*, Poznań: Rebis.

Popczyk Maria [red.]

2005: *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Universitas.

Popczyk Maria [red.]

2006: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice: Muzeum Śląskie.

Salwiński Jacek, Gawel Robert

2021: *Podsumowanie*, [w:] *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków: Muzeum Krakowa, s. 90-94.

Salwiński Jacek [red.]

2004: *Prądnik Biały. Dziedzictwo kulturowe historycznych miejscowości tworzących Dzielnicę IV Krakowa*, Kraków: Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki.

Studium Programowe Muzeum Prądnika:

2021: Kraków: Muzeum Krakowa [brak ISBN].

Szacka Barbara

2020: *Pamięć zbiorowa, pojednanie i stosunki międzynarodowe*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Szczepanik Wacława

2021: *Dziedzictwo materialne i niematerialne Prądnika*, [w:] *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków: Muzeum Krakowa.

Wiśniewski Michał

2021: *Współczesna tożsamość Prądnika Białego*, [w:] Niezabitowski Michał [red.] *Muzeum po sąsiedzku. Prądnik Biały*, Kraków: Muzeum Krakowa, s. 68-90.

Załuski Tomasz

2013: *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 9 (2013), s. 49-60.

Źródła niepublikowane:**Ozaist-Zgodzińska Zofia**

2022: „*Jestem córką wielkiej artystki niedocenionej*”. *Córectwo w sztuce Bettiny Beres, [referat wygłoszony podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Kobiety, Sztuka, Społeczeństwo zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie, 23-24.06.2022]*.

Worłowska Magdalena

Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce [w druku].

Strony internetowe:

Bereś Bettina, Hanusek Oskar 2019: *Rozmowa o rodzinnej pracowni Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Pracownie do wglądu”, <https://pracowniedowgladu.pl/pracownia-beresiow/> [dostęp: 20.03.2022].

Drath Jakub 2021: *Prądnik Biały. W centrum uwagi po latach czekania*, „Love Kraków”, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pradnik-bialy-w-centrum-uwagi-po-latach-czekania_42870.html [dostęp: 30.04.2022].

Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, strona oficjalna, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022].

<https://www.bwa.tarnow.pl/3,931,aktualnosci,moja-matka-moja-corka.html> [dostęp: 30.04.2022].

Małodobry Agata 2017, *Różowa rewolta z „Płonącą żyrafą” w tle*, https://blog.mnk.pl/rozowa-rewolta-z-plonaca-zyrafa-w-tle/?utm_source=pocket_mylist [dostęp: 30.04.2022].

Mrowiec Małgorzata 2021: „*Zjeżdżajcie, deweloperzy*”, czyli protest na Żabińcu w obronie górki saneczkowej przed zabudową, <https://krakow.naszemiasto.pl/zjezdzaicie-deweloperzy-czyli-protest-na-zabincu-w-obronie/ar/c1-8322644> [dostęp: 20.03.2022].

Szpiedzy wiedzy: <https://szpiedzywiedzy.pl/pradnik> [dostęp: 30.04.2022].

Zawsze stoi w cieniu, a laury za jego pomysły zbierają inni, „Dziennik Polski” 20.06.2009, www.dziennikpolski24.pl/zawsze-stoi-w-cieniu-a-laury-za-jego-pomysly-zbieraja-inni/ar/2609772 [dostęp: 20.03.2022].

Zofia Ozaist-Zgodzińska

In anticipation of a museum: social activism in search of collective memory in Kraków's Prądnik as a source of inspiration for participatory activities

By assuming tasks which are by law assigned to museums, the inhabitants of two quarters in north Kraków are unwittingly introducing 'new museology' principles into the life of their community. Their focus on experience and interaction is visible in social actions like the "sledge protest" and interest in the concept of "daughterhood". The contextual character of their activities shows that Prądnik residents care about protecting the heritage of the communist period. Their respect for depositors is expressed by actions aimed at opening the preserved Bereś atelier to the public. They critically assess their own knowledge and in civic budget voting consistently opt for projects focused on popularising local heritage. Constant contact with the audience and co-creation are key factors behind the popularity of "Slow Music Making" events, Painting Lending Library, communal urban gardening and space annexation through language. Prądnik residents have developed a set of qualities typical of a perfect conscious audience of a museum — an institution that is yet to be created.

Keywords: social activism, collective memory, Prądnik, participation.

Olga Kosińska

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Randkując z dinozaurem — niestandardowe inicjatywy muzeów w mediach społecznościowych

Jednym z efektów obostrzeń pandemicznych, który z pewnością zostanie z instytucjami kultury w Polsce, jest konieczność nieustającej komunikacji ze swoimi (także potencjalnymi) odbiorcami z pomocą różnorodnych narzędzi wirtualnych. Okres ograniczenia możliwości zapraszania ludzi do siedzib tych organizacji dobitnie pokazał, jak istotną dla zbudowania i utrzymania wokół danego podmiotu lojalnej publiczności jest przemyślanie działalności zwłaszcza z pomocą mediów społecznościowych. To tam (w zasadzie nieustannie, 24 godziny na dobę [Crarý 2015]) znajdują się odbiorcy — i to tam w związku z tym znaleźć muszą się także muzea. Dodatkowym elementem tych aplikacji, niewątpliwie istotnym z perspektywy organizacji jest fakt, że obecnie media społecznościowe są (...) czymś więcej niż zaledwie rosnącym stosem dokumentów — są procesem, świadomością, sposobem widzenia wyłaniającym się spośród zmian historycznych zachodzących w mediach i technologii, między innymi, lecz nie wyłącznie, takich jak rozwój kolei, miasta i aparatu fotograficznego [Jurgenson 2021: 52].

Aplikacje takie jak Facebook, Instagram czy Tiktok nie są tylko narzędziami budowania wizerunku i bieżącej komunikacji instytucji kultury z jej interesariuszami. W Internecie zawsze czeka jakaś publiczność — i to właśnie ten potencjał świata wirtualnego organizacje te wykorzystują

coraz częściej nierzadko w sposób zaskakujący i niespodziewany, czego przykłady są głównym przedmiotem analizy niniejszego tekstu.

Warto przy tym pamiętać, że w mediach społecznościowych tkwi jedno z głównych źródeł współczesnego performansu tożsamościowego. Fotografie i filmy stanowią niewątpliwie materiał dokumentacyjny — przy czym:

wyduje się, że przynajmniej obecnie — w epoce nieustannie zmieniającej się teraźniejszości charakteryzującej globalne przestrzenie miejskie — wykorzystujemy media oparte na czasie jako narzędzia zapisu naszego niepokoju związanego z samym czasem i zarazem narzędzia przynoszące ukojenie w obliczu tego niepokoju [Mirzoeff 2016: 42].

Dokumentacja dotyczy więc współcześnie nie tylko archiwizacji, a zatem zatrzymania i zachowania pewnego wycinka przemijającej rzeczywistości — równocześnie „wszystkie te fotografie i filmy są naszymi próbami zobaczenia świata” [Mirzoeff 2016: 21]. Rzeczywistość (re)konstruowana jest nieustannie w dużej mierze właśnie z pomocą tych materiałów, toteż wszelkie próby ucieczki od nich (podejmowane z różnych przyczyn — niezrozumienia, przesycenia, braku wiedzy, świadomości czy ze strachu) z założenia skazane są na porażkę. Stwierdzenie to nie jest tożsame ze stanowiskiem, że od mediów społecznościowych nie ma i nie może być ucieczki — raczej, że próba skutecznej komunikacji z odbiorcami jakiegokolwiek nadawcy, w tym instytucji kultury, nie może się w obecnych czasach bez nich obejść.

Z pomocą mediów, w tym mediów społecznościowych, człowiek nieustannie ustanawia otaczający go świat, a także konstytuuje swoje w nim miejsce. Wielość i wielkość otaczających go bytów jest zbyt duża, by móc objąć ją całościowo pojedynczym ludzkim umysłem — każda decyzja i krok są zatem wyrazem wyboru jednych elementów nad innymi, także w wypadku swojej tożsamości. „Zatem żadne ja — wewnętrzne, istotowe, naturalne i właściwe naszej tożsamości — nie istnieje bez innych ludzi, bez lustra lub aparatu, który by je odbijał” [Jurgenson 2021: 87]. Praca na rzecz własnej autoprezentacji czy autonarracji [Giddens 2010] nie dotyczy tylko indywidualnych osób, lecz także takich konstrukcji jak organizacje. Konieczność wyróżniania się z tłumu pozornie podobnych jednostek, przede wszystkim w celu przyciągnięcia uwagi odbiorców, jest okolicznością codziennej działalności instytucji kultury od wielu lat. Skuteczna działalność w mediach społecznościowych pozwala na podejmowanie równocześnie działań związanych z ustanawianiem wyjątkowej opowieści o danej organizacji oraz bieżącego reagowania na potrzeby i zainteresowania użytkowników.

Wiele (jeśli nie większość) muzeów na całym świecie zdaje sobie z tej okoliczności sprawę — nie każde z nich jest jednak w stanie skutecznie działać w odpowiedzi na wyzwania, jakie taka rzeczywistość przed nimi stawia. Niniejszy tekst ma na celu przedstawienie kilku przykładów wirtualnych działań różnego typu muzeów, pozytywnie wpływających, z jednej strony, na chwilową rozpoznawalność danego podmiotu, ale także niekiedy, z drugiej, na długofalowe konstruowanie określonej narracji wokół niego przy pomocy bezpośredniej komunikacji ze swoimi (także dopiero potencjalnymi) odbiorcami. Jednocześnie interesującym jest także przyjrzenie się, jak niekiedy pozornie dość spektakularne kampanie nie mają przełożenia na wizerunek czy tożsamość organizacji w dłuższej perspektywie czasu. W świecie offline muzeum z racji swojej natury jest swoście statyczne, przyciągając ludzi do siebie jak kwiat pszczoły. W Internecie instytucja ta nie jest już skazana na oczekiwanie na gości — z łatwością może sama do nich wyjść, także drogami, które dotychczas się z nią nie kojarzyły.

Co istotne, opisane poniżej akcje stanowią nie tylko przykłady niestandardowych działań instytucji kultury w obrębie mediów społecznościowych — skupiają się także na raczej pomijanym ich aspekcie narzędzi do nawiązywania i utrzymywania relacji, w tym w dużej mierze różnych aspektów związków między dwojgiem osób. Aplikacje randkowe takie jak Tinder czy platformy umożliwiające swobodne dzielenie się różnego typu treściami, w tym erotycznymi oraz pornograficznymi, takie jak OnlyFans nie są przestrzeniami, do których publiczne organizacje kultury wkraczają często i chętnie. Tymczasem poniższe przykłady pokazują, że mogą one stać się narzędziami do podjęcia wyrazistych działań, znacząco wpływających na możliwość wyróżnienia się na tle innych tego typu podmiotów, a dodatkowo dotarcia ze swoim przekazem do grup odbiorców, którzy być może dotychczas nie byli zainteresowani muzealną ofertą.

Randkowanie z dinozaurem

Aplikacja randkowa Tinder może nie kojarzyć się bezpośrednio z komunikacją marketingową organizacji — tym bardziej z działalnością muzealną. To jednak właśnie tam pojawiło się kanadyjskie Royal Ontario Museum (ROM) — a bardziej precyzyjnie rzecz ujmując, swoje konto założył tam dinozaur Teddy. Tinder umożliwia utworzenie własnego profilu randkowego i parowanie go z kontami, które algorytm uznaje za potencjalnych partnerów danej osoby. Otrzymuje ona (pozornie niekończącą się) listę kandydatów,

których ocenia poprzez przesunięcie zdjęcia w prawo (na tak, chce potencjalnie porozmawiać, chyba do siebie pasują) lub w lewo (na nie, nie chce mieć kontaktu). Royal Ontario Museum nie należało w 2017 do nowicjuszy w mediach społecznościowych — od dłuższego czasu skutecznie prowadziło w nich swoją komunikację. W pewnym momencie zespół dostrzegł jednak pewną zmianę, która potencjalnie mogła wykreować ryzykowny brak — grupa odbiorców muzeum starała się coraz starsza, zmieniały się także jej internetowe zachowania. W obliczu pewnego wyciszenia internetowej dyskusji wokół wydarzeń mających miejsce w ROM pracownicy postanowili poszukać nowych ścieżek dotarcia do swoich użytkowników, którzy w pewnym sensie najwyraźniej przenieśli się gdzieś indziej, na inne niż dotychczas platformy — i tak, jako najprawdopodobniej pierwsza jednostka muzealna na świecie, dotarli na Tindera. A w zasadzie dotarł tam dinozaur Teddy, szkielet znajdujący się w ROM od wielu lat. W 2017 roku pojawił się jego profil pojawił się w tej aplikacji, gdzie opisywany jest jako prehistoryczny, dwunożny mięsożerca z dużą głową i krótkimi rączkami, który lubi mięso, ciekawe zapachy oraz polowania, a nie przepada za biegaczami, słaniem łóżka i meteorami. Jego ulubioną piosenką był główny motyw muzyczny z serii filmów *Jurassic Park*. Jego działalność zawiera jest jeden istotny element — Teddy aktywnie używał Tindera tylko wtedy, kiedy w ROM odbywały się wydarzenia w ramach cyklu *Friday Night Live* (z użyciem hasztagu #FNLROM), i był wtedy bardzo rozmownym kompanem. Z dużą dozą humoru oraz ironii dyskutował z innymi użytkownikami aplikacji, nigdy nie zapominając wspomnieć i zachęcić do wzięcia udziału w #FNLROM. Konwersacje nie zawsze kończyły się sukcesem, jednak założenia projektu były takie, by w ogóle rozmawiać, poruszyć temat cyklu oraz samego ROM, a następnie pozwolić sprawom toczyć się w ich własnym tempie [Dodge 2017]. Teddy wywołał pewne poruszenie w świecie marketingu w organizacjach kultury, pokazując, że w zasadzie nie ma dla nich nieprzekraczalnych internetowych granic, trzeba („tylko”) mieć dobry pomysł i skutecznie go wdrożyć.

Ważnym jest, że działania związane z Tinderem nie są i nigdy nie były główną osią codziennej komunikacji w mediach społecznościowych Royal Ontario Museum — wzbudziły jednak spore zainteresowanie, w tym wielu osób, które dotychczas z ROM nie miały kontaktu. Rozmowy z Teddym wyróżniły tę jednostkę na tle innych, tworząc (a w przypadku stałych odbiorców umacniając) oryginalną narrację budowaną wokół muzeum.

W dodatku dyskusje z Teddym nie były z góry przygotowanymi ścieżkami, po których — jak na przykład dzieje się w wypadku chatbotów — toczyć musiała się konwersacja. Dinozaur miał przygotowanych kilka tekstów, zwłaszcza otwierających, lecz później naturalnie nieprzewidywalna rozmowa toczyła się „po ludzku”, tj. nie z pomocą algorytmu czy innego typu oprogramowania, lecz z rozmawiającą w imieniu Teddy’ego osobą z ROM. Tinder stał się tutaj pewnym niespodziewanym przedłużeniem Muzeum, pozwalającym na tak ważną współcześnie interakcję, i to w miejscu, w którym tego typu instytucji raczej się nie spodziewano. Teddy nie szukał swojej drugiej połówki — wykorzystał Tindera do nawiązywania kontaktów i podejmowania dyskusji, opierając się także na sile zaskoczenia, z jakim mierzyły się i nadal mierzą osoby, które znajdują go wśród proponowanych im profili. Jak bowiem pisze Auni Gelles, obserwatorzy mogą zmienić się w odwiedzających, odwiedzający w członków, członkowie w darczyńców, a darczyńcy w lobbystów na rzecz danego podmiotu [Gelles 2017]. Tym bardziej istotnym staje się poszukiwanie ich w zasadzie wszędzie — także na aplikacjach randkowych. Warto pamiętać, że w tym wypadku ich pomocą ROM sprawuje przede wszystkim swoją funkcję rozrywkową oraz informacyjną — jednak nie każda akcja związana z Tinderem ogranicza się do tych dwóch elementów.

Będąc w związku z artefaktem

Tinder stał się inspiracją dla jeszcze innej inicjatywy muzealnej — powstania niemieckiej aplikacji Mein Objekt. Jedną z najbardziej charakterystycznych dla Tindera funkcjonalności — wspomniane już przesuwanie palcem po ekranie w prawo lub w lewo — została w Mein Objekt wykorzystana do „łączenia” ludzi oraz eksponatów. Odwiedzający Badeńskie Muzeum Regionalne w Karlsruhe mogą pobrać aplikację na swój smartfon lub tablet, a następnie podczas spaceru po obiekcie przesuwać zdjęcia artefaktów w lewo lub w prawo zgodnie z tym, czy są nimi zainteresowani czy nie. W ten sposób Mein Objekt zbiera informacje o preferencjach danej osoby i z czasem jest w stanie zaproponować jej „idealne dopasowanie” z jakimś artefaktem, który zostaje w ten sposób niejako „ożywiony” i wchodzi w pewną relację z ze swoją ludzką „drugą połówką” [Charr 2021]. Warto przy tym dodać, że — tak samo jak na Tinderze — by relacja została nawiązana, obydwie strony muszą być nią zainteresowane, obiekty mają więc także potencjalną możliwość „odrzućenia” danej osoby odwiedzającej [

com.my/lifestyle/culture/2021/02/17/culture-meets-tinderthis-museum-wants-you-to-swipe-through-exhibits; data odczytu: 13.05.2022]. W wypadku tej stosunkowo prostej aplikacji wydaje się być to możliwość głównie teoretyczna — nie jest do końca jasnym, na jakiej zasadzie jeden artefakt „chce” rozmawiać z daną osobą, a drugi nie. Z racji braku danych, na podstawie których tego typu relacja mogłaby zostać ze strony muzeum oceniona jako „warta podjęcia” wydaje się zasadnym zaryzykowanie stwierdzenia, że jest to działanie losowe. Dialog proponowany jest po niemalże każdym przesunięciu zdjęcia artefaktu w prawo, a więc wyrażeniu zainteresowania. Rozmowa z obiektem także nie jest w pełni swobodna — w przeciwieństwie do konwersacji z Teddym w tym wypadku dialog toczy się w zasadzie z chat botem, który ma z góry przygotowane ścieżki pytań i odpowiedzi. Kiedy dana osoba otrzyma informację o tym, że między nią a przedmiotem jest zgoda co do tego, że są sobą wzajemnie zainteresowani, może wybrać, czy chce rozmawiać czy nie (tak samo zresztą jak na oryginalnym Tinderze). Nie może jednak wpisać czegokolwiek — wybiera spośród dwóch-trzech opcji, które aplikacja w danej ścieżce rozmowy podpowiada. Dialog trwa aż to dojsca do końca danego wzoru i ma za zadanie przede wszystkim przekazać informacje o obiekcie oraz zachęcić do wizyty w samym Muzeum. Artefakt, z którym osoba „rozmawiała” staje się jednym z elementów przygotowanej dla niej indywidualnej ścieżki zwiedzania. Taka forma daje zatem użytkownikowi znacznie więcej informacji o eksponatach niż karta informacyjna, jaka wywieszona jest obok przedmiotu, a przede wszystkim dostarczane są one w bardziej przystępny, swobodny sposób. Dialog ten nie przekracza jednak ewidentnie odgórnie zaprogramowanego planu, a tym samym szansa na rzeczywiste nadanie przedmiotowi jakiejś sprawczości czy posthumanistycznego głosu [Latour 2010] wydaje się być niewykorzystana. Nie taki jest też cel powstania Mein Objekt — ma być ona stosunkowo nieskomplikowanym narzędziem dotarcia z informacją o obiektach i wystawach w sposób niestandardowy, a przy tym pozwalający na zbieranie danych o użytkownikach. Takie zbiory informacji pozostają dziś jednymi z kluczowych zasobów, na których opiera się działalność różnego typu podmiotów, a także nierzadko dzięki którym budowana jest ich przewaga konkurencyjna [Kreft 2019]. Pozostaje pytaniem otwartym, czy możliwe jest rozszerzenie aplikacji takich jak Mein Objekt o bardziej skomplikowane funkcjonalności, obejmujące rozmowy zbliżone do swobodnych. Nie jest to takie całkiem wykluczone. Mein Objekt jest częścią szerszej inicjatywy,

museum4punkt0, która ma za zadanie połączyć instytucje kultury w całych Niemczech poprzez cyfrowe narzędzia do uczenia się oraz uczestnictwa w życiu muzealnym na zasadzie interdyscyplinarnej współpracy podmiotów różnego typu. Jest to projekt cyfryzacji niemieckich muzeów poprzez tworzenie różnego typu inicjatyw związanych między innymi z wirtualną rzeczywistością, rzeczywistością rozszerzoną, czy tworzeniem nowych ścieżek dla odwiedzających [<https://www.museum4punkt0.de/>, data dostępu: 03.02.2022]. Prace odbywają się w chwili obecnej w dwudziestu trzech projektach oraz czterech inicjatywach opartych na współpracy z partnerami zewnętrznymi [<https://www.museum4punkt0.de/teilprojekte/>, data dostępu: 03.02.2022]. Co istotne, museum4punkt0 określa rozmowy w Mein Objekt jako jeszcze (a może nigdy) nieskończone — kolejne wersje dialogów mogą być tworzone w czasie warsztatów z kuratorami, mieszkańcami lub innymi grupami odwiedzających. Ma to zwiększyć poczucie uczestnictwa w tworzeniu muzealnego ekosystemu [<https://www.museum4punkt0.de/ergebnis/ping-die-museumsapp/>, data odczytu: 02.06.2022]. Z związku z tym Mein Objekt pozostaje projektem wdrożonym, lecz wciąż znajdującym się w fazie tworzenia, a tym samym trudno na chwilę obecną ocenić, jak daleko będzie w stanie wprowadzić dodatkowe funkcjonalności, które nadałyby muzealnym obiektom większą sprawczość.

Mein Objekt to nie pierwsza tego typu inicjatywa — w Stanach Zjednoczonych w 2019 roku powstała podobna w charakterze aplikacja, Heartmatch. Przeglądając obiekty znajdujące się w High Museum of Arts w Atlancie każda osoba określa (poprzez przesuwanie w prawo lub w lewo), które artefakty jej odpowiadają. Po podjęciu pozytywnej decyzji aplikacja oznacza na planie budynku te miejsca, w których znajdują się lubiane przez tego użytkownika przedmioty. Taka spersonalizowana mapa obiektu pozwala stworzyć ścieżkę zwiedzania zawierającą potencjalnie tylko to, co naprawdę dla danej osoby interesujące. Heartmatch namawia także do wykonania selfie z danym artefaktem i oznaczenia go hasztagiem #highmuseum [<https://heartmatch.org/>; data odczytu: 13.05.2022]. Z założenia aplikacja pozwala muzeum osiągnąć trzy główne cele: pokazać różnorodność jego kolekcji, skierować odwiedzających prosto do obiektów, którymi są zainteresowani, by zobaczyli je na żywo (aplikacja stanowi więc wirtualny przewodnik po galerii), oraz zebrać dane o odbiorcach instytucji. Informacja o tym, który artefakt był najczęściej lubiany pozwala chociażby na podjęcie decyzji, by umieścić go w materiałach promocyjnych [Forbes, Rucket 2022].

Zarówno Mein Objekt, jak i Heartmatch, w przeciwieństwie do udzielającego się na Tinderze Teddy’ego, jak i omawianych w dalszej części tekstu wiedeńskich muzeów „rozbierających się” na OnlyFans stanowią przykłady nie tylko stworzenia własnych aplikacji przez jednostki muzealne, ale także wprowadzenia do nich elementów edutainment (edurozrywki). Termin ten, wywodzący się z połączenia angielskich słów *education* (edukacja) oraz *entertainment* (rozrywka)

(...) oznacza wszelkie działania, których głównym celem jest nauka, edukacja czy kształtowanie określonych postaw, natomiast wszelkie elementy rozrywkowe mają na celu tylko i wyłącznie uatrakcyjnienie całego procesu edukacji [Szot 2015].

Najprostszymi przykładami tego typu działań są programy edukacyjne dla dzieci, takie jak *Ulica Sezamkowa*, które w przystępny sposób przekazują wiedzę oraz kształtują pewne postawy. Informacje dotyczące obiektów znajdujących się w Muzeum w Karlsruhe oraz High Museum of Arts w Atlancie przekazywane są z pomocą aplikacji w sposób innowacyjny i atrakcyjny dla użytkownika. Mein Objekt i Heartmatch wykorzystują w tym celu nie tylko znane już ich odbiorcom wzorce, ale również stawiają ich w centralnym miejscu swoich działań, starając się nie tylko dotrzeć, ale także utrzymać ich uwagę oraz zbudować stabilną relację ze swoją publicznością. Choć zatem opierają się na Tinderze i w z tej racji zaskakują oraz przyciągają, a także wyróżniają dane instytucje na tle innych, aplikacje te — nieco inaczej niż dinozaur Teddy — stanowią długofalową inicjatywę związaną z przekraczaniem przez obiekty granic samej instytucji oraz ich wychodzeniem do odbiorców.

Wiedzieć się rozbiera

Tinder nie jest jednak jedyną platformą pełną treści związanych z osobistymi relacjami międzyludzkimi, na której niespodziewanie pojawiły się treści związane z muzeami. OnlyFans to miejsce, w którym użytkownicy mogą swobodnie udostępniać swoim subskrybentom treści o dowolnym charakterze, w tym także erotyczne oraz pornograficzne. Portal ten opiera się na modelu płatnych subskrypcji — umożliwia twórcom udostępnianie treści, dostarczanych jedynie zarejestrowanym użytkownikom, którzy uiścili odpowiednią opłatę [<https://onlyfans.com/>, data dostępu: 06.06.2022]. Choć znaleźć tam można nadawców materiałów o bardzo różnym charakterze, OnlyFans zyskało popularność (i tym samym jest powszechnie kojarzone)

przede wszystkim z branżą pornograficzną. To również witryna, na której w 2021 roku pojawiły się materiały z czterech raczej niespotykanych tam dotąd źródeł — wiedeńskich Muzeum Albertina, Muzeum Leopolda, Muzeum Historii Sztuki oraz Muzeum Historii Naturalnej. Instytucje te natrafiły bowiem na niespodziewane dla nich ograniczenie związane z mediami społecznościowymi — publikowane zdjęcia znajdujących się w nich dzieł oznaczane były przez poszczególne portale jako zawierające nagość, a tym samym blokowane.

Nie był to pierwszy raz, gdy galerie i muzea musiały zmierzyć się z taką sytuacją. W 2019 roku algorytm Instagrama uznał, że obraz Petera Paula Rubensa narusza standardy społeczności tej platformy, zabraniające przedstawiania nagości. W lipcu 2021 roku konto na TikToku Muzeum Albertina zostało zawieszone, a następnie zablokowane po serii postów zawierających prace japońskiego fotografa Nobuyscho Arakiego, przedstawiających kobietą pierś. Akty stworzone przez ekspresjonistę Egon Schiele także znalazły się na cenzurowanym — Muzeum Leopolda promowało je zatem plakatami, na których nagie ciała zasłaniał napis: „Przepraszam — mam 100 lat, ale jak na dzisiejsze czasy wciąż jestem zbyt odważny” („Sorry — 100 years old but still too daring today”). Obraz Liebespaara Kolomana Mosera, który znalazł się na krótkim filmie stworzonym z okazji 20-lecia Muzeum Leopolda sprawił, że materiał ten został zablokowany na Facebooku i Instagramie jako potencjalnie zawierający pornograficzne treści [Hunt 2021]. Tak skuteczna działalność rządzących platformami algorytmów może w pewnym sensie cieszyć. Ogólnie rzecz biorąc użytkownicy raczej oczekują takich blokad treści, które mogą potencjalnie nieść ze sobą jakąś szkodę. Tyle że, po pierwsze, algorytmy nie są jasnymi i czytelnymi fragmentami oprogramowania, w stosunku do których wiadomo zawsze, jak postępować. Chociaż istnieją przewodniki i porady na temat tego, jak tworzyć treści tak, by były przez niego akceptowane (a także promowane), nie istnieje tutaj jednoznaczny i otwarty wzór postępowania. Po drugie — ich skuteczność jest różna, zadziwiająco czasem wysoka w wypadku treści *de facto* nieszkodliwych, jak dzieła sztuki, a niska tam, gdzie faktycznie powinna reagować na ryzykowne posty. Nacisk na ograniczenia zwłaszcza w zakresie treści (potencjalnie) erotycznych i pornograficznych jest duży, równie liczne są jednak przykłady na szkodliwość, także dla samych platform, jednoznacznego odcinania jak nożem wszystkiego, co może tylko nosić znamiona tego typu elementów.

Dobrym przykładem jest tutaj portal blogowy Tumblr, jeszcze kilka lat temu jedna z najpopularniejszych platform tego typu, zwłaszcza w kręgach artystów i twórców, często amatorów. 17 grudnia 2018 roku witryna wprowadziła nową politykę dotyczącą treści przeznaczonych dla dorosłych. Tego dnia wszedł zakaz ich publikowania — obejmował on wszelkie publikacje zawierające w sobie nagość lub seks. Portal ogłosił, że w związku z oskarżeniem o udostępnianie przez jego użytkowników dziecięcej pornografii, po rozważeniu wszystkich za i przeciw, postanowił usunąć ze swojej społeczności cały tzw. *adult content*.

Treści dla dorosłych obejmują: *Zdjęcia, widea i GIF-y, na których widoczne są genitalia prawdziwych ludzi lub sutki kobiece, oraz wszelkie treści, z uwzględnieniem zdjęć, klipów wideo, GIF-ów i ilustracji, które przedstawiają akty seksualne.*

Wyjątki:

- Nagość w kontekście karmienia piersią, porodu lub porodu.
- Nagość w kontekście opieki zdrowotnej, np. po mastektomii lub operacji zmiany płci.
- Nagość związana z wystąpieniami politycznymi lub informacyjnymi.
- Rzeźba i ilustracja aktów.
- Treści pisane, np. erotyczne.

[<https://help.tumblr.com/hc/pl/articles/231885248-Tre%EF%BF%BD%259;> data odczytu: 13.05.2022].

Jak widać w tym wypadku wzięto pod uwagę wyjątek od reguły, jakim jest sztuka. Jednak już po chwili od rozpoczęcia działalności nowych algorytmów posypały się przykłady na uchybienia. Żaden fragment oprogramowania nie pozostaje bezbłędny, jednakże z założenia jego autorzy mają dążyć do tego, by w wyniku jego pracy powstawało jak najmniej pomyłek. Artyści i pozostali użytkownicy Tumblra potrafili wskazać cały szereg obrazów, które zostały zakatalogowane jako „dla dorosłych”, chociaż nie spełniają powyższych kryteriów, i odwrotnie — materiały jednoznacznie wchodzące w zakres *adult content*, które pozostawały dostępne bez ograniczeń [[https://whatnext.pl/nowy-algorytm-tumblr-dziala-beznadziejnie/;](https://whatnext.pl/nowy-algorytm-tumblr-dziala-beznadziejnie/) data odczytu: 13.05.2022]. Jednymi z najgłośniejszych dyskutantów byli twórcy, z reguły amatorzy lub półprofesjoniści, którzy od lat tworzyli sztukę dla dorosłych. Wskazywali oni na proste wylewanie przez por-

tal dziecka z kąpielą. Na forach głośno było od różnorodnych pomysłów na inne rozwiązania problemu z dziecięcą pornografią. Wydaje się, że rzeczywiście chociażby brak prostego narzędzia, jakim byłby przycisk pod każdym wpisem umożliwiający zgłoszenie naruszenia prawa w tym zakresie był jednym ze sporych niedopatrzeń zarządzających serwisem. Jessica Powell, była szefowa działu komunikacji Google, zwróciła uwagę, że Tumblr zachował się trochę jak słoń w składzie porcelany. Pojawienie się dziecięcej pornografii wymaga zdecydowanych działań — lecz pornografia to tylko część „treści dla dorosłych”. Portal ten, wskazywała Powell, rozkwitł między innymi dlatego, że miał opinię otwartego na różnego typu treści, w tym te erotyczne — i właśnie postanowił dosłownie „strzelić sobie w stopę” [Powell 2018].

Podobne zniechęcenie w stosunku do działań platform cyfrowych słychać było w wiedeńskich muzeach po kolejnych blokadach i ograniczeniach dostępu do treści pełnych zdjęć przedstawiających dzieła sztuki, które zawierały elementy nagości. Niektóre prace włoskiego artysty Amadeo Modiglianiego, które znajdowały na wystawie w Muzeum Albertiny zostały od razu uznane przez zespół za niewarte promowania kanałami internetowymi. Równocześnie jednak stwierdzono, że dzieła znajdujące się w tych wiedeńskich instytucjach są zbyt ważne dla samego miasta, by pomijać je w działaniach komunikacyjnych i promocyjnych w tak ważnych dla organizacji mediach społecznościowych. Idąc tym tropem postanowiono skorzystać z innego narzędzia, portalu OnlyFans¹. Kampania „Vienna strips on OnlyFans” („Wiedeń rozbiera się na OnlyFans”) miała na celu nie tylko promocję dzieł oraz zachęcenie do odwiedzania wystaw, ale także nagłośnienie cenzuralnych warunków, w jakich w świecie cyfrowym działają współcześni artyści. Umieszczono tam historyczne dzieła, które znajdują się w wiedeńskich muzeach w ramach treści 18+. Subskrybenci otrzymywali także dostęp do bezpłatnej karty miejskiej (Vienna City Card) lub bezpłatnego biletu do jednego z czterech muzeów. W ten sposób nie tylko nawiązana została współpraca pomiędzy jednostkami muzealnymi znajdującymi się na tym samym terenie, ale także nagłośnione zostały

¹ Nieco paradoksalnie, choć założone w 2016 roku OnlyFans od początku było najbardziej liberalną platformą dla wszelkiego rodzaju treści internetowych, 19 sierpnia 2021 roku ogłosiło, trochę podobnie jak wcześniej Tumblr, że od 1 października treści jawnie pornograficzne zostaną zakazane i usunięte. Pozostawione miały być jednak akty oraz dzieła, które zakwalifikowane zostałyby jako „sztuka”. Wielu użytkowników wyraziło swój sprzeciw, a kilka dni później OnlyFans wycofało się ze swojej decyzji [Agustin, Akhtar 2021].

informacje o ich kolekcjach oraz szersze warunki otoczenia cyfrowego, w jakim przyszło im funkcjonować.

Pojawienie się instytucji takiej jak muzeum w miejscu niekojarzonym dotychczas z takimi organizacjami — OnlyFans — wywołuje jednak także dodatkowe pytania, w tym o niejaki sankcjonowanie działalności tego portalu przez organizacje kultury. Muzea te *de facto* biorą udział w wymianie treści erotycznych i pornograficznych, z którymi OnlyFans jest kojarzone, tym samym w zasadzie uznając zasadność zarabiania na pracy seksualnej, który to temat wciąż jest kwestią społecznie kontrowersyjną. Zgodnie z regulaminem zarejestrowani użytkownicy muszą mieć ukończone osiemnaście lat, jest to jednak zasada, którą w internecie stosunkowo łatwo obejść. Jeden z dokumentów stacji BBC dotyczył analizy wzrostu sprzedaży treści erotycznych przez ludzi poniżej tej bariery wiekowej, co dobrze ilustruje jej pozorną² [<https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/5e7dad06-c48d-4509-b3e4-6a7a2783ce30>, data odczytu: 04.06.2022]. Taka działalność jest także niewątpliwie stosunkowo prostym sposobem na zdobycie pieniędzy — i wywołanie rozgłosu, jak stało się to w wypadku muzeów wiedeńskich. Trudno ocenić, na ile organizacje te chciały swoimi działaniami zrobić coś więcej niż wywołać dyskusję na temat cenzury treści graficznych w mediach społecznościowych. Powinny jednak niewątpliwie zdawać sobie sprawę z tego, że nie mogą uruchomić w swojej kampanii prostych skojarzeń OnlyFans = erotyka i nie odnieść się do tego tematu w żaden sposób. „Wiedeń rozbiera się na OnlyFans” było akcją sankcjonowaną przez tamtejszy ośrodek turystyki, nie było więc inicjatywą zupełnie autonomiczną tych czterech instytucji. Działania te konsekwentnie opisywane są przez muzea oraz ośrodek jako swoiste wydanie oświadczenia w sprawie cenzorskich działań cyfrowych, a także impuls do dyskusji [<https://www.wien.info/en/sightseeing/museums-exhibitions/of-411216>, data odczytu: 04.06.2022]. Wydaje się, że zabrakło — przynajmniej w publicznej komunikacji — rozważań nad znaczeniem pojawienia się tych organizacji właśnie na OnlyFans, nie tylko jako najprostszego dla nich (i w pewnym sensie jednej dostępnej swobodnie) do użycia w tym zakresie narzędzia, ale także portalu wywołującym bardzo konkretne skojarzenia. „Wiedeń rozbiera się na OnlyFans” pozostał przede wszystkim

² Analiza dotyczyła nie tylko OnlyFans, ale także Twittera czy Snapchata, jednak zasada pozostaje ta sama, a OnlyFans nadal jest wiodącym portalem umożliwiającym dzielenie się tego typu treściami.

stosunkowo głośną kampanią czterech muzeów, która — jak się wydaje — zwróciła na chwilę uwagę odbiorców w ich stronę, lecz nie wywołała zbyt wielu dalszych konsekwencji. Pojawienie się na OnlyFans powinno było wpłynąć na autonarrację i/lub postrzeganie tych muzeów — wydaje się jednak, że niewiele się w tym zakresie zmieniło.

Muzealny poważny związek

Opisane powyżej przykłady działań muzeów w mediach społecznościowych stanowią tylko jedną z prób, z jednej strony, wyróżnienia się na tle innych podobnych organizacji, z drugiej — przyciągnięcia i zaangażowania odwiedzających na różne, nowatorskie sposoby. W ten sposób podmioty te realizują swoją funkcję miejsc dających rozrywkę, stanowiących przestrzeń do relaksu, które to elementy często podążają (czasem z konieczności) za wolnorynkowymi zasadami funkcjonowania, przy przyciągnąć do siebie jak największą rzeszę osób [Polese 2019]. Jednocześnie jednak spotkanie muzeum na Tinderze czy OnlyFans stanowi element pewnej gry w zaskoczenie — w rzeczywistości, gdy już niewiele rzeczy może całkowicie szokować, tego typu niespodzianki stanowić mogą dobrą szansę na „wybicie” odbiorców z utartych ścieżek myślenia o takiej organizacji. Uruchomienie własnych aplikacji, które funkcjonują zgodnie ze znanym już odwiedzającym trybem, ale udostępniają niespotykane tam dotychczas treści pozwala także na zebranie dużej ilości informacji. Ta jest zasobem kluczowym i niezbędnym we współczesnym świecie, stanowiącym nierzadko o sukcesie lub porażce w zakresie osiągania przewagi konkurencyjnej nie tylko na arenie zmagania pomiędzy największymi koncernami medialnymi, takimi jak Meta (dawnej Facebook) czy Google [Kreft 2019].

Jak jawi się odbiorcom muzeum, które podejmuje swoje działania w tak nietypowych dla niego miejscach jak Tinder czy OnlyFans? Z pewnością wyróżnia się na tle innych i ma szansę zbudować wokół siebie narrację wyposażoną w element bycia jednostką sprawnie reagującą na zmiany w otoczeniu, podejmującą nietypowe decyzji, czy posiadającą dystans do samego siebie. Równocześnie ryzyko bycia potraktowanym jako „niepoważne” istnieje zawsze, toteż tym bardziej należy z całą mocą stwierdzić, że nie jest to uniwersalnie korzystna ścieżka dla każdego tego typu podmiotu. Royal Ontario Museum, nim — dość ostrożnie — wprowadziło Teddy’ego do tej aplikacji już wcześniej kreatywnie działało w innych kanałach społecznościowych. Na serwis OnlyFans zdecydowało się kilka wiedeńskich

muzeów, nie jedno, wzmacniający tym samym swój przekaz i w pewnym sensie dystrybuując między siebie potencjalne ryzyko, jakie takie działanie ze sobą niosło. Aplikacje Heartmatch i Mein Objekt opierają się jedynie na pewnej podstawowej funkcjonalności Tindera oraz jej powszechnej znajomości wśród odbiorców, nie wkraczając głębiej z założenia, jakie za tą platformą stoją. Tego typu działania zawsze muszą być dostosowane do charakteru danego podmiotu, zasobów, założeń jego promocji i marketingu, a także wszystkich elementów, które składają się na jego spójną autonarrację. Warto jednak uświadomić sobie, jak skutecznie muzea działać mogą nawet w tak nietypowych miejscach jak aplikacje randkowe i zacząć od dopuszczenia możliwości tego typu działań we własnej organizacji. Byłoby być może wartościowym, by pójść w tym zakresie także krok dalej i skuteczniej wypowiadać się na tematy społeczne, które związane są z wykorzystanymi mediami społecznościowymi. Muzea są instytucjami znanymi z zabierania głosu w sprawach ważnych, a także trudnych — cennym byłoby, by chętniej sięgnęły do tego także w tym wypadku. Chociażby algorytmicznie kształtowane otoczenie cyfrowe instytucji kultury niesie dla nich wiele konsekwencji — oprócz wspomnianej już cenzury zewnętrznej wzmacnia tendencje do autocenzury, nie tylko w perspektywie indywidualnej, ale także organizacyjnej.

Tożsamość w danym profilu może podlegać zmianom, ale zasadnicza opowieść pozostaje przewidywalna, akceptowalna społecznie, dostosowuje się do formatu przystępnej, linearnej historii. Prowadzi to do samoograniczania tożsamości, polega bowiem na okrojeniu możliwego zestawu zachowań [Jurgenson 2021: 130].

Jest to zachowanie (pozornie) bezpieczne, pozwalające w większości wypadków na uniknięcie kontrowersji, które mogłyby wywołać niepożądane dla muzeów skutki. Jednakże równocześnie sprawia to nierzadko, że instytucja taka zostaje w dużej mierze niezauważona, stając się swoistym elementem tła. Tymczasem chociażby w obliczu maszynowego klasyfikowania obrazów przez algorytmy, które traktować należy zdecydowanie jako konstrukty socjo-techniczne, a nie obiektywne, wiarygodne i bezstronne narzędzia porządkujące [Kreft 2022], muzea mają do powiedzenia wiele cennych rzeczy. Jak pisze Nathan Jurgenson, „Mocna krytyka nowych technologii powinna być dziś napędzana przez rozpoznanie wyzysku, nienawiści i prześladowań dokonywanych za pomocą ekranów” [Jurgenson 2021: 115]. Wydaje się, że muzea są podmiotami, w których działalność wpisane jest

tego typu myślenie krytyczne. Toteż korzystanie z funkcjonalności Tindera czy możliwości OnlyFans jest z pewnością ciekawym przypadkiem, opisywanym z różnych perspektyw dotyczących działalności instytucji publicznych, zwłaszcza ich aktywności marketingowej. Jednakże pozostać może jedynie interesującym przykładem, podczas gdy niesie ze sobą możliwość dokonania pogłębionej analizy zjawisk społecznych i kulturowych, których uczestnikami są muzea — zwłaszcza w obliczu intensyfikacji działań cyfrowych wydaje się, że jest to niezwykle cenny wkład tych podmiotów w interpretację i porządkowanie bieżących problemów oraz zjawisk.

Bibliografia

Crary Jonathan

2015: 24/7. Późny kapitalizm i koniec snu, przeł. Dariusz Żukowski, Kraków: Karakter.

Giddens Anthony

2010: Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Jurgenson Nathan

2021: Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych, przeł. Łukasz Zaremba, Kraków-Warszawa: Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Kreft Jan

2019: Władza algorytmów. U źródeł potęgi Google i Facebooka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2022: Władza platform. Za fasadą Google, Facebooka i Spotify, Kraków: Universitas.

Latour Bruno

2010: Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci, Kraków: Universitas.

Mirzoeff Nicholas

2016: Jak zobaczyć świat, przeł. Łukasz Zaremba, Kraków-Warszawa: Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Strony internetowe:

Charr Manuel

2021: *Culture Meets Tinder With German Museum App*. <https://www.museumnext.com/article/culture-meets-tinder-with-german-museum-app/>

Culture meets Tinder: this museum wants you to swipe through exhibits

2021: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2021/02/17/culture-meets-tinderthis-museum-wants-you-to-swipe-through-exhibits>

Dodge Ryan W.

2017: *So we put our T. rex on Tinder...* <https://medium.com/@wrdodger/https-medium-com-wrdodger-so-we-put-our-t-rex-on-tinder-9c7770bf9925>

De Gallier Thea

2020: *The hidden danger of selling nudes online*, <https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/5e7dad06-c48d-4509-b3e4-6a7a2783ce30>

Gelles Juni

2017: *Putting the “social” in social media: interactive new media for museums*. https://themuseumreviewjournal.wordpress.com/2017/11/07/tmr_vol2no1_gelles/

Heartmatch

2022: <https://heartmatch.org/>

Hung Elle

2021: *Vienna museums open adult-only OnlyFans account to display nudes*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/16/vienna-museums-open-adult-only-onlyfans-account-to-display-nudes>

Forbes Julia, Rucket Ivey

2022: *A Muzeum „Dating” App Helps Visitors Fall in Love with Art*. <https://www.cafamuseum.org/en/exhibit/newsdetail/2418>

Museum4punkt0

2022: <https://www.museum4punkt0.de/>

Nowy algorytm Tumblr działa beznadziejnie

2018: <https://whatnext.pl/nowy-algorytm-tumblr-dziala-beznadziejnie/>

OnlyFans

2022: <https://onlyfans.com/>

Ping! Die Museumsapp

2022: <https://www.museum4punkt0.de/ergebnis/ping-die-museumsapp/>

Powell Jessica

2018: *Pornography on Tumblr*. <https://www.nytimes.com/2018/12/06/opinion/tumblr-adult-content-pornography-ban.html>

Szot Wiktor

2015: *Czym jest edutainment?* <https://sprawnymarketing.pl/blog/edutainment-grywalizacja/>

Teilprojekte im Verbund

2022: <https://www.museum4punkt0.de/teilprojekte/>

Treści dla dorosłych

2022: <https://help.tumblr.com/hc/pl/articles/231885248-Tre%EF%BF%BD%259>

Vienna laid bare on OnlyFans

2022: <https://www.wien.info/en/sightseeing/museums-exhibitions/of-411216>

Olga Kosińska

Dating a dinosaur — non-standard museum initiatives on social media

Museums are cultural institutions with great potential for the analysis and interpretation of contemporary problems and phenomena. Faced with various types of challenges related to reaching recipients (both new and already present), museums undertake various initiatives, many of them in the digital space. Among the examples of non-standard activities of museums in social media analyzed in this text, there are mainly projects that use functionalities offered by platforms such as Tinder or OnlyFans, which are rarely used by these institutions. This is an area of activity in which museums have so far taken only cautious and few actions — while their presence there seems to have a number of consequences. On the one hand, such initiatives make it possible to distinguish a given unit from others, as well as to draw attention to numerous problems related to publishing virtual content (e.g. censoring it with algorithms). On the other hand, however, it seems that many of these projects lack in-depth critical analysis related to the tools used, in which museums can be one of the leading actors and thus engage in important social and cultural discussions.

Keywords: algorithm, social media, Tinder, OnlyFans, dating.

Jan Święch

Uniwersytet Jagielloński

Od niechęci do akceptacji. Instytucje kultury jako motor zmian mentalnych społeczności lokalnych — przypadek Kłóbki

W 1979 r. przedstawiono do zatwierdzenia Zespołowi Doradczemu ds. Muzeów Skansenowskich przy Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki koncepcję muzeum na wolnym powietrzu, do którego planowano translokować ponad sześćdziesiąt najcenniejszych obiektów budownictwa wiejskiego dwóch regionów etnograficznych — Kujaw i ziemi dobrzyńskiej. Jej program szczegółowy zakładał odtworzenie zespołu budownictwa dworskiego, zespołu budownictwa sakralnego, sektorów budownictwa chłopskiego wspomnianych regionów, w ramach których usytuowane miały być również budynki życia społecznego — karczma i remiza, budynki przemysłu i rzemiosła wiejskiego: wiatraki, młyn wodny, kuźnia, pracownia garncarska, olejarnia i torfiarnia [Święch 1986a: 179-199].

Długotrwałe poszukiwania terenu, na którym można by zrealizować starannie opracowany projekt (pierwsza lokalizacja muzeum we wsi Skoki Duże nie spełniała odpowiednich warunków ze względu na zbyt wysoki poziom wód gruntowych oraz wiosenne wylewy Wisły) zakończyły się dopiero w 1983 r. Zapadła wówczas decyzja, że Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny Oddział Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku zostanie zlokalizowany w wsi Kłóbka. W skład przydzielonego blisko trzynastohektarowego terenu, wszedł zachowany, chociaż wyma-



Il.1. Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce. Dwór. Fot. J. Świąch.

gający dużych prac rewaloryzacyjnych, kompleks dworsko-parkowy¹. Na ten niezwykle aspekt lokalizacji, w którym połączono dwie formy ochrony budownictwa wiejskiego — muzeum typu skansenowskiego z „in situ”, zwracali uwagę wybitni przedstawiciele środowisk: nauki, muzealnictwa oraz służb konserwatorskich [Świąch 1986b: 302].

Kłóbka położona w południowo-wschodniej części Kujaw jest miejscowością o niespotykane bogatej panoramie kulturowej i krajobrazowej. Początki tutejszej parafii p.w. Świętego Prokopa sięgają zapewne XIII stulecia [Nowak 1991: 18, 26] natomiast w świetle tradycji pierwszy kościół w Kłóbce miał powstać już połowie XII wieku [*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* 1883: 175]. Pierwszym źródłem pisanim mówiącym o tutejszym kościele

¹ W latach 2011-2015 przeprowadzono rekonstrukcję dworu i odtworzono jego wnętrza dla okresu międzywojennego. Przeprowadzono również pełną rewaloryzację parku dworskiego oraz renowację stawu wraz z urządzeniami jazu młyńskiego. Prace te finansowano z funduszy: Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Kujawsko-Pomorskiego, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Kujawsko-Pomorskiego Zarządu Melioracji i Urządzeń Wodnych We Włocławku [Nowakowski, Świąch 2015: 205-220]. W latach 2019-2022 przeprowadzono prace rekonstrukcyjne i adaptacyjne zabytkowego spichlerza dworskiego, w którym znalazły się: sala wystawowa, konferencyjna oraz zaplecze obsługi multimedialnej i gastronomicznej. Prace finansowano z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego [Nowakowski, Sutkowska 2022: 1-10].



Il.2. Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce. Dwór, fragment salonu. Fot. J. Świąch.

jest wykaz parafii diecezji włocławskiej z lat 1325–1327. Wiadomo również, że przed 1448 r. w Kłóbce istniało fortalicjum w formie „dworu na kopcu za przekopem”. Funkcjonowało ono do połowy XVII stulecia [Horbacz 1991: 144-159]. Do naszych czasów zachował się zarys szanca określany jako dawne grodzisko. Zapewne w końcu XVII w. na wschód od kopca, na sąsiadującym wzniesieniu został wybudowany nowy dwór [Kajzer 1991: 182]. Od czasu średniowiecza poniżej dworu na spiętrzeniu rzeczki Lubieńki działał młyn wodny. Taka panorama kulturowa z kościołem, grodziskiem i założeniem dworskim (dwór wzniesiono ok. 1850 r. przez Lucjana Orpiszewskiego), a także folwarcznym i parkowym, położonymi na sąsiadujących ze sobą wzniesieniach oraz ulokowanym poniżej młynem wodnym, zachowała się do naszych czasów.

Po 1984 r. krajobraz kulturowy Kłóbkki wzbogacano kolejnymi obiektami budownictwa chłopskiego, translokowanymi na teren Kujawsko-Do-

brzyńskiego Parku Etnograficznego, którego pierwszą część ekspozycji udostępniono zwiedzającym w 1993 r. [Świąch 2001:53-72]. Tym samym powstał unikalny kompleks obejmujący zabytkowy kościół i założenie dworsko-parkowe oraz zrekonstruowaną wieś skansenowską².

Pracownicy Muzeum jeszcze przed ostateczną decyzją lokalizacyjną uznali, że przy tak dużej inwestycji kultury, należy przeprowadzić szeroką akcję informacyjną i konsultacyjną ze społecznością Kłóbki i jej okolic. Na pierwsze spotkanie z mieszkańcami, które zorganizowano w sali Gminnego Domu Kultury w Kowalu, muzealnicy przygotowali wystąpienia i prezentacje na temat potrzeby ochrony kultury ludowej oraz najpełniejszej w tym zakresie formuły — jakim są muzea na wolnym powietrzu, nazywane potocznie skansenami. Te ideologiczne i głęboko humanistyczne wykłady, spotkały się jednak z zupełnym brakiem zrozumienia, a nawet agresją. Ogromną większość na tymże spotkaniu stanowili mężczyźni, którzy przedstawiony projekt ocenili jako „niepotrzebny” i będący „przykładem marnowania publicznych pieniędzy”. Podnoszono natomiast potrzeby budowy nowej drogi, remizy strażackiej, mieszkań dla nauczycieli czy też sklepu.

Pierwsza nieudana próba nie zniechęciła włocławskich muzealników. Zaproponowali oni szkołom podstawowym w Kłóbce i okolicznych wioskach, cykl prelekcji dla uczniów, poświęconych niezwykłości kultury ludowej Kujaw oraz projektowi muzeum, które w atrakcyjny sposób ową kulturę mogłoby prezentować. Głębsza dyskusja z młodzieżą miała być prowadzona nadal przez nauczycieli, już bez udziału muzealników, na kolejnych lekcjach. Należy podkreślić, że nauczyciele do projektu utworzenia muzeum na wolnym powietrzu podeszli z ogromnym zrozumieniem lub wręcz z entuzjazmem jak miało to miejsce w Szkole Podstawowej w Kłóbce. Ta właśnie Szkoła stała się miejscem kolejnych spotkań z miejscową ludnością. Za namową nauczycieli na spotkanie zaproszono kobiety, znane z dużej aktywności w działalności społecznej. Program spotkań przygotowano tak, aby prezentować nie tylko ideologiczne aspekty przyszłego muzeum,

² W latach 1984–2018 na teren muzeum na wolnym powietrzu w Kłóbce translokowano dziewiętnaście obiektów dużej architektury wiejskiej: spichlerz-wozownia-torfiarnia z Rakutowa, chałupę podcieniową z Kamiennego Smuga, stodołę z Kowala, spichlerz z Rakutowa, chałupę podcieniową z Pułkowa Wielkiego, wiatrak słupowy z Zadusznik, karczmę z Pułkowa Wielkiego, oborę ze Skoków Dużych, stodołę ze Skoków Dużych, młyn wodny z Rakutowa, stodołę z Jankowa, oborę z wozownią i torfiarnią z Zambrzycy, kuźnię z Chełmiec, pracownię garncarską z Lubienia Kujawskiego, chałupę z Zalesia, oborę z olejarnią z Rakutowa, remizę z Czapli, szkołę z Nowin, kościół z Brzeźna. Wszystkie obiekty posiadają pełną aranżację wnętrz.



Il.3. Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce. Zagroda kujawska. Fot. J. Święch.



Il. 4. Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce. Zagroda dobrzyńska. Fot. J. Święch.

ale również korzyści jakie przyniesie inwestycja dla lokalnej społeczności w postaci: nowych miejsc pracy, kolejnych inwestycji usługowych, budowy kanalizacji, oczyszczalni ścieków, wodociągów, chodników itp. Złożono też obietnicę, że na etapie prac budowlanych, zatrudniani będą przede wszystkim miejscowi rzemieślnicy, a w przyszłości również pracownicy obsługi technicznej i przewodnickiej muzealnej placówki.

O ile zabiegi te nie przyniosły, na pierwszym etapie budowy muzeum, efektu powszechnej akceptacji inwestycji, o tyle większość mieszkańców z pozycji jednoznacznie niechętniej, przeszła na stronę obserwatorów i komentatorów postępu prac i realizacji deklarowanych obietnic.

Proces pierwszego etapu budowy Kujawsko-Dobrzyńskiego Parku Etnograficznego w Kłóbce, przypadał na trudne lata kryzysu gospodarczego w kraju. Prace wprawdzie wolno, ale systematycznie były kontynuowane. Prawdziwy przełom w postrzeganiu Muzeum przez miejscową ludność, nastąpił dopiero po otwarciu pierwszego etapu realizacji w 1993 r. I tak, z jednej strony zwiększono zatrudnienie w Muzeum — obsługa i dozór ekspozycji, z drugiej zaś, pojawiły się możliwości prywatnej inicjatywy — obsługi dużej liczby zwiedzających poprzez tworzenie punktów małej gastronomii, wytwórczości pamiątkarskiej itp. Szybko też pojawiły się kolejne inwestycje recepcyjne — parking, chodniki, ale też sieć wodociągowa, kanalizacyjna, oczyszczalnia ścieków, modernizacja remizy strażackiej czy oświetlenie dróg i chodników.

Wspomniane powyżej korzyści związane z powstającym Muzeum, przełożyły się na proces głębokich przemian mentalności lokalnej społeczności w szczególności zaś, mieszkańców Kłóbki. Przeprowadzone badania ankietowe wykazały:

- pełną akceptację mieszkańców dla inwestycji kultury i zrozumienie, że dynamiczny rozwój wioski związany jest z interesującym nas projektem. *„Muzeum zmieniło nasze życie w Kłóbce i jest to życie lepsze, życie bez kompleksów”.*
- napływ turystów krajowych i zagranicznych podbudował poczucie dumy z miejsca pochodzenia i zamieszkania. *„Kłóbka jest obecnie znaną miejscowością w Polsce i świecie. Dawniej mogłam wyjść do sklepu w szlafroku i wałkach na głowie. Dzisiaj muszę się odpowiedni ubrać i zrobić, bo co by o nas opowiadali turyści gdyby mnie zobaczyli taką nie gotową”.*
- reanimację świadomości i swojskości kulturowej. *„To jest nasze Muzeum o nas o naszych pradziadach i rodzicach. I do niego przyjeżdżają ludzie z całej Polski i podziwiają tą naszą kulturę”.*

Potwierdzeniem tych przeobrażeń są dary obiektów ruchomych, przekazywanych dla Muzeum oraz głębokie nostalgiczne przeżycia, wyrażone

wpisami do Księgi Pamiątkowej Kujawsko-Dobrzyńskiego Parku Etnograficznego w Kłóbce. „*Skansen w Kłóbce budzi we mnie najmielsze wspomnienia z czasów mojej młodości. Jestem bardzo wdzięczna Jance (była właścicielka terenu, na którym znajdują się sektory budownictwa chłopskiego), że przyczyniła się w dużym stopniu do jego powstania — na jej ojcowiznie powstał on*” [Eichstaedt, Święch 1998: 61].

Muzeum na wolnym powietrzu w Kłóbce jest wciąż na etapie rozbudowy. Przygotowywane są dokumentacje dla kolejnych translokacji zabytkowych obiektów budownictwa chłopskiego na jego teren oraz rozbudowy zespołu recepcyjnego i pracy dydaktycznej. Placówka ta potwierdza jak ogromną rolę pełnią muzea regionalne w budowaniu społecznych więzi w niewielkich miejscowościach. Najczęściej mówiąc o wkładzie muzealnictwa w rozwój społeczny i gospodarczy kraju, odwołujemy się do dużych ośrodków miejskich i wielkich realizacji interesujących nas instytucji. Stają się one jednak tylko kolejną ofertą atrakcji turystycznej. Tymczasem na „prowincji”, chociaż twierdzę, że jest to obecnie pojęcie bardziej mentalne niż geograficzne, zachodzą dzięki muzeom niezwykle i głębokie zmiany w mentalności ludzi, przekładające się na budowanie nowej, głębokiej tożsamości, która upodmiotowiła owe małe lokalne społeczności. W kulturowych praktykach muzealnych manifestują: „jesteśmy”, „jesteśmy otwarci”, „mamy coś ciekawego do zakomunikowania i zaoferowania”. Otwierają one też ogromny potencjał miejscowej aktywności, głębokiej refleksji nad swoją tożsamością i chęci zmiany swojej „małej ojczyzny”.

Bibliografia

Eichstaedt Jarosław, Święch Jan

- 1998: *Uwagi o postrzeganiu ekspozycji w muzeum pod otwartym niebem*, „Wyznania i Perswazje”, t. 1, s. 55-62.

Horbacz Tadeusz J.

- 1991: *Dwór na kopcu w Kłóbce, gm. Lubień Kujawski, woj. Włocławskie*, [w:] Horbacz T., Kajzer L., Nowak T., Wojda L. (red.), *Siedziby obronno-rezydencjonalne w powiecie kowalskim na Kujawach w XIII–XVIII wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 144-159.

Kajzer Leszek

- 1991: *Dwory „zwyczajne” i „obronne” Kowalskiego*, [w:] Horbacz T., Kajzer L., Nowak T., Wojda L. (red.), *Siedziby obronno-rezydencjonalne w powiecie kowalskim na Kujawach w XIII–XVIII wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 178-203.

Nowak Tadeusz

- 1991: *Zarys dziejów powiatu kowalskiego do końca XVIII wieku*, [w:] Horbacz T., Kajzer L., Nowak T., Wojda L. (red.), *Siedziby obronno-rezydencjonalne w powiecie kowalskim na Kujawach w XIII–XVIII wieku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 19-58.

Nowakowski Piotr, Jan Świąch

- 2015: *Kujawko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce. Rewaloryzacja Zespołu dworsko-parkowego. Stan obecny i planowane działania*, „Acta Scansenologica”, t.11, s. 2005-2019.

Nowakowski Piotr, Eliza Sutkowska

- 2022: *Spichlerz dworski w Kłóbce*, Włocławek, s. 1-10.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich

- 1883: Sulimierski F., Chlebowski B., Walewski W. (red.), t. 4, Warszawa: Nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego.

Świąch Jan

- 1986a: *Skansen Kujaw i Ziemi dobrzyńskiej w Kłóbce*, „Acta Scansenologica”, t. 4, s. 179-200.
 1986b: *Kronika 1983*, „Acta Scansenologica”, t. 4, s. 301-314.
 2001: *Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce*, „Acta Scansenologica”, t. 8, s. 53-72.

Jan Świąch

From dislike to approval. Cultural institutions as a key driver in changing the way local communities think — a case of Kłóbka

The Ethnographic Park of Kujawy and Dobrzyń Land in Kłóbka confirms the importance of regional museums in building social bonds in small localities. Talking about the contribution of museology to social and economic development of the country, we usually think about big urban centres and huge projects. However, thanks to cultural investments, in the “provinces” there have been deep changes in the mindset of people, which result in building new deep identity which empowered those small local communities.

Keywords: Kłóbka, open-air museum, change of mindset, revival, cultural familiarity, cultural practice, cultural identity, bond, local community.

Monika Januszek-Surdacka

Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym

Dom Kuncewiczów

Specyfika i miejsce eksponatów „prywatnych” w procesie narracyjnym — na przykładzie doświadczeń Domu Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym

Dom Kuncewiczów — oddział Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym jest nie tylko depozytariuszem eksponatów, ale także idei specyficznego sposobu narracyjnego, zapoczątkowanego przez Marię i Jerzego Kuncewiczów. We wspomnieniach mieszkańców Kazimierza, a także archiwalnych reportażach prasowych i telewizyjnych, właściciele willi „Pod Wiewiórką” jawią się jako domorośli kustosze, ze swadą mówiący o przedmiotach, wypełniających ich dom. Opowieści dotyczą obiektów, związanych z nimi osób oraz okoliczności pozyskania tych przedmiotów do kazimierskiego domu. Dzięki nagraniu Jerzego Żurawskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum w Kazimierzu Dolnym, dokonanego w roku 1982 możemy zbadać ów trop narracyjny. Był on czytelny jeszcze 40 lat temu. Teraz wiele wątków, poruszanych przez Marię i Jerzego Kuncewiczów wymaga osobnej opowieści. Podejmę tylko kilka takich tropów, mając nadzieję, że w optymalny sposób zilustrują one to, jak rozwijamy tematy, poddane przez Marię i Jerzego Kuncewiczów.

Wchodzi się przez taras do tego domu — opowiadała Żurawskiemu Maria Kuncewiczowa — nade drzwiami jest obrazek, taki rodzaj polichromii; podarowała mi go Irena Lorentowicz, właśnie ta sama

osoba, która zawiniła naszemu zakorzenieniu się w Kazimierzu. Kiedy po raz pierwszy po wojnie, w 58 roku zjawiłam się tutaj, Irena Lorentowicz dała mi ten obrazek, który właśnie wisi nade drzwiami [cyt. za: Żurawski 2008: 13].

Cytowany fragment konfrontuje odbiorcę z co najmniej trzema tropami narracyjnymi. Kim była Irena Lorentowicz, jak Kuncewiczowie osiedlili się w Kazimierzu Dolnym i dlaczego, po roku 1958, ten dom trzeba było na nowo umeblować — ot choćby tabliczką nad drzwiami? W poszukiwaniu odpowiedzi na powyższe pytania pomagają nie tylko autobiograficzne książki Marii Kuncewiczowej, czy licznie wypowiedzi pisarki do mediów. Pierwszą inwentaryzację ruchomości domu Kuncewiczów wykonał w roku 1984 Cezary Kocot, ówczesny pracownik Muzeum w Kazimierzu. O pomoc w uporządkowaniu zbiorów poprosiła sama Maria Kuncewiczowa po śmierci męża. Decyzje wówczas podjęte zaowocowały m.in. przekazaniem archiwum Kuncewiczów Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu. Pozostałe wyposażenie domu zostało skatalogowane i opisane. Na kartach inwentarza widnieją również dopiski, dokonane ręką Marii Kuncewiczowej. Doprecyzowują, skąd wziął się ten czy inny przedmiot, w jakich latach trafił do Kazimierza lub kto go podarował.

Wszystkie ścieżki narracyjne mają swój początek w pomyśle Jerzego Kuncewicza, aby w roku 1927 przywieźć swoją żonę „panią i władczynię” [Żurawski 2008: 5] do Kazimierza Dolnego. Śpiewaczka i początkująca pisarka nie była tym pomysłem zachwycona. „Widywałam stare sztychy, gdzie wyobrażony był rynek kazimierski okolony szczątkami renesansu, zasnuty nawozem koni chłopskich, pstry od fur i sukman, od chałatów, kóz, świń, gęsi i pejsów — wspominała w *Fantomach* — lubiłam takie sztychy, nie lubiłam takiego życia” [Kuncewiczowa 1982a: 85]. Pierwsze wakacje Kuncewiczów w Kazimierzu mogły być zarazem ostatnimi, gdyby nie fakt działalności w miasteczku kolonii artystycznej. Inicjatorem regularnych plenerów był profesor Tadeusz Pruszkowski z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W gronie uczniów „Prusza” byli m.in. Teresa Roszkowska, Feliks Topolski i Antoni Michalak. Znajomość z artystami sprawiła, że Kuncewiczowa zaczęła doceniać uroki nadwiślańskiego miasteczka.

O Kazimierz przyjdzie mi jeszcze zahaczyć wiele razy w ciągu opowieści o tym, co mnie tworzyło i dalej tworzy. W kontekście zgody na brud stał się on szkołą pełną olśnień. (...) Młodzi malarze wraz ze swoim ulubionym Pruszem tyleż malowali, co pływali, żeglowali, przebierali

się za pasterzy i dzikusów, klasyczne amantki, rozbójników i duchy, a nade wszystko romansowali w sposób rzekomo żywiołowy, a właściwie szalenie aktorski. (...) Żyli odrębnym życiem kolibrów, unoszących się w słońcu nad trzęsawiskiem dżungli [Kuncewiczowa 1982a: 85].

Scenki, które obserwowała, Kuncewiczowa uwieczniła w opowiadaniach *Dwa księżyce*.

Podczas artystycznych wędrówek po Kazimierzu Maria Kuncewiczowa poznała Irenę Lornetowicz. Córką Jana Lorentowicza, dyrektora teatrów, krytyka i publicysty była w latach 1925-1931 studentką warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Regularnie przyjeżdżała na plenery, organizowane przez prof. Pruszkowskiego. Na jednym z nich wypatrzyła Lorentowiczównę Kuncewiczowa. „W moich *Dwu księżycach* Renia nazywa się Mena i jest »dekoratorką życia« — wspominała Kuncewiczowa. „Wszyscy się w niej kochali, mężczyźni i kobiety, a ona nas ustawiała na swojej scenie tak, żeby było dokładnie, jak w teatrze” [Kuncewiczowa 1988: 61]. Przyjaźń z Lorentowiczówną ma związek z działką, jaką w Kazimierzu nabyli Kuncewiczowie. Teren ze starym sadem, zarośniętym maliniakiem i małą chatką znalazła właśnie Renia. Miała również swój udział w ozdobieniu domku. Na stojącym w chałupie piecu wymalowała koguta. Był on tak piękny, że okoliczne dzieci podkradały się pod chatkę, aby go obejrzeć. Irena Lorentowicz zyskała międzynarodową sprawę sławę nie tylko za prawą fresku na kominie. Jako scenografka teatralna debiutowała w roku 1930, a międzynarodową popularność zapewniła jej wygrana konkursu scenicznej realizacji *Harnasi* Karola Szymanowskiego, w Operze Paryskiej w roku 1936. W konkursie tym pokonała m.in. Zofię Stryjeńską. Widowisko odniosło sukces, a Irena Lorentowicz otrzymała pięcioletnie stypendium rządu francuskiego. Projektowała potem dla Opera Comique, Casino de Paris oraz baletów Serge’a Lifara.

Kiedy wybuchła II wojna światowa, Irena Lorentowicz wyjechała z Francji. Po wielu perturbacjach dotarła do Stanów Zjednoczonych. Współpracowała zarówno ze środowiskiem polonijnym, jak również amerykańskimi teatrami i operą. Do Polski wróciła na stałe w roku 1960. Oprócz propozycji tworzenia scenografii do spektakli teatralnych, została wykładowczynią w Liceum Technik Teatralnych w Warszawie. Jej uczniami byli m.in. reżyserzy Janusz Skalski, Maciej Wojtyszko i Krzysztof Kieślowski. Jak wspominał Janusz Skalski, to właśnie Lorentowicz dała im największy bodziec intelektualny.

Przyjechała z Nowego Jorku z Metropolitan Opera. Znała francuski i angielski. Pięćdziesięcioletnia, postawna, szykowna. Nosila ogromne kapelusze, a każda jej opowieść pełna była sławnych nazwisk i anegdot z wielkiego świata. Tak sobie myślałem, że jak się będę dobrze uczył, no to, kurczę, ten wielki świat i przede mną stanie otworem [cyt. za: Surmiak-Domańska 2018: 187].

Więź profesorki i jej uczniów musiała być silna, bo właśnie w domu Ireny Lorentowicz, w styczniu 1967 roku odbyło się wesele Marii i Krzysztofa Kieślowskich.

Po wojnie Irena Lorentowicz wielokrotnie odwiedzała Kazimierzu. Odnowiła kontakty z Marią i Jerzym Kuncewiczami i podarowała im kilka cennych drobiazgów: obraz Tadeusza Pruszkowskiego, własne rysunki oraz wspomniany przez Kuncewiczową w rozmowie z Jerzym Żurawskim kafel adresowy. Myliłby się jednak ten, kto sądzi, że wspomniane artefakty udekorowały wnętrza chałupy z maliniakiem, zakupionej przed wojną przez Kuncewiczów i ukrytej w starym sadzie. Kafel, jak i reszta prezentów znajdują się domu, wzniesionym w latach 30. XX wieku przez Karola Sicińskiego. Jego budowę sprokurował Jerzy Kuncewicz. Obiecał to swojej żonie. „Dałem jej przyrzeczenie: »Zbuduję ci dom«, a ona powiedziała: »Nie wierzę«. A ja uparłem się i zbudowałem” wspominał po latach Kuncewicz [cyt. za: Żurawski 2008:6]. Willa „Pod Wiewiórką”, uważana za jedną z najlepszych prac Sicińskiego, reprezentuje styl charakterystyczny dla Kazimierza. Jej podwaliny wykonano z białego wapienia — opoki, wydobywanej w okolicznych kamieniołomach. Ściany ułożono z sosnowych smołowanych bali, a dach pokryto gontem. Na jednej z belek domu Siciński złożył swój autograf. Śladów specyficznej filozofii w myśleniu o architekturze, której wyznawcą był Siciński, nie brakuje we wnętrzach. Wszystkie szafy znajdują się we wnękach, nobilitowanym elementem budowlanym jest sklejka, a w kutą w żelazie balustradę z wiewiórką został wpisany rok zakończenia budowy domu, wraz z inicjałami właścicieli i architekta.

Są w architekturze willi mankamenty, utrudniające w niej mieszkanie. Część pomieszczeń na pierwszym piętrze mogłaby być lepiej doświetlona, a schody prowadzące na górną kondygnację — szersze i mniej strome. Dlaczego Dom jest nie w pełni funkcjonalny? Karol Siciński miał wadę wzroku, determinującą jego projekty. Nie wszystkie usterki dało się poprawić w trakcie budowy.

Mi się wydawały te pokoje kłitkami, kiedy ja gruby z natury, lubi duże pokoje i wolną przestrzeń — wspominał Jerzy Kuncewicz współpracę z Sicińskim — miałem opozycję, przede wszystkim pana architekta, który uważał: »Panie Jerzy, jak to przyjemnie w takim malutkim pokoju z ukochaną kobietą stale, stale być tak blisko, żeby było ciepło«. Ja powiedziałem, że z ukochaną kobietą wolę być w dużym pokoju [cyt. za: Żurawski 2008: 6].

Na szczęście doszło do kompromisu, a dom Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym jest żywą tego pamiątką.

Gdybyśmy chcieli podążać dalej tropem obecności Karola Sicińskiego w Kazimierzu Dolnym, byłaby to narracja tyleż zajmująca, co tragiczna. Siciński przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, na zlecenie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości zinwentaryzował najważniejsze kazimierskie zabytki. Marzył o stworzeniu z Kazimierza modelowego polskiego miasteczka. Rysował plany. Wznosił domy. Do marzeń powrócił po zakończeniu II wojny światowej, stając się konserwatorem i osobą odpowiedzialną za renowację Kazimierza po okupacyjnych zniszczeniach. Nie wszystkim podobały się jego pomysły. Pisarz Adolf Rudnicki, zaproszony w roku 1953 na otwarcie Domu Architekta, który to budynek (luksusowy jak na owe czasy hotel z bieżącą wodą i łazienkami) zaprojektował Siciński, rozmawiał z architektem. „Dowiedziałem się — pisał Rudnicki — że mieszkańcy wybili mu szyby w mieszkaniu (...). I co ? — spytałem z przejęciem człowieka zbyt nawykłego do samotnego leżenia na kanapie. — I co? — odpowiedział mi ze spokojem człowieka nawykłego do towarzystwa. — Wprawilem nowe! Człowiek musi być przeświadczony o słuszności tego, co robi” [Rudnicki 1956: 186].

Powróćmy do willi „Pod Wiewiórką”. Pomysł posiadania domu z prawdziwego zdarzenia nie podobał się Marii Kuncewiczowej. „Chwycił mnie strach. Niechętnie oglądałam plany, półgębkiem dyskutowałam z architektem Sicińskim kwestię szaf w murze; wszystko był zanadto bryłowate, zobowiązujące. Ratowałam się nieufnością” [Kuncewiczowa 1982a: 105]. Jako córka i wnuczka zesłańców, przyzwyczajona do licznych przeprowadzek i wynajmowanych mieszkań, stopniowo oswajała się z myślą o posiadaniu „domu własnego, domu-kotwicy pokoleń, domu-stałego adresu, związanego z określonym kawałkiem gruntu” [Kuncewiczowa 1982a: 104].

Dom okazał się istotą. Złożony z miliona komórek, miewał rumieńce, bywał blady, promieniał i chmurniał. Budził się razem ze mną, razem

ze mną zasypiał, ale w nocy dziwniał, snuł swoje osobne życie — belki wzdychały, roniły żywicę, lasowało się wapno, wyły kominki. (...) Dom gęstniał, pochłaniał mnie, a jednocześnie wrastał w tajemniczą perspektywę, która mogła być moją historią, chociaż nią nie była [Kuncewiczowa 1982a: 105].

Na nawiązanie bliższej relacji z domem zabrakło czasu. Wybuch II wojny światowej zastał Kuncewiczów w Kazimierzu. To Jerzy Kuncewicz, adwokat zaangażowany w procesy berlińskich Żydów, faszystowską ideologię znający „od podszewki” zdecydował o opuszczeniu Polski. We wrześniu 1939 roku wraz z Tuwimem, Wierzyńskim, Grydzewskim i Balińskim Kuncewiczowie wyruszyli na Wschód. Emigracyjne losy rzuciły ich do Anglii, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Podobno Maria Kuncewiczowa zabrała ze sobą w tułaczkę klucz do drzwi kazimierskiego domu. Jednak o powrocie do kraju nie myślała. Sytuację zmienił pobyt w Polsce w 1958 roku na Zjeździe Tłumaczy. Pisarka znalazła czas na wizytę w Kazimierzu i w dawnym domu.

Dom, który się nie spalił, był inny niż fikcja. »Antosiu — mówiłam do przyjaciela malarza — czy ja muszę? Ja już nie chcę tego domu, ja się boję.«. »Chodź, Mario, nie bądź tchórzem. Popatrz, jaki księżyc. To ten pierwszy, czerwony, duchy jeszcze nie straszą w wąwozach«. Poszliśmy. (...) Brama inna. Druciana nie drewniana. Świerszcze grasowały, sowy chichotały, trawy rosiły, pachniała maciejka. Wystraszony, dziecinny dyszkant: »Kto idzie?« — »Nie przejmuj się« — szepnął Antoni — »Koloniam ma obóz w parku« [Kuncewiczowa 1982b: 243].

Kazimierski dom „Miał wielu wojennych i powojennych lokatorów. Niektórzy byli mordercami, inni męczennikami, a jeszcze inni złodziejami” — notowała Kuncewiczowa [1988: 119]. Nieproszonych lokatorów wspominała również w rozmowie z Jerzym Żurawskim.

Najpierw lotnicy, co spalili książki i obrazy, potem główny lekarz naczelny miejsca uzdrowiskowego dla bohaterów frontowych, ale do tej jednej narodowości nie ogranicza się grono lokatorów tego domu. Kiedy już Niemcy zaczęli się wycofywać, a Rosjanie ich stąd wypierali, w naszym domu osiedlił się, dowódca naczelny przeprawy przez Wisłę — marszałek Koniew” [cyt. za: Żurawski 2009: 17].

W innym tekście Kuncewiczowa odnosi się do czasu powojennego i ponownych osiedlin w Kazimierzu. „Po kilku latach pobytu kolonii letniej dla dzieci urzędników — dom został nam zwrócony. Wyporzadzony. Obecnie jeszcze się snuły po pokojach i trzeba było dom na nowo zaludnić

sobą” [Kuncewiczowa 1988: 121]. Proces odzyskania domu to kolejne — po dwudziestu latach — jego osvajanie. Z dawnego wyposażenia zachowały się skrawki. Kilka ocalałych przedmiotów ze zniszczonego we wrześniu 1939 roku warszawskiego mieszkania przeniesiono pod kazimierski adres.

Jest wśród nich makata z Chun Czumu z Azji. O jej nabyciu Kuncewiczowa mówiła:

Jerzy kupił ją od Stanisława Marii Salińskiego. Był to marynista, który pobił mnie w konkursie Ligi Morskiej i Recznej. (...). Jego ojciec był inżynierem w Rosji, za Bajkałem; miał on dużo do czynienia z azjatyckimi krajami, tak że jak już repatriował do Polski, do Warszawy, to wiozł takie rozmaite egzotyki, cuda. Później rodzina biedniała: Stanisław Maria zaczął wyprzedawać te swoje skarby, no i stąd wzięło się to, co tutaj wisi na ścianie i ma takie kolory żywe, bardzo wschodnie [Żurawski 2008: 11].

Zarówno płachta turkmeńska, jak i walizki Marii i Jerzego Kuncewiczów, a wśród nich XIX-wieczne kufry i sygnowane pudło na kapelusze, dały przyczynek naukowej publikacji dr Alicji Szałagan z Instytutu Badań Literackich o „mieszkaniach-namiotach” i domu-kotwicy pokoleń czyli idei domu Marii Kuncewiczowej [por. Szałagan 2015: 41-60].

Staramy się wywiązać jak najlepiej z roli gromadzenia i upowszechniania historii, związanych z działalnością Marii i Jerzego Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym. Zważywszy, że szlak narracji prowadzony na podstawie osobistych pamiątek zapoczątkowali dawni właściciele willi „Pod Wiewiórką”. Warto tu zaznaczyć, że pomysł, aby własny dom przeznaczyć na potrzeby muzeum pochodzi od Jerzego Kuncewicza.

Mówiono mi zawsze, że przedmioty są martwe i złośliwe — pisała Kuncewiczowa — nieprawda. Serwantki, sekretarzyki, fotele i krzesła zachowały ciepło rąk stolarzy domowych, w dotyku były gładkie i przychylne fantazjom nowych właścicieli, obrazy zaś opowiadały życie utrwalone przez kazimierskich malarzy. Wbrew oporowi, jaki u ciebie obserwowałam przy oglądaniu cudzych rzeczy i ambicji, postanowiłeś nasz dom kazimierski przeznaczyć na muzeum. (...) Dokument wspólnej przeszłości tych, co jeszcze są przeszłości ciekawi [Kuncewiczowa 1988: 122].

Marzenie o utworzeniu w Kazimierzu muzeum, osobliwego świadka czasów dwudziestolecia międzywojennego i działającej tu kolonii artystycznej, zrzeszającej nie tylko malarzy, ale również pisarzy, poetów, dziennikarzy, aktorów i... kompozytorów wcielił w życie syn Marii i Jerzego Kuncewi-

czów, Witold. Powołana w latach 90. XX wieku fundacja opiekowała się spuścizną dawnych mieszkańców willi „Pod Wiewiórką”.

Ambicje Jerzego Kuncewicza zrealizowano formalnie w roku 2005, a dom jako oddział muzealny wszedł w skład Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. Poruszanie się pomiędzy oryginalnymi pamiątkami, należącymi do rodziny Kuncewiczów to przyjemność obcowania z autentykiem. To również muzealne wyzwanie, bo wśród eksponatów są zarówno XIX-wieczne meble, jak i pudełko po amerykańskich pończochach. Ich wartość oraz miejsce w spisie przedmiotów o charakterze muzealno-historycznym tłumaczy kontekst: domu, skojarzeń, odczuć i emocji, jakie to słowo wywołuje. Wiedzą o tym czytelnicy prozy Marii i Jerzego Kuncewicza. Trudno jednak oczekiwać, by każdy turysta zaglądający pod adres Małachowskiego 19 znalazł książki tej pary „na wrywki”. To z myślą o nich wciąż gromadzimy historie, związane z prezentowanymi obiektami. Najpierw chcemy zaciekawić, potem uwrażliwić, a następnie — odesłać do literackich pierwowzorów.

Wieloma tropami narracyjnymi, zadanymi przez Marię i Jerzego Kuncewiczów podążamy. Ścieżki tych opowieści, zaczynające się w Kazimierzu doprowadziły nas m.in. do Zamościa, Wilna, Lwowa, Warszawy, a także Brazylii, Francji, Kanady czy Stanów Zjednoczonych. Efekty naszych badań wykorzystujemy podczas oprowadzania gości Domu Kuncewiczów. Przydają nam się również do tworzenia zajęć edukacyjnych, popularyzujących wiedzę na temat historii Kazimierza Dolnego — choćby w formie cyklicznych spacerów literackich po Miasteczku. Dzielimy się zdobytymi informacjami za pośrednictwem Internetu: bloga oddziału Dom Kuncewiczów www.narynkuusiascwkazimierzu.pl oraz profilu naszego domu na Instagramie. Największą nagrodą są w tym przypadku nie zdobywane „lajki”, ale fakt, że czytelnicy przesyłają nam własne teksty, zdjęcia i pamiątki dopełniające i uzupełniające „stan badań”.

Wyjątkowe muzeum, jakim jest Dom Kuncewiczów daje nam również szansę, aby zwrócić odwiedzającym uwagę na zwyczajne, otaczające nas przedmioty. To materialne świadectwo ma szansę na awans — z prywatnej szuflady do muzealnej gabloty. Modelową sytuacją byłoby, aby takiemu artefaktowi towarzyszyła ciekawa i czytelna dla kolejnego pokolenia narracja, realizowana w sposób, jaki starałam się przedstawić.

Bibliografia

Kuncewiczowa Maria

- 1982a: *Fantomy*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
1982b: *Natura*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
1988: *Listy do Jerzego*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Rudnicki Adolf

- 1956: *Niebieskie kartki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Surmiak-Domańska Katarzyna

- 2018: *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa: Wydawnictwo Agora.

Szałagan Alicja

- 2015: *Maria Kuncewiczowa — przybliżenia*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. 2015

Żurawski Jerzy

- 2008: *Opowieść o miłości i ogrodzie*, „Klematis” nr 3, s. 5-11.
2009: *Opowieść o miłości i ogrodzie*, „Klematis” nr 4, s. 5-17.

Monika Januszek-Surdacka

The specificity and place of „private” exhibits in the narrative process — based on the experience of the Kuncewicz House in Kazimierz Dolny

The Kuncewicz House — a part of the Vistula Museum in Kazimierz Dolny is a literary museum established in the former villa of Maria and Jerzy Kuncewicz. It is a very special place with unusual exhibits. The collection consists of objects collected by the Kuncewicz family. These are souvenirs, gifts, personal belongings, even Maria Kuncewiczowa's wardrobe. Each exhibit is a unique, separate narrative trail for the museum staff. These exhibits are related to the Kuncewicz's history, but also to the creators or donors of these objects (e.g. paintings furniture etc). However, the stories of some objects are often unknown. The museum staff reconstructs the narrative of the exhibits, and uses them not only to prepare popular science and educational texts enriching the knowledge of the Kuncewicz family and their friends, but also to discover facts about Kazimierz Dolny and the art colony existing in this town in the 20s. and 30s.

Keywords: The Kuncewicz House, Maria Kuncewiczowa (1895-1989), exhibits, the art colony in Kazimierz Dolny.

Agnieszka Domańska

Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku

Przemiany koncepcji wystawienniczych (na przykładzie Oddziału Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku)

„Nawet najlepsze opracowanie wystawy muzealnej pod względem dydaktycznym nie zwalnia od konieczności nadania jej formy artystycznej” [Świecimski 1998: 1].

Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku nie był dotychczas szerzej opisywany. Jedyne wzmianki na jego temat znajdują się w artykułach pokonferencyjnych (dotyczą głównie tematyki prezentowanych w muzeum wystaw) bądź w tekstach wskazujących na etapy wyodrębniania się Oddziału Etnografii z całości Muzeum Narodowego [Przała 1988: 3]. Brak natomiast źródeł, które mówiłyby nie tyle, o czym traktują poszczególne ekspozycje, ile w jaki sposób zostały stworzone. Czy na przestrzeni lat koncepcje wystawiennicze tego muzeum ulegały zmianie? A jeżeli tak, to w jakim kierunku te zmiany prowadziły? Przedmiotem analizy będą wystawy czasowe zorganizowane w latach 2016-2018¹, jak również wystawa stała. Temat ten wydaje się ważny w obliczu transformacji, które bardzo

¹ Artykuł zawiera fragmenty niepublikowanej pracy magisterskiej obronionej w Międzywydziałowym Instytucie Nauk o Sztuce Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku pod kierunkiem prof. ASP dr hab. Bogny Łakomskiej. W latach 2016-2018 byłam zatrudniona w Oddziale Etnografii MNG w charakterze opiekunki ekspozycji i jednocześnie studiowałam na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych (specjalność: Krytyka artystyczna) w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Połączenie obu tych zajęć dało mi możliwość uważnego przyglądania się bieżącej ofercie Oddziału Etnografii, analizowania jej i opisanie.

intensywnie zachodzą na polu współczesnego muzealnictwa. Czym może i powinno być muzeum etnograficzne w XXI wieku?

Według muzeologa Jerzego Świecimskiego ekspozycja muzealna jest rodzajem utworu kulturowego, na który składają się eksponaty, oprawa plastyczna wystawy oraz teksty. Pełni ona dwie zasadnicze funkcje: dostarczenie informacji i dostarczenie wrażeń [Świecimski 1987: 115]. Ważne jest, aby zachować proporcje między jej warstwą dydaktyczną a estetyczną, jednak zdarza się, że gdy czynnik estetyczny odgrywa decydującą rolę, wystawa sama w sobie staje się dziełem sztuki. Na ogół jednak kolekcje muzealiów zestawiane są w różnych układach przestrzennych, gdzie związki między eksponatami pozostają luźne i łączy je jedynie tematyka. Tego typu wystawy można dowolnie zakomponować w przestrzeni i odbierać w dwojaki sposób: intelektualnie i estetycznie.

Z pomocą przychodzi również zespół programu Dynamika Ekspozycji Małopolskiego Instytutu Kultury i jego poradnik *Lokalne muzeum w globalnym świecie*. Zawarte w nim wskazówki i ćwiczenia warsztatowe pozwalają pracownikom muzeów „wejść w skórę” zwiedzającego i spojrzeć na swoją instytucję z boku. Podstawowe pytania, jakie powinien zadać sobie muzealnik to: o czym, komu i po co opowiadamy, jakimi środkami dysponujemy, jak może przebiegać narracja oraz co chcemy poprzez nią przekazać naszym odbiorcom. Metoda zaproponowana przez twórców została nazwana interpretacją dziedzictwa i zakłada, że każde muzeum jest jak opowieść z treścią zilustrowaną za pomocą ekspozycji i zbudowanej wokół niej narracji.

Aby zorientować się, jakiego rodzaju koncepcje wystawiennicze są współcześnie podejmowane w gdańskim Oddziale Etnografii, należy dokładniej przyrzeć się organizowanym w nim ekspozycjom. Wytypowanych zostało pięć wystaw czasowych prezentowanych w latach 2016-2018: *Rumuńskie wesele*, *O kocie, co chodzi własnymi drogami i o psie, który własnych dróg nie szuka*, *Dobranocka. Historia animacji*, *Lalki japońskie. Magia, obyczaje, legendy i Odkryj Gdańsk z NIEMAPĄ*, oraz wystawa stała. Na przykładzie każdej z nich przeanalizuję aspekty takie jak m.in. oryginalność tematu, sposób aranżacji wystawy, dobór eksponatów i relacje między nimi.

Rumuńskie wesele²

Ekspozycja przygotowana we współpracy z Narodowym Muzeum Chłopa Rumuńskiego w Bukareszcie miała za zadanie przybliżyć zwiedzającym dawne obyczaje weselne z terenu Rumunii. Niewielka, ale interesująca wystawa skupiała się głównie na przedstawieniu dziewiętnastu kompletnych strojów ślubnych z jedenastu różnych regionów Rumunii (m.in. Maramureszu i Siedmiogrodu). Ubrania zostały zaprezentowane na manekinach, dzięki czemu widz po wejściu na salę mógł odnieść wrażenie uczestnictwa w niecodziennym pokazie mody bądź poczuć się jak w gabinecie figur woskowych. Oprócz tradycyjnych ubiorów, które zdominowały przestrzeń wystawienniczą, znalazły się na niej również przykłady ślubnej biżuterii, bukłaków na wino, czy skrzyni posagowej panny młodej z Transylwanii wraz z tradycyjnym wyposażeniem, oraz archiwalne fotografie z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, przedstawiające obrzędy weselne. Bardzo wartościowym elementem ekspozycji, w dużej mierze wpływającym na jej atrakcyjność, była muzyka odtwarzana z głośników, zarejestrowana podczas autentycznych uroczystości weselnych.

Wystawie można jednak zarzucić brak konfrontacji ze współczesnością. Ukazanie rumuńskich obyczajów i strojów weselnych w ujęciu historycznym mogło zainteresować zwiedzających, ale odebrało ekspozycji głębszego wymiaru, czyniąc z niej jedynie ciekawostkę z przeszłości. Mimo to tematyka wystawy była oryginalna, nie przedstawiano bowiem dotąd w tym muzeum obrzędów weselnych ani zagadnień związanych z kulturą Rumunii. Świeże spojrzenie profesjonalnego studia projektowego pozwoliło na nowo odkryć walory samego wnętrza zabytkowego budynku³. Zrezygnowanie z ciężkich, zasłaniających okna ścianek ekspozycyjnych, stosowanych przy wcześniejszych wystawach czasowych, umożliwiło skorzystanie z naturalnego doświetlenia przestrzeni. Zastosowanie półprzezroczystych, podwieszanych plansz z pleksi, ozdobionych delikatnym ornamentem obrazującym tradycyjne wzory ludowe danego regionu, wzmogło wrażenie lekkości i zapewne pozytywnie zaskoczyło stałych bywalców Oddziału Etnografii, przyzwyczajonych do nadmiernie zabudowanego, sztucznie oświetlonego drugiego piętra spichlerza. Nowatorskim pomysłem było również „oprawienie” eksponowanych strojów w nadwieszane czarne ramy

² Termin: 21.07.2016-8.01.2017, kurator: Waldemar Elwart, aranżacja: Grupa Gdyby.

³ Oddział Etnografii mieści się w zabytkowym XVIII-wiecznym Spichlerzu Opackim w Gdańsku-Oliwie.

mające nawiązywać do zdjęć ślubnych. Nadało to wystawie nowoczesnego charakteru i dobrze korespondowało z monochromatyczną, archiwalną częścią ekspozycji. Białe, niknące w tle manekiny, unoszące się na palcach jakby w tańcu, stanowiły idealne warunki do zaprezentowania tradycyjnych rumuńskich ubiorów weselnych, pozwalając widzowi dostrzec misterne detale tych kreacji.

Dla zwiedzających przygotowano foldery ze zdjęciami i tekstem polskim i angielskim. Dwujęzyczne były również teksty pojawiające się na wystawie. Nie przewidziano do niej regularnych działań warsztatowych ani oprowadzania, a raczej kilka wydarzeń okazjonalnych, jak choćby w ramach „Rumuńskiego Karnawału” można było wysłuchać koncertu oraz zatańczyć *horę*, popularny obrzędowy rumuński taniec, promowany był również przewodnik na temat Rumuni i Mołdawii.

Rumuńskie wesele można zakwalifikować do działań muzealnych idących w stronę teatru, rodzaju inscenizacji. Widz mógł się zaangażować emocjonalnie w przedstawianą rzeczywistość na przykład za pomocą muzyki. Jak podaje Adam Zapora: „wystawa muzealna poprzez działania kreacyjne jest tak naprawdę wielkim teatrem rzeczywistości kulturowej” [Zapora 2014: 186]. W tej rzeczywistości muzealny gość uczestniczy jednak tylko jako widz, bowiem na wystawie nie znajdzie elementów zachęcających do interakcji, angażujących w większym stopniu niż oglądanie.

O kocie, o psie...⁴

Kolejna wystawa czasowa *O kocie, co chodzi własnymi drogami i o psie, który własnych dróg nie szuka* była wyraźnym ukłonem w stronę najmłodszych zwiedzających, ale też dorosłych miłośników tych dwóch najpopularniejszych zwierząt domowych. Przedstawiała psa i kota w wierzeniach, malarstwie, grafice, zabawkarstwie, animacji oraz rzeźbie ludowej.

Wystawę można podzielić na dwie części: interaktywną i tradycyjną, z ograniczonym dostępem do eksponatów.

Część interaktywna składała się z porozmieszczanych na jednej połowie sali kilku drewnianych skrzynek/budek niewielkich rozmiarów (dostosowanych do wzrostu dziecka). Informacje podano na nich wprost,

⁴ Termin: 18.02-4.06.2017, kuratorka: Barbara Maciejewska, aranżacja: Grupa Gdyby, projekt graficzny materiałów promocyjnych: Natalia Helman.

nadrukowane na powierzchni, bądź ukryto na wysuwanych plastikowych tabliczkach.

Zwiedzający mieli możliwość czynnego udziału w wystawie poprzez podejmowanie różnorodnych aktywności. Na przykład: aby zapoznać się z przysłowiami, w których pojawia się pies i kot, należało chwycić za gałkę w kształcie główki wybranego zwierzęcia i wysunąć płytkę z opisem interesującego nas hasła; poprzez naciskanie odpowiednich przycisków mogliśmy sprawdzić swoją wiedzę na temat ról, które zdarza się pełnić niektórym rasom psów (pies przewodnik, pies terapeuta itd.); natomiast za pomocą głaskania zwiedzający przekonywał się, jak dane miejsce na psim i kocim ciele reaguje na ludzki dotyk. Spektrum możliwości przyswajania wiedzy było bardzo szerokie.

Na drugą część ekspozycji składały się zabawki przedstawiające psy i koty, wytworna porcelana z Ćmielowa, czy ciekawa kolekcja plakatów z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Aranżacja wystawy oddziaływała na różne zmysły i zachęcała dzieci i dorosłych do nauki poprzez zabawę. Oryginalna tematyka w połączeniu z zachowaniem dobrych proporcji między częścią interaktywną a analogową była największym plusem tej ekspozycji.

Dla zwiedzających przygotowano foldery z obszernymi informacjami dotyczącymi tematu wystawy oraz częścią przeznaczoną dla dzieci (krzyżówka i wycinanka), a także sprzedawane w sklepiku muzealnym przypinki z motywami graficznymi opracowanymi na potrzeby tej ekspozycji. Wystawę wzbogacano również działaniami o charakterze edukacyjnym (lekcje, warsztaty, konkurs plastyczno-literacki dla uczniów szkół podstawowych) i naukowym — ogólnopolską konferencją „Kot/pies/człowiek. O komunikacji międzygatunkowej i kulturowych tego konsekwencjach”, która odbyła się 27 kwietnia 2017 w Oddziale Etnografii i Oddziale Sztuki Nowoczesnej w pobliskim Pałacu Opatów. Podczas wydarzenia zorganizowanego we współpracy z Zakładem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Gdańskiego poruszono zagadnienia zgrupowane w formie kilku bloków tematycznych: „Kot/pies/człowiek w sztuce i literaturze”, „Symbolika psa i kota”, „Socjologia relacji międzygatunkowych” i „Kot i pies historycznie i kulturowo”. Pokłosiem konferencji jest publikacja o tym samym tytule (redakcja naukowa: Tarczycusz Buliński, Katarzyna Linda-Grycza).

***Dobranocka. Historia animacji*⁵**

Oddział Etnografii wziął na warsztat również fenomen dobranocki — krótkiego filmu animowanego, który jeszcze do niedawna co wieczór gromadził przed telewizorami setki polskich dzieci. Ta bez wątpienia sentymentalna podróż dla starszych, młodszym otwiera pole do międzypokoleniowej konfrontacji doświadczeń. Twórcy wystawy podkreślali jednak, że równie ważnym elementem ekspozycji jest nakreślenie szerszego kontekstu, wskazanie tła — stąd „historia animacji” pojawiająca się w drugim członie tytułu.

Sala wystaw czasowych Spichlerza Opackiego została przedzielona konstrukcją z listew. Poprzetykane między nimi rulony papieru z tekstem stwarzały wrażenie taśmy filmowej. Do listew przymocowano również płyty, które maskowały większe i mniejsze ekrany. Wspomniana drewniana konstrukcja wyznaczała trzy większe działy tematyczne: historię animacji, dobranockę i twórczość Walta Disneya.

Informacje na wystawie były podane na wiele sposobów, na przykład w formie flipbooka, czyli plastikowych płytek przymocowanych do korbki, którą widz musi zakręcić, jeśli chce zobaczyć powstającą w ruchu animację. Ciekawym pomysłem było również wykorzystanie melodii z czołówek seriali — zwiedzający po nałożeniu słuchawek mogli zgadywać, z jakiej bajki pochodzi dany materiał dźwiękowy. Świetnym rozwiązaniem było stworzenie dwóch wyciemnionych pomieszczeń przeznaczonych tylko do projekcji filmów (od „Jacka i Agatki” przez „Reksia” po „Muminki”).

Ostatnia część wystawy — oś czasu prezentująca znane filmy Walta Disneya — pozwalała przypomnieć niektóre dawne bajki, czasem zapoznać z nowymi i dostarczyć wielu ciekawostek na ich temat. Niestety bardzo mały i nieczytelny krój pisma (to zresztą duży zarzut wobec tekstów na całej ekspozycji, na której dominuje jasna, pastelowa kolorystyka i biały tekst) utrudniał czytanie.

Nietrudno wymienić zalety tej wystawy. Przede wszystkim trafiała zarówno do dzieci, jak i dorosłych, każdy mógł znaleźć treści odpowiednie dla siebie. Młodszych do zwiedzania zachęcała Wanda, bohaterka stworzona specjalnie na tę ekspozycję. Rozmieszczone w różnych punktach muzeum plansze z jej podobizną skutecznie przykuwały uwagę. Jednakże duża ilość tekstu na wystawie mogła zniechęcić i stworzyć wrażenie przesytu. Goście

⁵ Termin: 21.07-28.01.2018, kurator: Waldemar Elwart, aranżacja: Grupa Gdyby, projekt graficzny materiałów promocyjnych: Natalia Helman



Il. 1. Zaproszenie na wystawę *Dobranocka. Historia animacji*, fot. Agnieszka Domańska.

nie dostali do ręki żadnych ulotek z informacjami o ekspozycji — a przecież część tekstu mogłaby się w nich znaleźć.

Konsternację wzbudza szeroki zakres tematyczny ekspozycji. Dobranocka, historia animacji, Walt Disney — te trzy zagadnienia mogłyby posłużyć za tematy trzech wystaw. Tworzy się chaos. Choć jest to tematyka niepodejmowana do tej pory w Oddziale Etnografii, co zawsze działa odświeżająco dla instytucji, mam wątpliwość, czy jednak nie jest zbyt odległa od profilu muzeum.

Do wystawy przygotowano szeroki program działań edukacyjnych przeznaczonych dla różnych grup wiekowych, m.in. warsztaty tworzenia animacji poklatkowej oraz pisanie scenariuszy filmowych.

Dobranocka wydaje się w pewien sposób kontynuacją zamysłu towarzyszącego wystawie o psie i kocie. Znowu mamy ekspozycję skierowaną głównie do najmłodszych zwiedzających. Sukces poprzedniej, a zwłaszcza duże zainteresowanie odtwarzanymi w jej ramach dawnymi bajkami (*Przygody kota Filemona*, *Reksio*), jak się wydaje, mogły zachęcić kuratorów *Dobranocki* do podążania szlakiem animacji dla dzieci.

Lalki japońskie. Magia obyczaje legendy⁶

Oddział Etnografii po raz kolejny, po wystawie kimon japońskich w 2009 roku, nakierował uwagę publiczności na kulturę Japonii. Ekspozycja *Lalki japońskie. Magia, obyczaje, legendy* miała za zadanie uzmysłowić, że lalki wytwarzane w kraju kwitnącej wiśni nie służyły do zabawy, lecz pełniły i wciąż pełnią funkcje ochronno-magiczne. Ekspozaty wypożyczono z Muzeum Lalek w Pilźnie.

Od wejścia zwiedzających witała zawieszona w drzwiach niewielka kotara z tytułem wystawy. Kilka kroków dalej — wiszące frontem do zwiedzającego tkaniny z tekstem wprowadzającym. Tkaniny te pełniły funkcję swego rodzaju kurtyn porządkujących przestrzeń, a jednocześnie stopniowały napięcie.

Ekspozaty (pogrupowane według kategorii) umieszczono na dyskretnych, wykonanych z listew postumentach, rozstawionych wzdłuż ścian sali. Niektóre lalki były miniaturowe, inne wykonane z delikatnych tworzyw (np. papier), łatwo ulegających uszkodzeniu. Od zwiedzających oddzielała

⁶ Termin: 3.03-3.06.2018, kuratorka: Anna Ratajczak-Krajka, scenariusz wystawy i współpraca merytoryczna: dr Jacek Splisgart, aranżacja: Grupa Gdyby, projekt graficzny: Dominika Gan.



Il. 2. Wejście na wystawę *Lalki japońskie. Magia, obyczaje, legendy*, fot. Agnieszka Domańska.

je tylko pionowo ustawiona przezroczysta, wycięta na kształt koła pleksi, która nie pozwalała na ich dobre zabezpieczenie. Z biegiem czasu niektóre z obiektów zostały przykryte szklanymi kloszami.

Do wydzielenia przestrzeni wystawy użyto lin. Dominowała jasna, pastelowa kolorystyka, co wraz z delikatną melodią w tle, pozwalało się wyciszyć i wejść w klimat ekspozycji.

Utworzono również specjalny zabudowany boks, w którym wyeksponowano lalki związane z obchodzonym w Japonii Dniem Dziewczynek i Dniem Chłopców. Było to rozwiązanie odmienne od drewnianych postumentów, o wiele cięższe, ale wywołujące pewną tajemniczość, teatralność. Umieszczone w tej przestrzeni lalki cechowały się dużym bogactwem detali i kunsztem wykonania.

Równie interesującym rozwiązaniem wydaje się umieszczenie na pionowo powieszonych pasach tkanin tekstów legend, do których odwołują się lalki schowane za tymi kotarami, przedstawiające postaci w konkretnych ujęciach.

Do *Lalek japońskich* przewidziano szeroki wachlarz działań edukacyjnych — zarówno warsztatów plastycznych dla szkół (np. tworzenia japońskich wachlarzy i laleczek), jak i wydarzenia specjalne związane z przypadającym na 3 marca Świętem Lalek i majowym Dniem Chłopców, m.in. koncerty, pokazy aikido, warsztaty tworzenia ozdób do włosów, prelekcje. Nie przewidziano natomiast regularnego oprowadzania po wystawie — na zwiedzanie z kuratorem można było zapisać się tylko w ramach Nocy Muzeów.

Równie bogate co oferta edukacyjna było zaopatrzenie muzealnego sklepika w gadżety związane z wystawą. Zwiedzający mogli nabyć przede wszystkim drewniane laleczki w kilku rozmiarach, ale również książki o tematyce japońskiej czy wachlarze.

Odkryj Gdańsk z NIEMAPĄ⁷

Wystawa *Odkryj Gdańsk z NIEMAPĄ* powstała dzięki współpracy muzeum z grupą projektową Mamy Projekt i jej twórczyniami, Joanną Studzińską i Małgorzatą Żmijską. NIEMAPA to przedsięwzięcie, które miało na celu wskazanie na mapie Polski nieoczywistych miejsc wartych odwiedzenia i przyjaznych rodzinom z dziećmi. W jego ramach powstały mapy-prze-

⁷ Termin: 21.06.2018-3.03.2019, kuratorki: Joanna Studzińska, Monika Szewczyk-Wittek, Małgorzata Żmijska (Mamy Projekt), aranżacja: Grupa Gdyby, projekt graficzny: Ładne Halo.

wodniki i wystawy w różnych miastach kraju, m.in. w Warszawie, Gdyni i Poznaniu.

Odkryj Gdańsk z NIEMAPĄ traktować należy raczej w formie muzealnej ciekawostki aniżeli pełnowymiarowej wystawy. To bardziej projekt edukacyjny, zakładający naukę i poznawanie swojej najbliższej okolicy poprzez zabawę. Nie da się ukryć, że podjęcie przez muzeum współpracy z grupą Mamy Projekt było kontynuacją zamysłu tworzenia wystaw skierowanych głównie do dzieci.

Salę podzielono na trzy części z rozstawionymi na kształt namiotów drewnianymi konstrukcjami. Powstały dzięki temu trzy obozy: Wilków Morskich, Mieszczuchów i Leśnych Duszków, każdy odnoszący się tematycznie do innych miejsc wartych odwiedzenia i poznania w Gdańsku. Oprawa plastyczna wystawy, poza wartościami estetycznymi, pozwalała dzieciom zaspokoić ich potrzebę stworzenia swojej „bazy”, czyli miejsca, w którym mogą się zaszyc i spędzić czas.

W części dla Wilków Morskich mogliśmy spróbować sił w nadawaniu komunikatu Alfabetem Morse’a, załadować drewnianymi klockami kontenerowiec lub spróbować odnaleźć drogę do skarbu, czyli bursztynu wypożyczonego na tę okazję z Muzeum Bursztynu w Gdańsku. Wszystkie te aktywności miały za zadanie w wielowymiarowy sposób pokazać dzieciom Gdańsk jako miasto leżące nad morzem — miejsce do spacerów, ale też ciężkiej pracy.

Drugie obozowisko skierowane było do Mieszczuchów. Tutaj można było poznać elementy architektoniczne fasad gdańskich kamienic, stworzyć swój własny mural na ścieralnej tablicy i sprawdzić, co kryje się we wnętrzu Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”.

Ostatnia część, czyli wyłożony sztuczną trawą zakątek Leśnych Duszków zabierał nas do lasów, których w otoczeniu Gdańska nie brakuje. Na szczególną uwagę zasługuje fragment pnia martwego drzewa przekształcony w nietypowe medium, wkomponowano w niego bowiem wysuwane tabliczki zawierające informacje na temat stworzeń zamieszkujących takie drzewo. Po odczytaniu hasła i jego wyjaśnienia można było odnaleźć je na dołączonej do pnia tablicy, gdzie po naciśnięciu odpowiedniego przycisku podświetlała się lampka przy zdjęciu pogładowym.

Pełne skorzystanie z atrakcji i możliwości, które dawała NIEMAPA, było jednak możliwe tylko w sytuacji współpracy opiekuna z dzieckiem. Po-

trzebna była osoba, która zainteresowałaby młodego widza przygotowaną dla niego treścią, wytłumaczyła i zachęciła do eksploracji.

Do wystawy przygotowano liczne warsztaty plastyczne, będące rozwinięciem treści w niej zawartych.

Wystawa stała *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego*⁸

Na podstawie własnych obserwacji i metody „wejścia w buty” zwiedzającego, którą proponują twórcy poradnika *Lokalne muzeum w globalnym świecie*, spróbowałam świeżym okiem spojrzeć na stałą ekspozycję Oddziału Etnografii. Zwracałam uwagę m.in. na aranżację wystawy — na to, w jaki sposób eksponaty funkcjonują w przestrzeni oraz względem siebie, jak również czy muzeum daje zwiedzającym narzędzia do zrozumienia treści, które przekazuje, a także czy realizuje aspekt dydaktyczny — czy proponuje zwiedzanie wystawy z przewodnikiem i czy istnieją publikacje na jej temat. Według autorów przywoływanego wyżej poradnika spojrzenie na muzeum z dystansu pozwala odkryć niewykorzystane dotąd możliwości działania, zbliżyć do siebie odbiorców, dopasować do ich potrzeb, przeanalizować potencjał muzeum (co daje możliwość wyłowienia ciekawych i żywych tematów) i potraktować je jako współczesne medium.

Każda wystawa osadzona jest w jakichś czasach, do nich się odnosi, *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* również. Nie można o tym zapominać, analizując ją jako całość, jednak jest ona też dobrym przykładem tego, jak bardzo zmienia się rzeczywistość, a co za tym idzie, muzealnictwo.

Parter Spichlerza Opackiego przeznaczono na ukazanie przedmiotów związanych z rybołówstwem. Brakuje jednak tekstu, który w czytelny sposób by o tym informował i zawierał merytoryczne wprowadzenie do wystawy. Eksponaty rozmieszczone są na podestach ustawionych wzdłuż ścian sali na planie kwadratu, zgodnie z zasadami wystaw typu kolekcyjnego. Środek pozostał niezagospodarowany. Opisy poszczególnych przedmiotów zamieszczone są tuż przy nich, bardzo nisko. Dodatkowo białe kolory tabliczek zlewają się kolorystycznie z postumentami — osoby starsze bądź z wadami wzroku mogą mieć problem z odczytaniem tekstu. Jednak największym problemem tej ekspozycji wydaje się jej hermetyczność. Nawet jeżeli dany obiekt posiada tabliczkę z informacją (dwujęzyczną, to duży plus), większość zwiedzających nie potrafi określić jego przeznaczenia,

⁸ Termin: 05.1988-dziś, autorka scenariusza: Teresa Przła



Il. 3. Fragment wystawy stałej *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* — przyrządy wykorzystywane w rybołówstwie, fot. Agnieszka Domańska.



Il. 4. Fragment wystawy stałej *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* — w centrum sanki do wyciągania klepy i niewodu, fot. Agnieszka Domańska.

może się go jedynie domyślać. Brak bardziej szczegółowych informacji, czy wyjaśnień, które pozwoliłyby docenić wartość eksponatu. Przykładem są choćby zagadkowe sanki do wyciągania klepy i niewodu. Prawdziwie edukacyjny walor mogłyby mieć stanowiska z telewizorami i słuchawkami, gdzie widz na filmie lub animacji poznawałby przeznaczenie konkretnego narzędzia bądź proces jego wytwarzania. Bez tego wystawa jest oczywiście ciekawa, ale nie daje odbiorcy tyle, ile by mogła.

Sala na pierwszym piętrze została poświęcona rolnictwu, hodowli zwierząt oraz ukazaniu dawnego gospodarstwa domowego na Pomorzu. Tutaj również brakuje przy wejściu informacji, z jakiego rodzaju treściami będziemy mieli do czynienia. Tego typu komunikat mógłby pojawić się już na niezagospodarowanych ścianach klatki schodowej spichlerza.

Widzimy czarno-białe fotografie przedstawiające pracę na roli (przeniesiono je z ciężkich szklanych antyram podwieszanych na drutach do estetycznych i bezpieczniejszych dla widza drewnianych ramek). Ciekawość zwiedzającego może jednak pozostać niezaspokojona, brakuje bowiem podpisów, w którym roku zostały zrobione oraz w jakiej miejscowości. Analogicznie sytuacja ma się w dalszej części wystawy, gdzie zdjęcia przedstawiają hodowlę zwierząt i budownictwo wsi pomorskich.

Dalej możemy zapoznać się z różnego rodzaju narzędziami do uprawy roli, od prostych kopaczek i wideł do bardziej skomplikowanych, jak na przykład pług. Zastanawiać może, dlaczego eksponaty, zwłaszcza te niewielkie i lekkie, umieszczone zostały na tak niskich podestach, skoro znacznie lepiej widoczne byłyby na wyższych. Konsternację wzbudza również powieszenie na ścianie za ulami i przedmiotami używanymi w pszczelarstwie wielkich rozmiarów zdjęcia niezwiązanego tematycznie z tą dziedziną, które jako tło zupełnie nie koresponduje z wystawionymi przedmiotami. Inaczej ma się sytuacja w części wystawy poświęconej przygotowywaniu żywności — widok dawnej kuchni opalanej węglem wpisuje się w tematykę, jednak przedmioty, które tu się pojawiły, zostały wyeksponowane bez większego namysłu. Garnki, miski, koszyki i wiele innych przedmiotów, których przeznaczenie na pierwszy rzut oka może być nie do końca jasne, są tylko luźno powiązane znaczeniami. Wiele z nich wymagałoby kilku słów opisu, dzięki czemu zwiedzającym, nie zawsze pamiętającym je w użyciu, wydawałyby się bliższe. Tego typu rozwinięcia szczególnie interesująco mogą zaistnieć w przypadku eksponatów najbardziej zagadkowych jak szczypce do rozduszania ziemniaków w przelyku krowy, klumpy (buty dla



Il. 5. Fragment wystawy stałej *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* — narzędzia wykorzystywane w rolnictwie, fot. Agnieszka Domańska.



Il. 6. Fragment wystawy stałej *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* — przyrządy wykorzystywane w hodowli zwierząt, instrumenty sygnałowe, fot. Agnieszka Domańska.

konia), rzadko spotykany typ maselnicy biegunowej czy masywne radło rylcowe z terenu Żuław. Ostatni z wymienionych zabytków jest unikatowy z kilku powodów: zachowały się tylko dwa tego typu modele, z czego jeden znajduje się właśnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku. Goście muzealni po pobieżnym oglądzie często nie potrafią dostrzec w nim sprzętu rolniczego, ponieważ nigdy nie spotkali się z nim w takiej formie. To eksponat, który zasługuje na opisanie/oznaczenie/potraktowanie w formie ciekawostki. Poza radłem ustawionym na środku pomieszczenia przedmioty rozmieszczone są podobnie jak na wystawie o rybołówstwie — na podestach wzdłuż ścian sali.

Najbardziej przemysłanym elementem tej wystawy wydaje się jeden z narożników sali zaaranżowany na fragment izby żuławskiej. Poprzez eksponaty, które się w niej znajdują (jedne z najcenniejszych w kolekcji Oddziału Etnografii), próbuje się odtworzyć kawałek dawnego świata, trochę na zasadzie muzeów skansenowskich — możemy wyobrazić sobie je w codziennym (lub odświętnym) użyciu. Szczególną uwagę zwraca bogato zdobiona malarsko szafa, krzesło weselne z połowy XIX wieku oraz skrzynia posagowa z elementami intarsji. Poznanie życia dawnych mieszkańców Żuław i przedmiotów, którymi się otaczali, ułatwia umieszczona na stojaku tabliczka z tekstem (niestety tylko w języku polskim).

Wystawa na pierwszym piętrze muzeum w dużej mierze korzysta ze sztucznego, słabego oświetlenia. Okna spichlerza zostały zabudowane ściankami. Myślę, że ich odsłonięcie podziałałoby pozytywnie na odbiór ekspozycji.

Do *Kultury ludowej Pomorza Gdańskiego* przewidziano w stałej ofercie muzeum jedynie lekcję dla szkół w formie oprowadzania i opowiadania o kulturze Kaszub. Nie istnieje wariant dla innych grup (dorosłych, rodzin z dziećmi, osób starszych, młodzieży itd.). Rozwinięciem oferty edukacyjnej mogą być konkretne ścieżki zwiedzania wystawy (np. życie młodych ludzi na Pomorzu na przełomie wieków), przygotowanie kart z zadaniami dla dzieci i dorosłych, zajęcia rysunkowe w przestrzeni muzeum, oprowadzanie po wystawie w ramach uzupełnienia kształcenia na etnologii lub kulturoznawstwie, ale też zajęcia polegające na wymyśleniu opowieści do danego eksponatu, dopisania historii, którą mógł on posiadać.

Jedyna publikacja stworzona do tej ekspozycji to przewodnik z 1988 roku autorstwa kuratorki wystawy, Teresy Przały. Brakuje choćby niewielkich darmowych folderów z najważniejszymi informacjami.



Il. 7. Fragment wystawy stałej *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* — artykuły gospodarstwa domowego, fot. Agnieszka Domańska.



Il. 8. Wystawę *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego* wzbogacono o rodzaj szafy grającej, dzięki której możemy się przekonać, jak kiedyś brzmiała wieś, fot. Agnieszka Domańska.

Oddział Etnografii nie pomaga widzom w interpretowaniu wystawy stałej, zwłaszcza części poświęconej rybołówstwu na Pomorzu (na pierwszym piętrze w niewielkim zakresie bywają pomocne znajdujące się tam zdjęcia). Muzeum powinno skracać dystans między dziełem a widzem, czynić je zrozumiałym, dostępnym. Wyjaśniać to, co zawikłane i ułatwiać odkrywanie nieznanego. Stworzenie nowej koncepcji wystawy stałej jest długotrwałym procesem, ale pewne zmiany można zobaczyć już dziś. Na pierwszym piętrze Spichlerza Opackiego zachowano fragmenty wystawy czasowej *Dźwięki pierwotne*⁹, które wpleciono w dotychczasową ekspozycję, dzięki czemu stała wystawa zyskała nową jakość. Nie oglądamy już tylko przedmiotów pogrupowanych według określonych kategorii, ale wybieramy się w dźwiękową podróż do przeszłości. Dzięki specjalnie przygotowanemu soundtrackowi (Marcin Dymiter aka emiter) zwiedzający doświadcza muzeum wieloma zmysłami.

Przyszłość

Muzea etnograficzne, aby ich dalsze istnienie miało sens, muszą odpowiedzieć sobie na kilka ważnych pytań. Najistotniejsze dla ich pracy jest to, jak i co wystawiać. Analizując tematykę wystaw realizowanych w Oddziale Etnografii w latach 2016-2018, jak również sposobu ich aranżacji, raczej nie ma wątpliwości, że ścieżka, którą podążają gdańscy muzealnicy, jest adekwatna do wyzwania stawianych przez współczesność.

Czesław Robotycki zauważył, że „muzeum etnograficzne jest jedyną instytucją, która może dokumentować i pokazywać zjawiska tak ulotne, jak obyczajowość, konteksty codzienności, subkulturowość współczesnej cywilizacji, brak jednoznacznych norm i standardów” [Robotycki 1998: 143]. Jednocześnie, jak twierdzi Katarzyna Barańska, „należy zrezygnować z powielania i utrwalania mitycznego obrazu kultury chłopskiej” [Barańska 2004: 75]. Można zatem zadać pytanie — na jakiej podstawie dzisiaj budować tożsamość muzeum etnograficznego? Janusz Barański stawia odważną tezę, jakoby polskie muzealnictwo pogrążone w kryzysie (ponieważ kultura ludowa, dla której powstał ten typ muzeum, nie istnieje), naznaczone było „piętnem schizofrenii” [Barański 2010: 379-380]. Ratun-

⁹ Termin: 18.05.2019-28.06.2020, kuratorzy: Anna Ratajczak-Krajka, Krystyna Weiher-Sitkiewicz, Waldemar Elwart, opieka merytoryczna: prof. dr hab. Zbigniew Jerzy Przeremb-ski, dr Robert Losiak, aranżacja: Grupa Gdyby, opracowanie graficzne: Anita Wasik, ilustracje: Hania Kmiec.

kiem w tej sytuacji wydaje się zmiana zainteresowań etnografii. Muzea etnograficzne powinny stawać się muzeami kultur, dokumentującymi współczesne style życia, światopoglądy, modę, nie wykluczając ze swojego kręgu zainteresowań współczesnej wsi oraz współczesnych kultur pozaeuropejskich [Czachowski 2007: 58-59]. Krótko mówiąc, być muzeami kulturowej odmienności.

Młodzi ludzie zazwyczaj nie czują związku z przedmiotami, które spotykają w muzeum etnograficznym. Receptą na zmianę tego stanu rzeczy może być podejmowanie w wystawach nowych, „żywych” tematów współczesności i zaprzestanie odkurzania artefaktów wraz z powiązаныmi z nimi nieaktualnymi ideami [Barański 2014: 18-19]. Równie ważnym zagadnieniem jest to, w jaki sposób robić ekspozycje, które te tematy dostosują do możliwości percepcyjnych jak największej grupy widzów. Można bazować na wiedzy ukrytej, czyli związku eksponatów z konkretnymi osobami [Krzyworzeka 2014: 193], bądź dostosowywać przestrzeń muzealną i przekaz treści w ten sposób, aby zaspokoić potrzeby edukacyjne zwiedzających o różnych temperamentach, sposobach przyswajania wiedzy i predyspozycjach intelektualnych. Jest to założenie powszechne na gruncie muzealnictwa holenderskiego, gdzie liczy się przede wszystkim perspektywa zwiedzającego, w przeciwieństwie do praktyk stosowanych w polskich muzeach, zakładających głównie perspektywę obiektu lub kuratora [Kulikowska 2007: 77].

Rumuńskie obyczaje weselne, pies i kot, dobranocka, lalki japońskie, miasto Gdańsk — Oddział Etnografii skupia się nie tylko na prezentowaniu przedmiotów i zjawisk pochodzących z kultury typu ludowego, ale stara się wpłatać do swojej oferty zagadnienia, które mogą zainteresować również młodych odbiorców, być im bliskie. Czyni to w sposób atrakcyjny dla widza, bazując przede wszystkim na interaktywności. Jednak co współcześnie powinno być głównym zadaniem muzeum etnograficznego? Czy jest nim wystawiennictwo? Członkowie ICOM podają tę tezę w wątpliwość i prowadzą prace nad nową definicją muzeum. Propozycja z 2019 roku, z konferencji generalnej ICOM w Kioto brzmi następująco:

„Muzea są to demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości. Identyfikując i rozumiejąc konflikty i wyzwania współczesności, przechowują artefakty i okazy zaufania społecznego, chronią różnorodne wspomnienia dla przyszłych pokoleń oraz gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie są dla zysku. Są partycypacyjne i transparent-

ne oraz współpracują z różnymi społecznościami, aby gromadzić, chronić, badać, interpretować, prezentować i zwiększać zrozumienie świata, w poszanowaniu godności człowieka oraz w dążeniu do sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety”. [<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>; data odczytu: 20.07.2022]

Ostateczne głosowanie nad nową definicją muzeum odbędzie się w sierpniu 2022 roku podczas konferencji w Pradze [<https://www.icomus.org/icom-define-methodology>; data odczytu: 30.04.2022]. Powyższa propozycja wydaje się rozmyta i niejasna, jak kierunek, w którym zmierzają muzea etnograficzne w XXI wieku. Nie ma wzorca, który wskazywałby, jak powinno współcześnie wyglądać muzeum etnograficzne, co powinno gromadzić i w jaki sposób prezentować. Każda instytucja kładzie nacisk na co innego, ma inne priorytety. Sprawy wcale nie ułatwia reforma szkolnictwa wyższego z 2018 roku, kiedy to etnologię wykreślono z listy dyscyplin naukowych i włączono ją do nowo powołanej kategorii pod nazwą „nauki o kulturze i religii” (co warto dodać, funkcjonującej tylko w Polsce).

Muzea etnograficzne, by nie wpaść w pułapkę zbieractwa, powinny badać i gromadzić jedynie fenomeny kulturowe i znaczące dla danej społeczności zjawiska. Upowszechniać wiedzę o człowieku i jego kulturze w sposób przystępny, dostosowany do konkretnych grup odbiorców — czy to za pomocą wystaw, warsztatów i pokazów, czy projektów angażujących odbiorców, a nawet stawiających ich w roli współtwórców.

Bibliografia

Barański Janusz

2010: *Etnologia i okolice*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2014: *Polskie muzeum etnograficzne w XXI wieku*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 1, s. 13-21.

Barańska Katarzyna

2004: *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Czachowski Hubert

2007: *Muzeum etnograficzne. Kultury, światopoglądy, mody*, „Nasze Pomorze”, nr 9, s. 55-62.

Krzyworzeka Paweł

2014: *Muzea w pogoni za nowoczesnością. O możliwościach wykorzystania etnografii w zarządzaniu i zarządzania w etnografii*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 1, s. 177-198.

Kulikowska Katarzyna

2009: *Problematyczna egzotyczność muzeum etnograficznego: język ekspozycji a tożsamość*, „Etnografia Nowa”, nr 1, s. 105-111.

Piaskowski Grzegorz

2009: *Etnograficzne, bo ludowe: stary paradygmat a nowe — współczesne obszary zainteresowań etnologa w muzeum*, „Etnografia Nowa”, nr 1, s. 67-75.

Przła Teresa

1988: *Kultura ludowa Pomorza Gdańskiego. Przewodnik po wystawie etnograficznej*, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Robotycki Czesław

1998: *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Świecimski Jerzy

1987: *Ekspонат a przedmiot muzealny. Propozycja nowego rozumienia pojęcia ekspozycji muzealnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego Opublikacja Musealia”, z. 2, s. 99-117.

1998: *Muzea i wystawy muzealne*, Kraków: Wydawnictwo „Secesja”.

Zapora Adam

2007: *Wystawa muzealna — inscenizacja, imitacja czy mistyfikacja rzeczywistości kulturowej?*, „Rocznik Muzealny”, t. 15, s. 179-190.

Strony internetowe

<https://www.icomus.org> [data odczytu: 24.07.2022]

Agnieszka Domańska**Museum exhibitions transformations (on the example of the National Museum Ethnography Department in Gdańsk)**

A museum exhibition is a cultural creation which consists of various elements — exhibits, texts and artistic arrangement. It is a complete whole, not a collection of random items mindlessly displayed. Over the years, the selection of topics and ideas for shaping the exhibition space has changed. Particular examples of places where this phenomenon should occur are ethnographic museums, but often such institutions have been stuck in a time warp and have ceased to keep up with a museum audience with different cultural background and perceptual abilities. The main part of the text is the analysis of the permanent exhibition and temporary exhibitions presented at the Ethnography Department of the National Museum in Gdańsk in 2016-2018. It is complemented by reflections on the future of ethnographic museology.

Keywords: ethnographic museum, arrangement, National Museum in Gdańsk, ethnography.

Agata Barczyńska

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Konserwacja XIX-wiecznych muzealiów pochodzących z Syberii ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Wstęp

Wystawa czasowa *Syberia. Głosy z Północy*, zaprezentowana od października 2020 roku do grudnia 2021 roku w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie (MEK), stanowiła jedynie fragment bogatej, bo liczącej ponad 350 muzealiów, kolekcji syberyjskiej w zbiorach Kultur Pozaeuropejskich¹. 79 wytypowanych spośród nich eksponatów opowiadało historię życia autochtonicznych grup etnicznych i narodów: Czukczów, Aleutów, Koriaków, Ewenów, Selkupów i Nieńców, a także dokonania czterech polskich badaczy, etnografów, zesłańców-naukowców. Owa wystawa stanowiła podsumowanie kilkuletniego projektu badawczego zespołu pracowników i współpracowników MEK, opisanego na łamach ósmego wydania czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” w artykule Magdaleny Zych, we współpracy z Jackiem Kukuczką, Grażyną Kubicą-Heller i Andrzejem Dybczakiem, pt. *Cztery spojrzenia na badawczy projekt muzealny na temat kolekcji syberyjskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie* [2021].

¹ Opis projektu i kolekcji wraz ze zdjęciami dostępny jest na stronie <https://etnomuzeum.eu/syberia>.

Aby zaprezentować obszernie zgromadzony materiał badawczy, wystawę uzupełniono o cykl spotkań trwających od kwietnia do listopada 2021 roku, pod hasłem: Syberia. Dopowiedzenia. Ostatnie z nich nosiło tytuł: *Delikatna materia — o konserwacji*, o czym będzie również niniejszy artykuł.

Konserwacja zbiorów jest jedną z podstawowych aktywności w ramach dbania o zasoby kolekcji muzealnych. Jej znacząca funkcja obejmuje szereg zagadnień w pionie zarządzania zbiorami w instytucji „długiego trwania”, jaką jest muzeum. Wśród nich do najważniejszych należy dokumentowanie prac konserwatorskich i działania prewencyjne, czyli zapobiegawcze. Zachowanie i ratowanie cennych eksponatów, zawarte w zakresie konserwacji zachowawczej i ratunkowej, stanowi kolejny, bardzo ważny aspekt. Te trzy zagadnienia tworzyły trzon pracy ze zbiorami syberyjskimi w czasie przygotowania eksponatów do wystawy.

Technologia wykonania eksponatów, które w dużej mierze cechowała wielomateriałowość, ich stan zachowania, ponad to nietypowość zawarta w proveniencji, stanowiły o ich wyjątkowości. W rękach pracowników konserwacji spoczywały przedmioty znajdujące się w światowych kolekcjach muzealnych, niepowtarzalne, bo zachowane w jednym bądź kilku egzemplarzach. Tego rodzaju eksponaty z unikatowej, historycznej kolekcji syberyjskiej stały się dla konserwatorów i renowatorów z MEK niewątpliwie źródłem wiedzy, przedmiotem prac rozwojowych, a także polem niekonwencjonalnych działań konserwatorskich.

Krótką charakterystyka obiektów

Obiekty z kolekcji syberyjskiej, zróżnicowane pod względem funkcji, materiałów, techniki wykonania odzwierciedlają kulturę „rdzennych, małych narodów Syberii i Dalekiego Wschodu”, jak współcześnie określa się w rosyjskiej literaturze całe spectrum narodów i grup etnicznych Syberii [Kukuczka 2022]. Wśród muzealiów² poddanych konserwacji znajdowały się części ubioru, przedmioty użytkowe, narzędzia pracy, akcesoria, modele kajaków i figurki kultu, wykonane z futra, piór, skór, kości, poroża, czy jelit ssaków morskich. Wiele z nich o wysokiej wartości artystycznej, nierzadko zdobione ornamentem o charakterze symbolicznym, co wyini-

² W artykule zamiennie używane są słowa: muzealia, eksponat i obiekt. Muzealia to przedmioty przechowywane w muzeum, tworzące kolekcję muzealną. Eksponatami są muzealia prezentowane publiczności na wystawach. Obiekt to określenie przedmiotu/artefaktu poddanego konserwacji i restauracji, stosowane w dokumentach konserwatorskich.

kało głównie z ich przeznaczenia. Pasy paciorków na kaftanach i obuwiu, w kolorze niebieskim, to symbole wody i nieba, zaś aplikacje ze skóry irchowej ułożono w rytm regularnych wzorów. Fartuchy, stanowiące element odświętnej odzieży kobiecej, wykonano ze skóry z futrem kamusa³, ozdobiono skórą renifera farbowaną ochrą czy biało-czarnymi paciorkami symbolizującymi karawanę reniferów. Skórzane pochwy na nóż ozdobiono również skórzanymi, geometrycznymi aplikacjami; a pasy zoomorficznymi sprzączkami wykonanymi z kości.

W gronie ciekawych obiektów znajdowało się dwustronne okrycie wierzchnie wykonane ze skórek maskonura złotoczubego, wyprawionej skóry wydry morskiej czy koticzaka niedźwiedziowego⁴. Ponad to, zdobiony niciami jelitowymi i ornamentem wykonanym z czerwonego i niebieskiego barwnika. Ów ubiór, tzw. parka noszony był w porę deszczową piórami na zewnątrz, zimą do środka. Kapor, czepiec obrzędowy wykonany z trzech rodzajów futra: renifera, psa i rosomaka. To kobiece nakrycie głowy ozdobione mosiężnymi łańcuchami i obręczami o szamańskiej symbolice, stanowiło element stroju panny młodej. Wyjątkowe były dwie antropomorficzne figurki kultowe, „rodzinni strażnicy” o niewielkich rozmiarach, które wyrzeźbiono z drewna i obleczono w farbowaną, fabryczną tkaninę i skórę zwierzęcą, prawdopodobnie wiewiórki.

Dokładną historię, budowę technologiczną, a także opis formalno — kolorystyczny tych i pozostałych eksponatów z omawianej kolekcji można poznać na stronie portalu syberyjskiego MEK⁵.

Konserwacja MEK w kolektywie tworzącym wystawę

Zgromadzone informacje o przedmiotach i ich losach przekazywane były pracownikom Konserwacji Muzeum Etnograficznego w Krakowie systematycznie przed i w trakcie trwania prac konserwatorskich przez kustosza, opiekuna kolekcji Kultur Pozaeuropejskich, współuczestnika projektu, a tym samym kuratora wystawy, Jacka Kukuczkę. Wiedza ta była bardzo ważna na etapie poznawania obiektów przed przystąpieniem do opracowywania programu prac konserwatorskich i w czasie dobierania odpowiednich środków i materiałów do ich konserwacji. Niezmiernie ważnym aspektem było zapoznanie się z warunkami przechowywania zbiorów

³ Skóra z nóg renifera.

⁴ Inaczej kotik zwyczajny, gatunek ssaka z rodziny uchatkowatych.

⁵ <https://etnomuzeum.eu/syberia/kolekcja>.

syberyjskich w ostatnich dziesięcioleciach⁶. To one miały duży wpływ na stan zachowania artefaktów, ich właściwości fizyczne, mechaniczne i odkształcenia plastyczne. Te z kolei określały metodę postępowania konserwatorskiego i planowania sposobu ekspozycji w określonych warunkach mikroklimatycznych. Projekt aranżacji wystawy, uwzględniający zalecenia konserwatorskie dotyczące warunków ekspozycyjnych, stanowił temat spotkań z projektantką wystawy, Anną Zabdyrską. Ustalono również listę bezpiecznych mechanicznie i obojętnych chemicznie materiałów do wykonania etalaży, gablot, podestów i mocowań, określono miejsce i sposób ekspozycji każdego obiektu. Prace konserwatorskie zostały podzielone zgodnie z posiadanym przez pracowników konserwacji i restauracji doświadczeniem względem danego materiału, a także cechami indywidualnymi obiektu, które, między innymi, określały stopień precyzji przeprowadzania prac. Dzięki wzajemnej współpracy wystawa, potocznie zwana syberyjską, zyskała niepowtarzalny charakter w kameralnej przestrzeni zabytkowej piwnicy budynku przy ulicy Krakowskiej 46 w Krakowie, a jej wyjątkowość została uznana za jedno z najciekawszych wydarzeń sezonu i nagrodzona wyróżnieniem Marki Radia Kraków⁷.

Materiałoznawstwo, czyli krótka charakterystyka materii i uszkodzeń, jakim ulega

Materiały organiczne roślinne i odzwierzęce pozyskiwane i przygotowywane przez i na użytek człowieka, miały funkcjonować w odmiennych, często skrajnych warunkach klimatycznych. Podlegały działaniom różnych sił związanych z ich użytkowaniem, musiały spełniać kryterium dużej wytrzymałości i trwałości. Aby temu sprostać, poddane były różnym procesom, w tym: garbowaniu, wytrawianiu, natłuszczaniu, odtłuszczaniu, dekatyzowaniu, sezonowaniu czy impregnacji⁸. Materialność kolekcji syberyjskiej to futra, skóry, kości, ścięgna, jelita, pióra. Pozyskane z renifera, niedźwiedzia, psa, wiewiórki, rosomaka, sobola, foki, orki, morsa, morskich ptaków, ryb, żyjących w bliskim sąsiedztwie mieszkańca Sybe-

⁶ Pierwsze obiekty syberyjskie przyjęto do zbiorów w 1913 roku, ostatnie w trakcie projektu badawczego w 2017 roku.

⁷ <https://etnomuzeum.eu/aktualnosci/marka-radia-krakow-dla-wystawy-syberia-glosy-z-polnocy>.

⁸ Obszerny materiał dotyczący konserwacji skóry opisuje D. Okrągła [Okrągła, NIMOZ, b.r.,: 10].

rii. Z innych używane były: kamgarn⁹, nici konopne, szklane koraliki czy metalowe aplikacje.

Skóra z czasem traci swoje pierwotne właściwości, jej powierzchnia staje się matowa i sucha. Na skutek czynników zewnętrznych (hydroliza, utlenianie) włókna kolagenowe ulegają rozpadowi, a skóra traci na elastyczności. Jej struktura ulega osłabieniu lub/i degradacji. W przypadku futer, konsekwencją jest wypadanie włosów, które z biegiem czasu samo ulega podobnym zniszczeniom. Tkanina, traci właściwości fizyko-chemiczne. Struktura jest słabsza, nadwątłona. Splot bywa rozluźniony, dochodzi do uszkodzeń mechanicznych takich jak: przedarcia, przetarcia, zaplamienia, odbarwienia, ubytki [Ślesiński 1995: 55]. Kość, ze względu na swoją budowę i anizotropowość, przy zmiennych czynnikach zewnętrznych może zmieniać się nierównomiernie w różnych kierunkach. Zmiany dotyczą kształtu i objętości. W warunkach niskiej wilgotności pęka. Przy skrajnie wysokiej może dojść do zainfekowania pleśnią czy inwazji owadów. Ze względu na porowatość kości i jasną kolorystykę, szybko ulega ona odbarwieniom, żółknie, staje się krucha i łamliwa. Wystawiona na działanie promieni słonecznych, ciemnieje [Oraczewska b.r].

Stan zachowania obiektów

Ogólny stan zachowania obiektów z kolekcji syberyjskiej był zróżnicowany i mieścił się w przedziale umiarkowany — zły. Jest to stosunkowo dobra ocena kondycji obiektów, biorąc pod uwagę ich wiek i koleje losu. Na kondycję artefaktów miał wpływ szereg uwarunkowań. Począwszy od rodzaju materiału, sposobu pozyskania i obróbki, określanych jako czynniki wewnętrzne, po sposób i intensywność ich użytkowania, zwanych ogólnie czynnikami zewnętrznymi. Należy bowiem pamiętać, że pierwotnym przeznaczeniem obiektów było służyć ich twórcom i użytkownikom w życiu codziennym, w czasie wyjątkowych okazji, jak zamążpójście lub praktyk religijnych, w przypadku przedmiotów przeznaczonych sakrum w postaci figurek kultu. Wśród wytypowanych na wystawę obiektów znajdowały się również takie, które oferowano jako pamiątki czy przedmioty wymiany handlowej¹⁰. Ślady czynnego użytkowania widoczne były na wszystkich obiektach i nierzadko obejmowały szeroki zakres zniszczeń pod postacią zabrudzeń, przetarć, rozdarć, ubytków i autorskich reperacji,

⁹ przędza lub tkanina z wełny chesankowej.

¹⁰ Konsultacje z Jackiem Kukuczką, kustoszem, kuratorem wystawy *Syberia. Głosy z Północy*.

między innymi szycia czy wzmocnień konstrukcyjnych. Do ówczesnego sposobu obchodzenia się z obiektami dochodziło manewrowanie nimi po ich pozyskaniu, trudne okoliczności transportu i przechowywania w wielu miejscach, w zmiennych warunkach klimatycznych. Udostępnianie publiczności podczas różnych wydarzeń w siedzibie muzeum jak i poza (wystawy, użyczenia, warsztaty edukacyjne) stanowiło kolejny czynnik, który bez wątpienia wpłynął na stan zachowania omawianej kolekcji.

Wszystkie materiały podlegają nieubłagany zmianom starzeniowym tym szybszym, im częściej wystawione są na niekorzystne warunki środowiskowe i mikroklimatyczne. Duże, a w szczególności gwałtowne wahania wilgotności względnej i temperatury powietrza, wśród których skrajne wartości wilgotności i temperatury stanowią poważne zagrożenie, zanieczyszczenia powietrza występujące w postaci gazów, aerozoli, cieczy, ciał stałych. Także kurz, brud, ciepło, światło, promieniowanie ultrafioletowe i podczerwone, kwaśne pH, wpływają niekorzystnie na właściwości fizyko-chemiczne, wytrzymałość mechaniczną i zmiany estetyczne w wyglądzie obiektów. Ich efektem są między innymi: przesuszona i zeszywniała struktura, kruchość, łamliwość, załamania, zaplamienia, przebarwienia, zacieki, zabrudzona powierzchnia. Powyższe uszkodzenia charakteryzowały stan zachowania eksponatów syberyjskich poddanych zabiegom konserwatorskim. Kwas octowy, kwas mrówkowy, formaldehyd uwalniające się z materiałów drewnopochodnych, z których często wykonane są meble magazynowe i transportowe, niewłaściwe opakowania wykorzystywane do przechowania obiektów potęgują lub przyspieszają wyżej wymienione szkody¹¹. W efekcie dochodzi do utraty pierwotnych właściwości i zniszczeń materii zabytkowej, często nieodwracalnych.

Muzealia pokryte były warstwą brudu. Ten osadzał się na powierzchni materiałów gładkich, takich jak naciągnięte na drewniany stelaż modele kajaków, jelita czy szklane koraliki lub wnikał w głąb struktury materiałów wysokoporowatych. Do takich należały futra renifera, rosomaka¹², psa¹³ i skóra irchowa, z której wykonano kaftany, cholewy butów, kołczan¹⁴. Tłusty

¹¹ Zbyt małe i niskie opakowania doprowadzają do utrwalania starych bądź powstania nowych zniekształceń plastycznych. W przypadku obiektów przesuszonych i sztywnych, dochodzi do pęknięć i rozerwania w strukturze [Fic-Lazor, NIMOZ, 2013, s. 18-28].

¹² Ssak z rodziny łasicowatych.

¹³ Do wytwarzania ubrań stosowano m.in futra z samojeda (rasa psów zaliczana do sekcji północnych psów zaprzęgowych, myśliwskich i pasterskich).

¹⁴ Kołczan — futerał na strzały do łuku.

i intensywny brud zlokalizowano od strony wewnętrznej strojów i obuwia, szczególnie w miejscach mających bezpośredni kontakt ze skórą człowieka. Mocno zabrudzone były: wewnętrzna strona nakryć głowy, kołnierze, mankiety rękawów i dolne partie okryć wierzchnich. Mniej intensywne zabrudzenia pokrywały kolorowe wstawki wykonane z tkaniny oraz kość i metal. Mocno przesuszona skóra ssaka morskiego, z którego wykonano łąso, tzw. maut, była zeszywniała i spękana. Drobne, ale liczne spękania pokrywały powierzchnię skórzanych strojów. Przesuszone i twarde były pasy przy butach, skórzane aplikacje i rzemienie stanowiące ozdobę kaftanów. Podeszwy butów wykonane ze skóry niedźwiedzia charakteryzowały się porysowaną, przetartą powierzchnią. Zniszczenia powstały na skutek ich użytkowania. Do rzadkości należały niewielkie otwory w skórze powstałe w wyniku żerowania larw szkodników. Szczęśliwie nie zanotowano czynnej aktywności owadów. Do największych zagrożeń, na skutek osłabionej skóry, należało natomiast wypadające włosie renifera. To ono wymagało dużego zaangażowania czasu w proces oczyszczania i znalezienia preparatu przynoszącego odpowiednie, możliwie najlepsze efekty. Nadwyrężona kondycja skóry, która stanowiła główny materiał do produkcji przedmiotów, w wielu przypadkach odspojenia i spudrowania kolejnych warstw technologicznych (futro, dekoracja barwna), wymuszały przyjęcie postawy kompromisowej wobec założeń pracy konserwatorskiej. Intensywność oczyszczania z zabrudzeń musiała być zatem stopniowana i dostosowana do wytrzymałości materiałowej poszczególnych elementów każdego eksponatu. Szczególną ostrożnością cechowały się także prace przy oczyszczaniu parki — unikatowego obiektu częściowo wykonanego z ptasich piór. Tu podobnie, ich słaba przyczepność do podłoża powodowała wypadanie piór, co w efekcie wytyczało rozwiązania techniczne i technologiczne w zakresie ich oczyszczania.



Il. 1. Futro, uszyte ze skór z futrem renifera w dwóch kolorach. Mankiety obszyte pasami czerwonego sukna. Nieńcy. Przed 1878 r. Stan przed konserwacją. Fot. M. Wąsik, MEK.

Il. 2. Parka, dwustronna odzież kroju prostej sukni. Uszyta z piersi maskonura złotoczonego, skóry wydry morskiej (kałana) i koticzaka niedźwiedziowatego, zdobiona wełną czesaną tzw. kamgarn, pasem nici jelitowych. Aleuci. Przed 1883 r. Fot. M. Wąsik, MEK.



Il. 3. Panica, okrycie wierzchnie. Fragment obrazujący futro z psa. Nieńcy. Przed 1878 r. Stan przed konserwacją. Fot. M. Wąsik, MEK.

Il. 4. Futro, okrycie wierzchnie. Fragment obrazujący futro z renifera. Przed 1878 r. Stan przed konserwacją. Fot. M. Wąsik, MEK.

Il. 5. Kapor, czepiec. Fragment obrazujący futro z rosomaka. Nieńcy. Stan przed konserwacją. Fot. M. Wąsik, MEK



Il. 6. Para butów odświętnych. Ewenowie. Przed 1883 r. Stan przed konserwacją. Widoczne zabrudzenia podeszwy, ubytki po owadach na cholewach. Fot. M. Wąsik, MEK.

Il. 7. But dziecięcy, fragment. Ewenkowie. Przed 1883 r. Stan przed konserwacją. Widoczne przetarcia i rozerwania skóry. Fot. A. Barczyńska, MEK.



Il. 8. Pochwa na nóż, uszyta z futra renifera i skóry irchowej. Czukczowie. Przed 1906 r. Stan przed konserwacją. Widoczne stwardniałe, połamane rzemienie. Fot. M. Wąsik, MEK.

Il. 9. Lasso do chwytania reniferów, tzw. Maut. Wykonany ze skóry zająca morskiego lub foki. Ewenowie. Przed 1883 r. Stan przed konserwacją. Widoczna przesuszona skóra. Fot. M. Wąski, MEK.



Il. 10. Kapor, nakrycie głowy, rewers. Fragment. Stan w trakcie oczyszczania skóry z zabrudzeń. Lewa strona po oczyszczeniu, prawa przed oczyszczeniem. Fot. I. Matuła, MEK.

Il. 11. Kaftan, okrycie wierzchnie, fragment rękawa. Stan w trakcie oczyszczania skóry z zabrudzeń. Lewa strona po oczyszczeniu, prawa przed oczyszczeniem. Fot. K. Mazurek-Lebowska, MEK.



Il. 12. Panica, okrycie wierzchnie, fragment. Nieńcy. Przed 1878 r. Stan w trakcie oczyszczania kołnierza z futra renifera. Lewa strona po oczyszczeniu, prawa przed oczyszczeniem. Fot. I. Matuła, MEK.



Il. 13, 14. Panica, fragment. Nieńcy. Przed 1878 r. Futro samojeda przed oczyszczeniem (po lewej), po oczyszczeniu (po prawej). Fot. I. Matuła, MEK.



Il. 15. Model kamlejk. Aleuci, Czukcze, Eskimosi, Jupik. Przed 1906 r. Stan w trakcie usuwania fragmentów gąbki z wnętrza. Fot. I. Matuła, MEK.

Il. 16. Kołczan, futerał na strzały. Czukcze. Przed 1870 r. Stan w trakcie podklejania rozerwanej skóry. Fot. A. Barczyńska, MEK.



Il. 17, 18. Część uprzęży na pysk renifera. Nieńcy. Przed 1880 r. Stan przed i po konserwacji.
Fot. A. Barczyńska, MEK.



Il. 19, 20. Kapor, obrzędowe nakrycie głowy z futra rosomaka, renifera, psa.
Zdobiony mosiężnymi obręczami i łańcuchami. Nieńcy. Stan przed konserwacją.
Fot. M. Wąsik, MEK (po lewej). Fot. Archiwum MEK, fragment fotografii A. Dybczaka (po prawej).



Il. 21,22 Panica, odwrocie. Nieńcy. Przed 1878 r. Stan przed i po konserwacji.
Fot. M. Wąsik (po lewej) i I. Matuła, MEK (po prawej).

Założenia pracy konserwatorskiej

Opracowując plan pracy nad wytypowanymi obiektami skupiono się przede wszystkim na tym, aby zachowując materię w jej maksymalnie naturalnym charakterze, razem ze śladami użytkowania, zmianami starzeniowymi, śladami powstałymi na przestrzeni czasu a stanowiącymi o jej wartości i historii, wpłynąć na właściwości techniczne obiektów, zlikwidować skutki negatywnych oddziaływań, zahamować dalszą destrukcję. Tym samym przywrócić wartości estetyczne, umożliwiające prezentację kolekcji publiczności. Jednym z głównych założeń, jakie przyjmuje Konserwacja Muzeum Etnograficznego w Krakowie w stosunku do wszystkich muzealiów, czyli również omawianych w artykule, jest postępowanie bez zbędnej ingerencji w materię, skupiające się na tych etapach pracy, które likwidują przyczyny i zatrzymują lub wyrażnie spowalniają skutki zniszczeń. Priorytetem jest przeprowadzenie takich zabiegów konserwatorskich, jakich rzeczywiście wymaga obiekt dla jego bezpieczeństwa, w imię długoterminowego trwania. Założenia konserwatorskie obejmowały więc wykonanie koniecznych prac konserwatorskich przy użyciu bezpiecznych, możliwie naturalnych i kompatybilnych środków konserwatorskich, dobranych indywidualnie do każdego materiału, jego stopnia destrukcji, wytrzymałości mechanicznej i wrażliwości na czynniki zewnętrzne. Skupiono się głównie na oczyszczeniu materii z wszelkich zanieczyszczeń, uelastycznieniu powierzchni skóry, zlikwidowaniu deformacji, wykonaniu koniecznych napraw w postaci klejenia lub napraw tkackich. Założenia pra-

cy obejmowały ponadto bezpieczny transport, sposób ekspozycji i właściwe przechowywanie eksponatów w magazynie zbiorów, po okresie prezentacji.

Przebieg prac konserwatorskich

Pierwszym etapem prac konserwatorskich wpisanym w regułę postępowania konserwatorskiego w stosunku do obiektów nowo przyjętych, przemieszczanych i udostępnianych jest poddanie ich zabiegowi fumigacji w komorze próżniowo-gazowej¹⁵. Zabieg wykonany został na wybranych muzealiach i miał charakter konserwacji prewencyjnej w odniesieniu do obiektów długo przechowywanych w magazynie zbiorów. Rozpoznanie każdego obiektu zaczęto od dokładnych oględzin, ustalenia cech fizycznych, techniki wykonania i oceny stanu zachowania. Zastosowanie odpowiednich środków i preparatów w celu oczyszczenia muzealiów z nawarstwień kurzu, brudu i innych zanieczyszczeń, poprzedzono wykonaniem prób w celu sprawdzenia metod konserwatorskich i doboru materiałów konserwatorskich w kolejności oczyszczania „na sucho” i „na mokro”. Zgodnie z posiadaną już wiedzą dotyczącą konserwacji skór, materiału kościanego i tkaniny, wykorzystano powszechnie znane w sztuce konserwatorskiej preparaty lub ich mieszaniny. Zastosowano także nowe, nietypowe rozwiązanie, które omówione zostanie w kolejnym rozdziale artykułu.

Charakterystycznym i nieodzownym elementem pracy konserwatora — restauratora, zgodnym z *Kodeksem Etyki Konserwatora — Restauratora Dzieł Sztuki*¹⁶, jest indywidualne podejście do każdego obiektu, zaś podstawowa zasada traktowania dóbr kultury brzmi „Primum non nocere”, czyli po pierwsze nie szkodzić. W myśl tej zasady poszukiwano preparatów skutecznych w działaniu, dla osiągnięcia zamierzonego celu i efektu estetycznego, jakim była poprawa kondycji materiałów i ich wyglądu. W ramach metody oczyszczania „na sucho” użyto gum w kostce, gumki w proszku, gumowych szczotek, gąbki Wishab i skalpela. W ten sposób oczyszczono duże powierzchnie skóry irchowej, w tym awersy i rewersy strojów oraz obuwia, elementy dekoracyjne, frędzle, rzemienie przy futerałach na noże, rewersy pasów osłonięte tkaniną. Pędzlami i od-

¹⁵ Fumigacja w komorze UDA 800 wykorzystywana do zwalczania drobnoustrojów, bakterii, grzybów pleśniowych we wszystkich stadiach rozwojowych. Obejmuje zabieg dezynfekcji i dezynsekcji w warunkach podciśnienia z użyciem mieszaniny gazów: tlenu etylenowego i dwutlenku węgla.

¹⁶ *Kodeks Etyki Konserwatora — Restauratora Dzieł Sztuki*, Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków.

kurzaczami z regulacją mocy, wyposażonymi w miękką nakładkę i filtry HEPA usunięto luźne nawarstwienia kurzu i brudu. Ze względu na budowę technologiczną materiału kościanego oczyszczanie przeprowadzono głównie mechanicznie, przy użyciu tkaniny z mikrofibry i szczoteczki. Powierzchnię kości wypolerowano irchą. Miejscami zabrudzenia usuwano zwilżonym wodą demineralizowaną tamponem z waty, osuszając od razu oczyszczaną przestrzeń. Pasy i rzemienie wykonane ze skóry irchowej pokrywał czerwony barwnik¹⁷, który był nietrwały i miał tendencję do osypywania się. W związku z tym, oczyszczanie wykonano głównie w miejscach pozbawionych koloru bez demontażu poszczególnych elementów uprząży na pysk renifera, o której mowa.

Dzięki zastosowaniu preparatów w postaci mleczka i balsamów o właściwościach czyszczących i pielęgnacyjnych, równocześnie oczyszczono i nawilżono stwardniałą, przesuszoną skórę. Dzięki temu usunięto zabrudzenia i zrelaksowano łąso, awersy pasów, skórzane aplikacje, modele kamlejek¹⁸, modele aleuckich kajaków, otoki obuwia czy skórzane torebki i sakiewki. Niektóre modele odzieży wykonane na wzór oryginalnych ubrań mieszkańców Syberii wypełniono przed laty tworzywem sztucznym — pianką, która z biegiem czasu rozpadła się na kawałki i częściowo przykleiła do ich wewnętrznej strony. Należało usunąć ją mechanicznie. Zadaniem wymagającym szczególnego pietyzmu na każdym kroku obchodzenia się z obiektem, była konserwacja zachowawcza ptasich piór — maskonura¹⁹. Ze względu na obecność powłoki hydrofobowej²⁰ na ich powierzchni, zanieczyszczenia były nieduże i powierzchniowe. Wykonanie prac oczyszczających przeprowadzono, mówiąc kolokwialnie „z lotu ptaka”, ze względu na słabą przyczepność zanieczyszczeń do piór i osłabioną przyczepność piór do podłoża. Usuwanie zabrudzeń wykonano przy użyciu niskoprocentowego, wodnego roztworu kwasu octowego, stabilizując pióra u nasady, aby uniemożliwić ich wypadanie. Dzięki temu zachowano ich elastyczność i wykonano równocześnie

¹⁷ Czerwony barwnik pochodzenia organicznego, rozrabiany z masłem, stosowany do barwienia skórzanych elementów uprząży. Pozyskiwany w Kanińskiej Tundrze, zdobił uprząż do zaprzęgu renifera używanego przez kobiety.

¹⁸ Element tradycyjnego stroju Aleutów zamieszkujących Wyspy Komandorskie i Wyspy Aleuckie. Nakładane na odzież wierzchnią miały chronić ją przed wilgocią czy przemoczeniem. Wykonane z jelit lwów morskich lub fok, a nawet skór rybich.

¹⁹ Gatunek ptaka wodnego zamieszkujący wybrzeża, wyspy i wody północnego Atlantyku, a także rejonów Oceanu Arktycznego.

²⁰ Maskonur pokrywa pióra wydzieliną gruczołu ogonowego, która tworzy warstwę wodoodporną. Parka spełniała m.in. funkcję odzieży przeciwdeszczowej, gdyż wykonana została z grzbietów i podgardla tego ptaka.

dezynfekcję prewencyjną (preparat posiada właściwości bakteriobójcze), przy użyciu bezpiecznego środka ekologicznego.

Materiały organiczne zapamiętują odkształcenia, jakim często ulega obiekt przechowywany zbyt długo w zbyt ciasnych miejscach. Częściowo uelastycznione skórzane rzemienie, frędzle, pasy czy płyty skóry wymagały prostowania zagięć i zagnieceń. Zabieg ten przeprowadzano na nawilżonej całościowo lub częściowo powierzchni pod obciążeniem, w stopniu ograniczonym przez właściwości fizyczne danego obiektu. W tym celu użyto profesjonalnych preparatów firmy Maroquin, Renoskór, Starwax. Dzięki temu pozaginane i zmięte fragmenty obiektów odzyskały swoją płaszczyznę. Nieduże rozerwania skóry, które mogły ulec dalszej degradacji, skleiono na styk przy użyciu kleju rybiego w płynie²¹.

Konserwacja futra zwierzęcego polem ciekawych doświadczeń konserwatorskich

Ciekawym, bo nietypowym w codziennej praktyce konserwatorskiej doświadczeniem było przygotowanie do ekspozycji muzealnej futra renifera, psa i rosomaka. Stan zachowania dwóch ostatnich był podobny i określony został jako umiarkowanie dobry. Futro renifera prezentowało bardzo złą kondycję wynikającą z braku przyczepności włosa do skóry, co skutkowało jego wypadaniem przy jakimkolwiek ruchu. Poszukiwano najlepszego dla wszystkich trzech rodzajów rozwiązania technologicznego, umożliwiającego skuteczne oczyszczanie, a tym samym odzyskanie tekstury i kolorystyki, poprzez usunięcie usztywniającego, ciemnego brudu i kurzu. Przesuszone sierść i jej słaba adhezja do podłoża wymuszały postawę kompromisową wobec konieczności jej oczyszczenia, i potrzeby zachowania każdego włosa.

Oczyszczanie na sucho i przy użyciu niskoprocentowych roztworów kwasu octowego nie dawało zadowalających rezultatów. W konsekwencji poszukiwań najbardziej optymalnego preparatu wykorzystano produkt weterynaryjny firmy Eurowet Vetinet²², przeznaczony m.in. do mycia i dezynfekcji zwierząt przed zabiegami. Dzięki jego zastosowaniu wykonano równocześnie dwie czynności, skutecznie oczyszczając włosie z zanieczyszczeń i dodatkowo dezynfekując powierzchnię. Roztwór produktu o niskim stężeniu nano-

²¹ Wysokiej jakości klej otrzymywany ze skór i resztek ryb o właściwościach elastycznych i dużej sile klejenia. Odwracalny, charakteryzuje się dużą odpornością na wilgoć.

²² Bezpieczeństwo produktu potwierdzone rozporządzeniem WE1272/2008.

szono na niewielką przestrzeń, emulgując brud i inne zanieczyszczenia. Opracowywaną partię neutralizowano odsączonym z wody destylowanej tamponem z waty do momentu usunięcia całości produktu. Umyte włosie osuszano chłonnym ręcznikiem papierowym. Zwilżone włosie delikatnie rozczesywano i pozostawiano do całkowitego wyschnięcia. W przypadku futra renifera również konieczne było stabilizowanie włosa u nasady, a cały proces wykonywano ograniczając preparaty do minimum.

W ten sposób skutecznie oczyszczono wszystkie futra. Włosie zdecydowanie pojaśniało, nabrało sprężystości. Splątane lub sklezione kosmyki zostały rozczesane i zyskały charakterystyczną dla siebie plastyczność.

Opieka konserwatorska — konserwacja zabezpieczająca

Pierwszą i najważniejszą działalnością zawartą w profilaktyce konserwatorskiej jest konserwacja prewencyjna (zachowawcza, zabezpieczająca). Obejmuje ona szeroki wachlarz zagadnień w ramach opieki nad zabytkami, do których należy m.in. zarządzanie środowiskiem. Stworzenie muzealiom, w miejscu ich przechowywania i eksponowania, odpowiednich warunków mikroklimatycznych, dopasowanych do budowy technologicznej i stanu zachowania, stanowi nieodłączny element pracy konserwatora. Koniecznym było zapewnienie obiektom syberyjskim w okresie ich czternastomiesięcznej ekspozycji właściwych, możliwie stabilnych wartości temperatury powietrza i wilgotności względnej, zgodnych z normami konserwatorskimi dla różnych rodzajów obiektów zabytkowych. Dla obiektów wielomateriałowych wartości te mieściły się w granicach: 16-20 °C i 45-60 % RH. Niezbędny był stały monitoring mikroklimatyczny. Opieka konserwatorska obejmowała także przygotowanie właściwych opakowań, w tym wykonanie z materiałów bezkwasowych pudeł dedykowanych dla konkretnych obiektów wielkogabarytowych. Zapewniły one bezpieczny transport eksponatów i przechowywanie w magazynie zbiorów Kultur Pozaeuropejskich.

Podsumowanie

Konserwacja pochodzących z Syberii XIX-wiecznych muzealiów ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, stanowiła ważną część pracy konserwatorskiej nie tylko z punktu widzenia doświadczenia zawodowego, ale też ze względu na obiekty, które po wielu latach przechowywania zyskały „drugie życie” w imię ekspozycji muzealnej. Prezentacja fragmentu kolekcji syberyjskiej na wystawie czasowej *Syberia. Głosy z Północy* stała

się okazją do wydobywania na światło dzienne przedmiotów, których historię, charakter i unikatowość znało, jak dotąd, jedynie kilkanaście osób, a także do podzielenia się nimi z szerszą publicznością. To zaś zaowocowało dużym zainteresowaniem nie tylko ze strony innych instytucji muzealnych, co wpisuje się w dalsze losy unikatowych obiektów syberyjskich.

Bibliografia

Charkowska Anna

2020: *Warunki środowiskowe w salach wystawowych i magazynach muzeów*, „Instal”, nr 3, s. 26-30; <https://www.researchgate.net/publication/351054900> [dostęp: 03.03.2022].

Fic-Lazor Anna

2013: *Magazynowanie zbiorów muzealnych w: ABC profilaktyki konserwatorskiej w muzeum*, seria wyd. „Ochrona Zbiorów”, zeszyt nr 3, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, s. 18-28.

Grupa Małgorzata

2007: *Konserwacja jedwabnych tkanin i rekonstrukcja szat*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Numizmatyczna i Konserwatorska”, nr 13, 2004–2007, s. 207-218.

Kukuczka Jacek

2022: *Podstawowe informacje o historycznej kolekcji syberyjskiej znajdującej się w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, niepublikowana, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Okragła Dorota

[b.r.]: *Skóra pod lupą — techniki, technologie, identyfikacja*, [w:] *Skóra w obiektach muzealnych*, Kraków: seria wyd. „Ochrona Zbiorów”, zeszyt nr 4, Kraków: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Narodowe w Krakowie, s. 4-19.

Oraczewska Marta

[b.r.]: *Wybrane zagadnienia dotyczące konserwacji — restauracji kości*, III rok, seminarium niższe, [b.m.]

Ślesiński Władysław

1995: *Konserwacja zabytków sztuki. Rzemiosło artystyczne*, Tom 3, Warszawa: Arkady.

Zych Magdalena (we współpracy z Jackiem Kukuczką, Grażyną Kubicą-Heller

i Andrzejem Dybczakiem)

2021: *Cztery spojrzenia na badawczy projekt muzealny na temat kolekcji syberyjskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 8, s. 151-172; https://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2022/01/01_09_Cztery-spojrzenia_Zych.pdf [dostęp: 03.03.2022].

Strony internetowe

<https://etnomuzeum.eu/syberia> [dostęp: 14.04.2022]

<https://etnomuzeum.eu/syberia/kolekcja> [dostęp: 21.08.2022]

<https://etnomuzeum.eu/aktualnosci/marka-radia-krakow-dla-wystawy-syberia-glosy-z-polnocy> [dostęp: 16.03.2022]

Agata Barczyńska

Conservation of 19th Century exhibits from Siberia in the Cracow Ethnographic Museum's Collection of non-European art

This article describes the conservation of seventy-nine unique, 19th century objects from Siberia in the Cracow Ethnographic Museum's non-European Cultures' Collection. These objects were selected for the temporary exhibition called *Siberia: Voices from the North*, which was displayed at the museum between 2020 and 2021. The article describes the actions taken in preparation for the exhibition, including collaboration with the exhibition curators, and the various stages of the conservation work carried out by the Museum's team of conservation and restoration workers. The article's form is similar to the conservation's documentary, and, among other details, includes information concerning the object's characteristics, their state of preservation, and the course of the conservation work. The text includes photos of the objects before, during, and after the conservation process.

Keywords: Conservation, Siberia, Cracow Ethnographic Museum, non-European Cultures' Collection.

Barbara Sikoń

Okręgowa Izba Radców Prawnych w Krakowie

Kamil Wolanin

Okręgowa Izba Radców Prawnych w Lublinie

Badania historyczno-stylistyczne w postępowaniach karnych w sprawach o podrabianie lub przerabianie zabytków w celu użycia ich w obrocie zabytkami

Wprowadzenie

Jednym z nadrzędnych celów każdego procesu karnego jest doprowadzenie do wykrycia i pociągnięcia do odpowiedzialności karnej sprawcy przestępstwa, a także zadbanie o to, żeby osoba niewinna nie poniosła tej odpowiedzialności. W doktrynie postępowania karnego powyższy nakaz został nazwany zasadą trafnej reakcji [Kurowski 2020: 40]. Unormowania prowadzące do realizacji tej zasady ustawodawca zamieścił w wielu przepisach Kodeksu postępowania karnego. Jako przykład może posłużyć art. 7 KPK, zgodnie z którym „organy postępowania kształtują swe przekonanie na podstawie wszystkich przeprowadzonych dowodów, ocenianych swobodnie z uwzględnieniem zasad prawidłowego rozumowania oraz wskazań wiedzy i doświadczenia życiowego”. Pomimo przyjęcia w polskim porządku prawnym zasady swobodnej oceny dowodów, wyrażonej *in principio* powyższego przepisu, organy muszą kształtować swoją ocenę, między innymi, zgodnie ze wskazaniami wiedzy. Niekiedy wiedza, którą

dysponuje organ nie jest wystarczająca do dokonania przez niego rzetelnej oceny całokształtu materiału dowodowego, a co za tym idzie, do wydania właściwego merytorycznego rozstrzygnięcia. Wówczas zasięga się opinii biegłego lub biegłych dysponujących potrzebną w danej sprawie wiedzą. W kontekście tematu niniejszej pracy jednym z dowodów, którego obecność w procesie może wymagać zasięgnięcia opinii biegłego jest podrobiony lub przerobiony zabytek, będący przedmiotem czynności wykonawczej przestępstwa stypizowanego w art. 109a ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Sprawca tego występkę, oprócz czynności w postaci podrobienia lub przerobienia zabytku, dokonuje tego w celu użycia powstałego przedmiotu w obrocie zabytkami. Powyższe przestępstwo jest ścigane z oskarżenia publicznego oraz jest zagrożone karą grzywny, karą ograniczenia wolności lub karą pozbawienia wolności do lat 2.

Podstawową kategorią w przypadku prowadzenia postępowania w sprawie o ten występki jest definicja zabytku. Zabytek został zdefiniowany w art. 3 pkt 1 ww. ustawy i na gruncie prawa polskiego należy przez niego rozumieć „nieruchomość lub rzecz ruchomą, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową“. Prawodawca przyjął więc materialną definicję zabytku, wyznaczając zakres pojęcia zabytku. Konsekwencją wprowadzenia do ustawy definicji materialnej jest, inaczej niż miało to miejsce w przeszłych metodach regulacji, brak znaczenia wpisu na listę zabytków dla spełnienia przez dany przedmiot warunków, od których uzależnione jest jego zakwalifikowanie jako zabytku. Fakt ten jest niezwykle doniosły praktycznie, bowiem organ prowadzący postępowanie, w szczególności sąd, jest obowiązany każdorazowo zbadać czy dany przedmiot jest zabytkiem, a brak wpisu przedmiotu na listę zabytków nie może być jedyną przesłanką, na której organ może poprzestać. Potrzeba zasięgnięcia wiadomości specjalnych jest szczególnie uwypokolewiona w przypadku klauzuli generalnej, zawartej w przepisie, w postaci wartości historycznej, artystycznej lub naukowej. Jednym z czynników, które decydują o wartości historycznej jest długość czasu, która minęła od chwili stworzenia przedmiotu do czasu prowadzenia postępowania.

Badania historyczno-stylistyczne

Na początku należy przeanalizować znaczenie i zarysować sposób prowadzenia badań historyczno-stylistycznych. Powyższy zwrot nie został zdefiniowany legalnie, brak jest również definicji, która byłaby powszechnie akceptowana w doktrynie. W literaturze wyróżnia się jednakże najczęściej dwa aspekty tych badań [Wilk 2015: 289].

Pierwszym z nich jest aspekt historyczny, który objawia się w badaniu zabytku pod kątem jego zgodności z potwierdzonymi faktami historycznymi. Osoba przeprowadzająca badanie na początku dokonuje analizy przedmiotu pod kątem cech dla niego charakterystycznych ze względu na czas i miejsce powstania. Ich katalog znacznie wykracza poza objętość niniejszego opracowania, więc tytułem przykładu można wskazać, że w przypadku badań dzieł sztuki i fotografii przedstawiających ludzi i wytwory człowieka zwraca się uwagę na takie elementy, jak stroje, fryzury lub sposób umeblowania przedstawionych pomieszczeń [Wilk 2015: 289]. W przypadku badań obiektów architektonicznych warto zwrócić uwagę na wszelkie elementy, które pozwolą określić czas powstania budynku, jak zdobienia [Hopkins 2014: 92] lub cele, którym pierwotnie budynek miał służyć [Hopkins 2014: 44]. Następnie identyfikuje się zgodność tych cech z potwierdzonymi faktami historycznymi. Jeśli okaże się, że cechy przedmiotu są niezgodne z realiami przedstawionej epoki, można przeprowadzić dalsze badania w celu ustalenia, kiedy dane elementy pojawiły się w kulturze, co pozwoli na określenie przybliżonego czasu powstania przedmiotu. Przykładem zastosowania badań historycznych do oceny prawdziwości zabytku mogą być badania dotyczące rzekomego medalionu Mieszka I [Bochniak, Woźniak 2020: 6], znalezionego w XIX w. Dzięki temu, że badacze dysponowali materiałem porównawczym w postaci oryginalnych monet, stwierdzono, że symbole stylizowane na runiczne, obecne na badanym numizmacie, nie były obecne na innych zabytkach. Pozwoliło to na wyciągnięcie wniosku, że moneta została sfalsyfikowana.

Drugim obszarem w kontekście niniejszej pracy są badania stylistyczne. Różnią się one od badań historycznych pod względem metodologii. O ile pierwsze z nich charakteryzują się pewnym stopniem ogólności, gdyż ocenie podlega jedynie kontekst historyczny zabytku, tak badania stylistyczne opierają się na znajomości charakterystycznych cech twórczości konkret-

nego autora. Analizowany przedmiot porównuje się w trzech aspektach [Wilk 2015: 289]. Po pierwsze, w badaniach stylistycznych uwzględnia się cechy stale powtarzające się w twórczości prawdopodobnego autora. Przykładem może być wyraziste operowanie światłocieniem i teatralność postaci w malarstwie Caravaggio [Zucconi 2018: 5]. Oprócz stałych cech sprawdza się, czy na etapie tworzenia badanego przedmiotu zastosowano techniki artystyczne używane przez domniemanego autora w innych dziełach. Przykładem takiej cechy może być między innymi celowe wykorzystanie kapiących na płótno kropel farby w obrazach Jackson'a Pollock'a [Jones-Smith, Mathur 2006: 9]. Po trzecie, w ramach badań stylistycznych przeprowadza się również badania z pogranicza tego rodzaju badań oraz badań historycznych, polegające na porównaniu cech przedmiotu ze stylem i konwencją innych, podobnych dzieł, takich jak tematyka historyczna w przypadku badania dzieł Jana Matejki.

Badania historyczno-stylistyczne czy fizykochemiczne?

W postępowaniu karnym biegły może występować w jednej z dwóch ról: opiniodawcy lub konsultanta [Pachnik 2015: 5]. Zadaniem pierwszego z nich jest przede wszystkim wydanie ekspertyzy na podstawie materiału przedstawionego przez organ. Biegły konsultant jest zaś osobą, która bierze bardziej aktywny udział w postępowaniu, poprzez wspieranie organu posiadającą wiedzę, co na wczesnym etapie może służyć pełniejszej realizacji funkcji wykrywczej [Hanausek 2009: 55].

Sposoby służące identyfikacji autentyczności zabytków, jako wyspecjalizowaną dziedzinę nauki o technicznych metodach i środkach rozpoznawania i wykrywania przestępstw należy zaliczyć do elementów szerszej kategorii, którą jest technika kryminalistyczna. W ramach postępowania przygotowawczego i jurysdykcyjnego organy mogą zarządzić przeprowadzenie szeregu różnych badań prowadzących do ustalenia przybliżonej daty powstania przedmiotu. Oprócz metod będących tematem niniejszego opracowania, podczas badań zabytków używa się również metod fizykochemicznych [Rybicki 2005: 11]. Drugie z nich opierają się na analizie składu chemicznego oraz właściwości fizycznych przedmiotów. Pomimo wysokiej precyzji badań fizykochemicznych, w niektórych przypadkach zabezpieczenie materiału dowodowego do badań laboratoryjnych nie jest możliwe. W szczególności do takiej sytuacji dojdzie, jeśli miejsce, gdzie przedmiot się znajduje jest nieznane, bądź przedmiot został zniszczony.

Wówczas, na gruncie analizy fizykochemicznej, opis lub zdjęcie przedmiotu są bezwartościowe. Inną przyczyną utrudniającą przeprowadzenie badań fizykochemicznych może być chociażby potrzeba pobrania z obrazu próbki farby poprzez fizyczne jej zeszkrobanie. Pomimo, że obecne metody badań wymagają pobrania jedynie niewielkiej ilości farby, jeśli podejrzenie popełnienia przestępstwa się nie potwierdzi, wówczas powstanie obowiązek zapłaty odszkodowania właścicielowi dzieła.

Po drugie, względy ekonomiki procesowej nakazują wstrzymanie się od zarządzenia skomplikowanych badań fizykochemicznych, jeśli ten sam cel może być uzyskany przy użyciu badań historyczno-stylistycznych. W pierwszym przypadku przeprowadzenie badań bez udziału biegłego opiniodawcy jest znacznie utrudnione, jeśli nie niemożliwe. Zauważyć należy, że zgodnie z art. 307 § 2 KPK w postępowaniu sprawdzającym, czyli postępowaniu, które ma miejsce przed wydaniem postanowienia o wszczęciu postępowania przygotowawczego, nie przeprowadza się dowodu z opinii biegłego. Oznacza to, że badania fizykochemiczne mogą być przeprowadzone jedynie po wcześniejszym wydaniu przez organ prowadzący postępowanie przygotowawcze, którym co do zasady jest prokurator, postanowienia o wszczęciu dochodzenia lub śledztwa, następnie wezwaniu osoby mającej przedmiot mogący stanowić dowód do jego wydania w trybie art. 217 § 2 KPK, oraz docelowo wydaniu postanowienia o dopuszczeniu dowodu z opinii biegłego na podstawie art. 193 § 1 KPK. Organ musi oprócz tego jeszcze poczekać do chwili, kiedy opinia zostanie wydana, a jeśli okaże się, że treść opinii wyłącza możliwość popełnienia czynu zabronionego, organ wydaje postanowienie o umorzeniu postępowania. Wielość powyższych czynności oraz długi czas ich przeprowadzania w niektórych sprawach może być zastąpiony przez mniej skomplikowane badania historyczno-stylistyczne, na przykład jeśli prawdopodobny falsyfikat jest oferowany na aukcji internetowej. W takim przypadku po wstępnych badaniach historyczno-stylistycznych organ będzie mógł zarządzić przeprowadzenie badań fizykochemicznych.

Nie można jednak wyciągnąć wniosku, że badania jednego rodzaju cechują się wyższą wartością procesową od drugich z nich. Organ prowadzący postępowanie powinien wyznaczyć cele, które będą przez niego realizowane w danym postępowaniu, w szczególności sporządzić plan dochodzenia lub śledztwa, a następnie dobrać siły i środki, które pozwolą na realizację założeń w sposób proporcjonalny. Dopiero na tym etapie jest możliwa ocena zastosowania poszczególnych rodzajów badań.

Znamiona przestępstwa

Zgodnie z art. 109a ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, karze podlega ten, „kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami“. Na początku należy zatem wyróżnić znamiona strony przedmiotowej tego występk.

Pierwszym znamieniem jest podrobienie zabytku. W doktrynie [Zalaśńska 2020: 318-322] różnicuje się tę czynność pod względem przedmiotu, na który oddziałuje sprawca. W pierwszym przypadku osoba podrabiająca zabytek wykonuje nowy obiekt z różnych substratów. Przykładem może być namalowanie obrazu i przypisanie mu cudzego autorstwa. W Polsce wyjątkowo często zatrzymywane są nowo namalowane fałszywe dzieła Juliusza Kossaka [Skaldawska 2009: 37]. W drugim przypadku sprawca dysponujący przedmiotem niebędącym zabytkiem nadaje mu cechy mające świadczyć o jego nieprawdziwym pochodzeniu lub cechy uprawdopodobniające bardziej odległy niż w rzeczywistości czas wykonania. W związku z tym, podstawową cechą podrobienia zabytku w obu przypadkach jest fizyczna ingerencja sprawcy w przedmiot nie będący zabytkiem, która ma na celu wywołanie u innej osoby błędnego wrażenia co do tego obiektu oraz w konsekwencji przyjęcie przez tą osobę, że przedmiot jest zabytkiem. Zgodnie z 109a ww. ustawy penalizowane jest tylko przestępstwo popełnione umyślnie.

W drugim przypadku sprawca, odmiennie niż w przypadku podrobienia, dysponuje uprzednio zabytkiem, który, w wyniku różnych motywacji, przerabia. W literaturze jako przykład podaje się zmianę wyglądu zabytku [Brzozowski, Kurzępa 2007: 612], lecz dla wypełnienia znamion przestępstwa relewantna będzie jakakolwiek ingerencja w substancję zabytku. Nie ma również znaczenia dla istnienia przestępstwa zmiana wartości zabytku. O ile mało racjonalne może wydawać się takie przerobienie zabytku, które doprowadzi do zmniejszenia jego wartości, również wtedy dojdzie do popełnienia przestępstwa. Motywacją w takim przypadku może być chociażby ułatwienie wprowadzenia do obrotu zabytku pochodzącego z przestępstwa. Niektórzy autorzy [Zalaśńska 2020: 318-322] wskazują, że przestępstwo z art. 109a ww. ustawy zostanie popełnione nawet w razie takiego sposobu przerobienia zabytku, które doprowadzi do utraty jego cech świadczących o tym, że jest zabytkiem. To stanowisko wydaje się być zgodne z literalnym brzmieniem przepisu, lecz należy mieć na względzie fakt, że czynność ta musi być przeprowadzona w celu użycia przedmiotu w obrocie zabytkami.

Biegli

Po ustaleniu, że przedmiotem czynności wykonawczej w danej sprawie prawdopodobnie był zabytek, organ prowadzący postępowanie może powołać biegłego w celu wykonania odpowiednich badań mających na celu potwierdzenie lub zaprzeczenie tej tezie. Organ może wybrać właściwego biegłego sądowego z listy, która jest prowadzona przez prezesa odpowiedniego sądu okręgowego, lecz w praktyce odszukanie właściwego biegłego może okazać się mało skuteczne w przypadku badań historyczno-stylistycznych, gdyż tego rodzaju badania wymagają na ogół wysoce wyspecjalizowanej wiedzy dotyczącej konkretnego okresu historycznego, a niekiedy również twórczości danego autora. Listy biegłych sądowych pomimo, znacznej w wielu przypadkach objętości, nie zawierają wystarczającej liczby biegłych z zakresu sztuki. Tytułem przykładu można wskazać, że w marcu 2021 r. na listę biegłych sądowych Prezesa Sądu Okręgowego w Warszawie było wpisanych pięciu biegłych z zakresu sztuki, malarstwa i rzeźby. W mniejszych sądach ta liczba jest zwykle jeszcze mniejsza — na liście Prezesa SO w Poznaniu znajdowało się troje biegłych specjalizujących się dziełach sztuki, rzemiośle artystycznym lub historii sztuki, a na listach Prezesa SO w Lublinie i Prezesa SO w Szczecinie po jednym biegłym z zakresu dziedzin dotyczących sztuki. Truizmem byłoby stwierdzenie, że niemożliwym jest, aby jedna osoba specjalizowała się w całym dotychczas powstałym dorobku artystycznym ludzkości.

W sytuacji, jeśli organ procesowy potrzebuje szczegółowej analizy historyczno-stylistycznej danego przedmiotu, należy odpowiedzieć na pytanie czy może on skorzystać z biegłego spoza listy sądowej. W tym zakresie należy udzielić odpowiedzi twierdzącej, gdyż zgodnie z art. 195 KPK do pełnienia czynności biegłego jest obowiązany nie tylko biegły sądowy, lecz także każda osoba, o której wiadomo, że ma odpowiednią wiedzę w danej dziedzinie, toteż pełnienie funkcji biegłego nie jest zależne od uzyskanych formalnie kwalifikacji, lecz od wiedzy i umiejętności konkretnej osoby. To stanowisko jest również obecne w judykaturze. Między innymi Sąd Apelacyjny w Warszawie orzekł, że:

to sąd orzekający decyduje, czy w charakterze biegłego powołuje biegłych wpisanych na listę biegłych sądowych, czy też powołuje osoby spoza tej listy, jeżeli mają odpowiednie kwalifikacje zawodowo-specjalistyczne w istotnej dla rozstrzygnięcia dziedzinie. Nie ma żadnej różnicy procesowej między opinią sporządzoną przez biegłych sądowych

a opinią sporządzoną przez biegłych powołanych w sprawie przez sąd czy prokuratora [wyrok SA w Warszawie z 16 grudnia 2016 r.].

Co więcej, funkcję biegłego może pełnić nie tylko osoba fizyczna, lecz również instytucja naukowa lub specjalistyczna. Przykładem takiej instytucji może być uczelnia wyższa, zarówno publiczna, jak i prywatna [Hofmański, Sadzik, Zgryzek 2011: 1107]. W tym miejscu należy poruszyć kwestię wynagrodzenia biegłego. Jego wysokość została uregulowana w Rozporządzeniu Ministra Sprawiedliwości z 24 kwietnia 2013 r. w sprawie określenia stawek wynagrodzenia biegłych, taryf zryczałtowanych oraz sposobu dokumentowania wydatków niezbędnych dla wydania opinii w postępowaniu karnym, zaś stawka podstawowa jest zależna stopnia naukowego biegłego, a jeśli jest on niższy niż doktor lub doktor w zakresie sztuki, wówczas stosuje się stawkę, której granice zostały zamieszczone w Rozporządzeniu. Wynagrodzenie jest w każdym przypadku określone przez procent kwoty bazowej dla osób zajmujących kierownicze stanowiska państwowe, która jest corocznie uchwalana w ustawie budżetowej. Przykładowo, przy założeniu, że w 2021 r. doktor habilitowany poświęcił na sporządzenie opinii 20 godzin, wówczas jego wynagrodzenie wyniosło by 1102,28 zł.

Podsumowanie

Postępowanie karne służy temu, aby stwierdzić czy w danym przypadku zostało popełnione przestępstwo, a jeśli odpowiedź na to pytanie jest pozytywna — żeby ustalić okoliczności przemawiające na korzyść i niekorzyść sprawcy. Na gruncie tematu niniejszej pracy zasadnicze znaczenie będzie mieć to, czy sprawca podrobił lub przerobił zabytek. *Prima facie* wydawać się może, że różnica między tymi czynnościami nie jest prawnie relewantna, gdyż w obu przypadkach sprawca popełnia przestępstwo. Ten wniosek jest trafny jedynie z pozoru, gdyż zgodnie z art. 53 § 2 KK przy wymierzaniu kary sąd bierze pod uwagę, oprócz pozostałych czynników, „sposób zachowania się sprawcy oraz rodzaj i rozmiar ujemnych następstw przestępstwa”, dlatego zupełnie odmienny skutek od podrobienia zabytku będzie mieć jego przerobienie. Stwierdzeniu, które znamię czynnościowe zostało wypełnione przez sprawcę służą różne rodzaje badań specjalistycznych, w tym historyczno-stylistyczne.

Kryminalistyka zaś jest nauką, która niejednokrotnie korzysta z osiągnięć innych dziedzin. Medycyna sądowa opiera się między innymi na dorobku patofizjologii i patomorfologii, a mechanoskopia na materiałoznawstwie.

Nie inaczej jest z badaniami stylistyczno-historycznymi, których rzetelne przeprowadzenie wymaga drobiazgowej znajomości dorobku społeczeństwa w danym okresie. Co więcej, osoba przeprowadzająca taką ekspertyzę musi odznaczać się większą wiedzą w tym zakresie od samej osoby, która podrobiła lub przerobiła zabytek. Ustawodawca wyszedł ze słusznego założenia, że w przypadku niektórych postępowań potrzebną wiedzą będą dysponowały jedynie osoby nieliczne, niewpisane na listę biegłych sądowych. Jednocześnie prawa takich osób zostały zrównane ze stałymi biegłymi, co jest korzystne dla organu procesowego, który może uzyskać szczegółową opinię z danego zakresu. Po drugie, unormowania są również korzystne dla biegłego *ad hoc*, który zachowuje prawo do wynagrodzenia, a także, co najważniejsze, dla stron postępowania i wymiaru sprawiedliwości, gdyż pozwalają na wydanie uczciwego rozstrzygnięcia przez urzeczywistnienie nakazu stania na straży dziedzictwa narodowego, wyrażonego w art. 5 Konstytucji RP, mającego charakter zasady ustrojowej [Fogel 2017: 584]. Osiągnięcie tego celu jest możliwe jedynie dzięki kooperacji wszystkich podmiotów, w tym osób zajmujących się badaniami historycznymi i kulturowymi, których praca może przysłużyć się sprawiedliwości.

Bibliografia

Bochniak Anna, Woźniak Mateusz

2020: *Nie wszystko złoto, co się świeci, czyli o kolekcji fałszerstw w gabinecie numizmatycznym Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr 3-4, s. 1-12.

Brzozowski Wojciech, Kurzępa Bolesław

2007: *Przestępstwa pozakodeksowe. Komentarz*, Warszawa: Wydawnictwo LexisNexis.

Fogel Anna

2017: *Zasada powszechnej ochrony zabytków*, [w:] *Zasady w prawie administracyjnym. Teoria, praktyka, orzecznictwo*, red. Z. Duniewska, A. Krakala, M. Stahl, Warszawa: Wydawnictwo Wolters Kluwer, s. 584-592.

Hanausek Tadeusz

2009: *Kryminalistyka. Zarys wykładu*, Warszawa: Wydawnictwo Wolters Kluwer.

Hofmański Piotr, Sadzik Edward, Zgryzek Kazimierz

2011: *Kodeks postępowania karnego. Komentarz do art. 1-296*, Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

Hopkins Owen

2014: *Architectural Styles. A Visual Guide*, Londyn: Laurence King Publishing Ltd.

Jones-Smith Katherine, Mathur Harsh

2006: *Revisiting Pollock's drip paintings*, „Nature”, nr 444, s. E9-E10.

Kurowski Michał

2020: *Zasada trafnej reakcji*, [w:] *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, red. D. Świecki, Warszawa: Wydawnictwo Wolters Kluwer, s. 40-41.

Pachnik Karol

2015: *Podmioty wydające opinie z wykorzystaniem wiadomości specjalnych w prawie polskim*, w: „Problemy Kryminalistyki”, nr 4, s. 65-74.

Rybicki Paweł

2005: *Technicznokryminalistyczne badania dzieł sztuki*, „Problemy Kryminalistyki”, nr 5, s. 7-13.

Skaldawska Anna

2009: *Rola Służby Celnej w walce z fałszyfkami*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr 3, s. 36-39.

Wilk Dariusz

2015: *Falszerstwa dzieł sztuki. Aspekty prawne i kryminalistyczne*, Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

Zalasińska Katarzyna

2020: *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

Zucconi Francesco

2018: *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Wenecja: Palgrave MacMillan.

Akty prawne

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. — Kodeks karny (Dz.U. 1997 Nr 88, poz. 553, t.j. Dz.U. z 2020 r. poz. 1444).

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. — Kodeks postępowania karnego (Dz.U. 1997 Nr 89, poz. 555, t.j. Dz.U. z 2021 r. poz. 534).

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 Nr 162, poz. 1568, t.j. Dz.U. z 2021 r. poz. 710).

Rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 24 kwietnia 2013 r. w sprawie określenia stawek wynagrodzenia biegłych, taryf zryczałtowanych oraz sposobu dokumentowania wydatków niezbędnych dla wydania opinii w postępowaniu karnym (t.j. Dz.U. z 2017 r. poz. 2049).

Orzecznictwo

Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 19 grudnia 2016 r., sygn. akt: II AKa 390/16.

Źródła internetowe

Lista biegłych sądowych Sądu Okręgowego w Lublinie, lublin.so.gov.pl/lista-bieglych,m,m1,2,270, [dostęp: 29.04.2021].

Lista biegłych sądowych Sądu Okręgowego w Poznaniu, poznan.so.gov.pl/download/lista-bieglych-9.04.2021-internet.pdf, [dostęp: 29.04.2021].

Lista biegłych sądowych Sądu Okręgowego w Szczecinie, szczecin.so.gov.pl/biegli-sadowi,m,m1,24, [dostęp: 29.04.2021].

Lista biegłych sądowych Sądu Okręgowego w Warszawie, bip.warszawa.so.gov.pl/artykuly/237/biegli-sadowi, [dostęp: 29.04.2021].

Barbara Sikoń
Kamil Wolanin

Historical and Stylistic Analysis in Criminal Investigations concerning Counterfeiting and Remaking Antiquities in Order to Sell Them on Antiquities Market

The article describes historical and stylistic analysis conducted in criminal investigations concerning responsibility for counterfeiting or remaking antiquities in order to sell them on antiquities market. At the beginning, the authors depicts the legal meaning of an „antique“ in Polish law and outlines the doctrine views about the analysis. The next part is focused on the formal aspects of historical and stylistic analysis, which are compared to the physico-chemical analysis. The final part concerns the criminal offence regulated in Art. 109a of the Polish Regulation on the Protection and Care of Antiquities, as well as defined by an *ad hoc* expert. The conclusions highlight an important role of cultural researchers in the criminal justice system.

Keywords: antiquities analysis, criminal investigations, expert witness, criminal law, antiquities trade.

Andrzej Bruno Kutia

INTBAU Polska

Technische Universität München (doktorant)

Książki wzorców i poradniki architektoniczne, czyli zabytki i zabytkowa przestrzeń jako wzorce w planowaniu przestrzennym

Wprowadzenie do roli zabytku w procesie zarządzania przestrzenią zabytkową

Niniejszy artykuł ma za zadanie wprowadzenie do zagadnienia poradników i wzorników architektonicznych w zarządzaniu przestrzenią i jej kreowaniu. Należy wspomnieć, że u podstawy wszystkich opisywanych tutaj działań leży założenie, że nadrzędnym celem zarządzania przestrzenią jest dążenie do ładu oraz harmonii pomiędzy formą i funkcją, jak i w ramach tych aspektów. Trzeba zaznaczyć również, że zadanie edukacji w zakresie dziedzictwa i historii jest w tym kontekście rozumiane jako kształtowanie powszechnej wiedzy w dążeniu do tworzenia świadomej społeczności współtworzącej przestrzeń o własnej, niepowtarzalnej tożsamości wyrastającej z szacunku i zrozumienia lokalnej historii. Planowanie przestrzenne będzie zatem kontynuacją i opieką nad zastanymi wartościami przestrzeni i dążeniem do osiągnięcia wspomnianej wcześniej harmonii. Można je rozumieć jako odpowiedź na zakłócenie ciągłości tradycji budowlanej

i rzemieślniczej, brak podstawowej edukacji estetycznej, które w zderzeniu z niemal nieograniczoną paletą dostępnych rozwiązań stylistycznych i materiałowych prowadzi do chaosu przestrzennego. Tytułowe książki są narzędziami wciąż w ograniczonym zakresie stosowanymi w zarządzaniu przestrzenią zabytkową czy planowaniu przestrzennym w Polsce.

Obiekty wpisane na listę zabytków są często traktowane w praktyce i funkcjonują w świadomości społecznej jako wyizolowane obiekty, często bardziej jako eksponaty muzealne niż wzorce dla nowych rozwiązań i założeń, przy zachowaniu stosowności formy i funkcji. W przypadku analizy przygotowawczej niezbędnej do stworzenia ustrukturyzowanej formy zarządzania przestrzenią, zabytki stają się obiektami definiującymi przestrzeń pod względem semantycznym, jak też formalnymi odnośnikami. W kontekście analizy przestrzeni dokonywanej na potrzeby publikacji i w procesie zarządzania przestrzenią, szczególnie istotną staje się analiza zabytków rozumianych jako zespoły, a także rozkład ich na części i identyfikacja najbardziej charakterystycznych detali. Analiza wymaga uwzględnienia i poruszania się w takich przestrzeniach jak: urbanistyka, układ i forma kubatur, proporcje, faktura i kolorystyka elewacji, detal architektoniczny, nasadzenia ogrodowe i parkowe, powierzchnie ulic, detal urbanistyczny i jego kolor. Zabytek będący obiektem ustawowo podlegającym ochronie staje się punktem wyjścia i odniesienia do działań wybiegających poza wąskie ramy ochrony samego tylko obiektu. Istotne jest dogłębne studium, które umożliwia wychwycenie innych obiektów, niefunkcjonujących do tej pory ani w rejestrze, ani w ewidencji zabytków, pod względem wartości przestrzennych mających jednak znaczenie dla tożsamości miejsca obecnie, jak też w przeszłości czy zwrócenie uwagi na te elementy, które mają dopiero potencjał stać się charakterystycznymi. Definiowanie tych elementów jest procesem i prócz analizy statystycznej, wymaga z jednej strony przygotowania i obycia z tematyką ochrony dziedzictwa i historii architektury, z drugiej strony zmysłu estetycznego, wspartego teoretycznym przygotowaniem z zakresu budowy formy i psychologii przestrzeni.

Rodzaje publikacji

Podstawowy podział publikacji, które mogą być narzędziami w zarządzaniu przestrzenią i planowaniu przestrzennym przedstawia się następująco. Tu został zaprezentowany w kolejności od najbardziej ogólnych po najbardziej uszczegółowione.

1. Opracowania o charakterze ogólnym, poznawczym:
 - historia miejsca, lokalne legendy;
 - lokalne dziedzictwo, zwyczaje, etc.;
 - monografie poszczególnych zabytków, dzielnic.
2. Poradniki (łącznie charakter poznawczy i praktyczny, konserwatorski):
 - architektoniczne;
 - urbanistyczne;
 - inne specjalistyczne (ogrody, detale etc.).
3. Wzorniki (*pattern books*):
 - prezentujące rozwiązania urbanistyczne i planistyczne;
 - prezentujące rozwiązania architektoniczne i budowlane.
4. Katalogi projektów:
 - domów jednorodzinnych;
 - małej architektury.

Pierwsza grupa z wyżej wymienionych publikacji jest szeroko rozpowszechniona. W praktyce krajowej jej powstawanie jest związane z celami popularyzatorskimi, edukacją społeczną w zakresie dziedzictwa i lokalnych zabytków, czy też ich historią. Zaliczyć tu można całe spektrum wydawnictw związanych i nie związanych z inicjatywami samorządów, ale w dużej mierze także inicjatyw organizacji pozarządowych czy osób prywatnych. Aspekty formalne i planistyczne są poruszane tylko pobocznie, a wartością tych publikacji jest budowanie świadomości lokalnej historii. Będąc źródłem informacji tylko dla nielicznej grupy architektów i urbanistów, pozostają najczęściej w obiegu pasjonatów i specjalistów danego tematu. Szczególnie chętnie podejmowaną tematyką jest budownictwo drewniane, za dobre przykłady z ostatnich lat z Podkarpacia mogą służyć: *Stan zachowania świeckiego budownictwa drewnianego w województwie podkarpackim* oraz *Dawna architektura drewniana województwa podkarpackiego*, obie wydane przez Stowarzyszenie „Pro Carpathia” z Rzeszowa, a dla Lubelszczyzny *Drewniany skarb — Chroniąc dziedzictwo kreujemy przyszłość*, wydany przez Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie. Wspomniane publikacje zostały wydane w latach 2015-2017.

Począwszy od poradników wszystkie kolejne omawiane publikacje mogą być, przynajmniej w założeniu, związane z prawem miejscowym, ale też funkcjonować jako fakultatywne uzupełnienia i materiały poglądowe, stosowane w praktyce zarządzania przestrzenią przez samorządy i/lub urzędy konserwatorskie. Najczęściej jednak w praktyce krajowej, szcze-

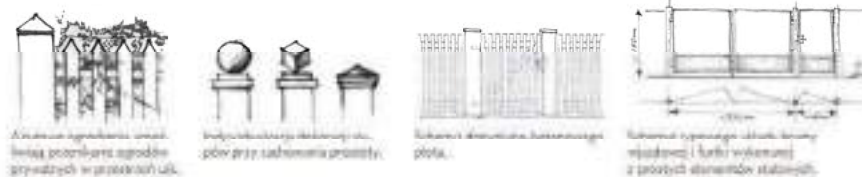
gólnie w pierwszym przypadku, funkcjonują jako publikacje niezależne, podobnie jak te z pierwszej grupy.

Poradniki architektoniczne

Poradniki architektoniczne to publikacje, które są bezpośrednio ukierunkowane na ochronę i zachowanie lokalnej specyfiki, charakter oraz tożsamość w zakresie form architektonicznych, jak też układów urbanistycznych. Ich celem jest efektywne zarządzanie i ochrona istniejących układów urbanistycznych oraz substancji zabytkowej. Zasadnicza treść, prezentująca dobre wzorce i pozytywne przykłady renowacji, jak też te negatywne, opatrzone odpowiednim komentarzem, jest zazwyczaj poprzedzona wprowadzeniem poruszającym historię miejsca i ogólnym rysem specyfiki omawianej architektury. Jak już wspomniano, poradniki mogą, ale nie muszą być związane z prawem lokalnym. Są efektywnym narzędziem szczególnie w przypadku, gdy za zaprezentowaniem konkretnych rozwiązań technologicznych i co za tym idzie formalnych, idą mechanizmy finansowania. W pozostałych stają się katalogiem rozwiązań i materiałem edukacyjnym dla właścicieli nieruchomości, nie tylko tych wpisanych do rejestru lub ewidencji zabytków, ale także mogą stać się źródłem konkretnych rozwiązań dla architektów i inwestorów. Spośród licznych poradników bezpośrednio związanych z prawem miejscowym, mogą być przykładem opracowania z krajów niemieckojęzycznych np. *Satzung der Stadt Jüterbog zur Gestaltung des historischen Stadtkerns und der Vorstädte*, Treuenbrietzen 2000 i jego późniejsze wydania. Mają one za sobą długą tradycję, przywołać wystarczy *Gesetz gegen die Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlich hervorragenden Gegenden* [Ustawa zapobiegająca oszpeceniu miejscowości i krajobrazowo wyróżniających się obszarów, tłum. aut.] z 15 lipca 1907, gdzie m.in. na umieszczenie szyldów reklamowych konieczne było uzyskanie zgody policji budowlanej. Należy traktować to ustawodawstwo jako przejście praktyki regulacji kwestii estetycznych przestrzeni publicznych, funkcjonującej od średniowiecza w księstwach niemieckich, do ogólnego prawa Cesarstwa Niemieckiego [por. Spohn 2002]. Próbą poradnika architektonicznego, ukierunkowanego na kształtowanie nośników reklamowych, jest opracowanie uchwały Urzędu Miasta Łodzi zwanej *Kodeksem krajobrazowym*, która została przyjęta

16 listopada 2016. Jej wprowadzenie było możliwe dzięki instrumentowi prawnemu, jaki został przyznany radom gmin w tzw. ustawie krajobrazowej w 2015 roku. Ustawa ta została unieważniona sądownie (wyrok nieprawomocny, stan na sierpień 2017), natomiast w maju 2019 roku odbyły się konsultacje dotyczące założeń nowego projektu [Szczepanik-Łukasiewicz 2020]. Kodeks ten otrzymał, prócz samego zapisu w formie uchwały, także obszerną część graficzną prezentowaną na stronie Urzędu Miasta Łodzi, która w czytelny sposób wyjaśnia zapisy uchwały [Kodeks reklamowy dla Łodzi]. *Kodeks reklamowy dla Łodzi* pokazuje trudność opracowania, przy obecnym stanie prawnym, wytycznych, które definiują ramy estetyczne działalności związanej bezpośrednio z gospodarką, jak w tym przypadku powierzchni reklamowych.

Przykładami poradników architektonicznych nie związanych z prawem miejscowym, a będącymi zbiorem wskazówek i wykazem tytułowych „dobrych praktyk” może być *Poradnik architektoniczny dla miasta-ogrodu Podkowy Leśnej*, wydany przez Urząd Miasta Podkowa Leśna w 2014, który był pierwszą tego typu publikacją w Polsce kierowaną do właścicieli nieruchomości, ale także do władz samorządowych, odpowiedzialnych za m.in. modernizację dróg. To opracowanie prezentuje nie tylko rozwiązania dotyczące utrzymania historycznych obiektów, ale także wytyka podstawowe błędy powstające przy realizacji nowych obiektów, inspirowanych tymi istniejącymi. W tym samym roku został opublikowany przez Urząd Miasta Warszawy i Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, poradnik *Jak „modernizować” modernizm?* W materiałach promocyjnych *Poradnika dobrych praktyk architektonicznych dla Żoliborza* z 2017 roku (i wydany powtórnie w 2020) sformułowano wprost zadanie kontynuacji i ciągłości myśli architektonicznej. Utrzymany w tej samej konwencji graficznej i również współfinansowany ze środków Miasta Stołecznego Warszawy, powstał w 2019 roku *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych dla Mura-nowa*. Choć nie są to poradniki będące wykładnią obowiązujących zapisów prawnych, to poświęcono w nich dużo uwagi dla wyjaśniania procedur związanych z uzyskaniem zezwoleń na prace remontowe czy ingerencje budowlane, leżących zarówno w kompetencji urzędu konserwatorskiego, jak administracji architektoniczno-budowlanej.



Cechy charakterystyczne

- sztywność umożliwiająca przeniesienie ciężaru,
- maksymalna wysokość 1,5-1,80 m, szerokość prześwitu 2-2,50 m,
- słupki betonowe w różnych przekrojach, formach dekoracji przeważnie geometrycznych brył będących interpretacją motywów i proporcji klasycznych słupki o boku 18-22 cm. Wysokość samych słupków dochodzi maksymalnie do 2,2 m (przy bramach i furtkach, poza tym najczęściej 1,70-1,90 m),
- słupki stalowe z płaskowników lub rurki o średnicy nie większej niż Ø70 mm,
- siatka metalowa dwukierowa prosta bądź karbowana,
- profile drewniane sztachety o wymiarach 50 mm x 30-35 mm w przekroju,
- zakończone odstępami między sztachetami to ok. 30 mm, występują również formy bardziej zapożyczone, ale negatywnie ocenić należy sztachety tworzące nieprzerwaną barierę,
- zakończenie sztachet drewnianych najczęściej w formie prostej lub trójkątnej,
- indywidualizacja rozwiązań oraz próby integracji architektury z detailem ogrodzenia – np. Lżenie w Leśnej,
- drewno zabezpieczone przed wilgocią impregnacjami bezbarwnymi i mазowymi zapewniającymi naturalny wygląd oraz umożliwiającymi naturalne starzenie się drewna pod wpływem warunków atmosferycznych,
- klamki i okucia przybierają formy proste.

Najczęściej popełniane błędy to:

- ogrodzenie zbyt wysokie – ponad 2,2 m,
- sztachety szorstkie lub zbyt gęste,
- formy kręte, zbyt lokalnego charakteru oraz nadmierna ornamentyka,
- przecięcenie estetyki ogrodzeń kutych,
- formy nawiązujące do stylu amant,
- stosowanie gotowych elementów z katalogów oraz przypadkowych produktów dostępnych na rynku,
- stosowanie impregnacji o wysokim połysku,
- zbyt masywne słupki, słabienie ogrodzeń składaniem, kłusowaniem etc.,
- łączenie elementów, podcięcie elementów,
- malowanie elementów wykonanych z betonu,
- brak szacunku dla próby na starych elementach betonowych, które bywają czyszczone przy pomocy agresywnych metod lub całkowicie niszczone.

Fig. 1-2. Najprostsze elementy ogrodzenia mogą przybrać różne indywidualizowane formy.

Fig. 3. Przykład ogrodzenia z elementem dekoracyjnym na szczycie i elementem podtrzymującym w podstawie, w Podkowie Leśnej, w Podkowie Leśnej, w Podkowie Leśnej, w Podkowie Leśnej.

Fig. 4. Typowa bryła w Podkowie Leśnej, w Podkowie Leśnej, w Podkowie Leśnej.

Fig. 5. Zakończenie bryły – indywidualne formy zachodzący w jedną całość kompozycyjną.

Fig. 6. Przykład ogrodzenia z elementem dekoracyjnym na szczycie i elementem podtrzymującym w podstawie.

Fig. 7. Zakończenie bryły – indywidualne formy zachodzący w jedną całość kompozycyjną.

Fig. 8. Przykład ogrodzenia z elementem dekoracyjnym na szczycie i elementem podtrzymującym w podstawie.



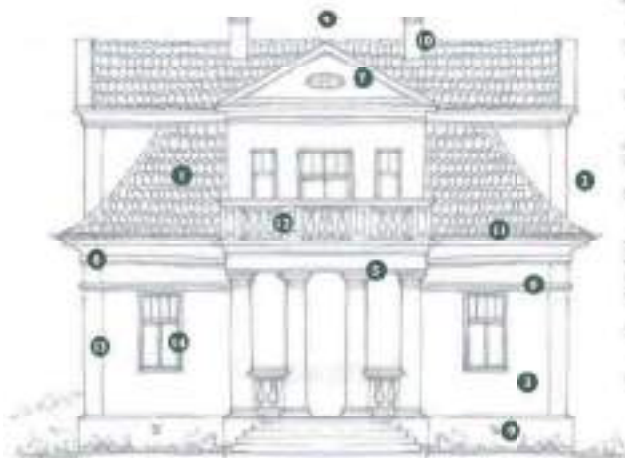
Il. 1-2. Przykładowe strony z poradnika architektonicznego opracowanego dla Podkowie Leśnej. Zostały zaprezentowane nie tylko dobre rozwiązania dotyczące utrzymania historycznych obiektów, ale także podstawowe błędy popełniane podczas ingerencji budowlanych [Gajny, Kutiać, Prosińska 2014: 9, 17].

Domy klasycyzujące

Domy w typie klasycyzującym dominowały w krajobrazie Podkarpacza Leśnej do końca okresu międzywojennego. Architektura ta była szczególnie twórczością w latach 20. XIX wieku. Nowopowstałe wówczas domy nawiązywały miały do tradycji architektury domów staropolskich. W stylizacji tej obowiązuje proporcje wydobyte się jeszcze z architektury klasycznej Grecji i Rzymu. Kluczowe jest zatem stosowanie tych samych reguł, które zostały zapisane w traktatach Witkowskiego, Serlio, czy Palladio. Będą one gwarantowały dobłą kompozycję nowych projektów. Jest to architektura najbardziej związana z dążeniem do reprezentacji społecznej, które spotykamy w Podkarpaczu i jednocześnie wymagająca najwyższych nakładów finansowych. Wzmacnia uproszczenia, czy niedopiętowania są to szczególnie widoczne i radące.



Prokaryotic ribosomes possess three distinct subunits: 50S, 30S, and 70S. The 50S subunit is composed of 23S and 23S rRNA, and the 30S subunit is composed of 16S and 23S rRNA. The 70S subunit is composed of 50S and 30S subunits.



Najczęściej popełnione błędy to:

- Dla jego termomodulacji okładziną adhezyjną wykonaną do okładzania obiektów sztywnych (prowadzi nie tylko do zmniejszenia wibracji strzępiących, ale może podlegać, ze względu konsekwencji niebezpieczne dla samej struktury budynku, jak swobodzie zawisnięcia;
- zmuszanie pierwotnych przepięcia dachu, oklepek etc.;
- uszczelnienie oryginalnej izolacji drzewnej / olejowej / nieważkiej dobor nowych powłok ochronnych;
- stosowanie zaprawy cementowej do wykonywania uzupełnień;
- nierozpiętkowanie zniszczonych / uszkodzonych podłóg rozdwojów, czy przebudowy;
- nieważkowienie kaloryfikacji;
- lekki dach / łach / tykacz;
- zaplanowanie strumienia wentylacyjnych;
- uproszczanie, uszczelnienie profilu grzewczego;
- stosowanie profilu z tworzywa sztucznego.

Cechy charakterystyczne

Przykładowa elewacja domu wzniesionego w stylu neoklasycystycznym.

- [illegible]



W tym krótkim przeglądzie warto wymienić poradniki wydane pod auspicjami Stowarzyszenia „Porozumienie dla Pragi”: *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych — Praga Północ — Praska Kamienica*, wydany w Warszawie 2019, jak też opublikowany rok później *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych — Fabryki prawego brzegu*. Ten ostatni wychodzi poza kwestie architektury mieszkaniowej, ale dotyka trudnego problemu przekształcania obiektów poindustrialnych. Symptomatyczna jest koncentracja tego typu wydawnictw w stolicy, przy ich zdecydowanym braku w miastach mniejszych, nawet wojewódzkich. W latach 2014-2015 brano pod uwagę możliwość opracowania tego typu poradników, względnie wzorników, dla miejscowości biorących udział w projekcie *Sieć Najciekawszych Wsi*, organizowanym przez *Polską Sieć Odnowy i Rozwoju Wsi*, jednak nie doszło do ich realizacji¹.

W ramach powstających parków kulturowych, których zapisy prawne pozwalają na efektywniejsze zarządzanie przestrzenią, powstają katalogi dobrych praktyk, które nie są jednak opracowaniami dotyczącymi szerokiego wachlarza zagadnień konserwatorskich w skali architektonicznej, a najczęściej koncentrują się na najbardziej palących problemach, jakie stwarzają nośniki reklamowe stylistycznie niedostosowane do architektury. Za przykład może służyć *Katalog dobrych praktyk — Wzorce i zasady lokalizacji tablic i urządzeń reklamowych na obszarze Parku Kulturowego Nowa Huta w Krakowie*, wydany w 2020 roku. Mimo, że zawierająca w tytule „dobre praktyki,” publikacja *Drewniane budownictwo w krajobrazie Podlasia — Dobre praktyki* z 2017, jest zbiorem artykułów pokonferencyjnych, to nie jest katalogiem bezpośrednich odpowiedzi na zagadnienia konserwatorskie dla właścicieli nieruchomości.

Większość z opisanych poradników jest publikowana on-line, co zwiększa ich dostępność, a co za tym idzie oddziaływanie, choć przed momentem upublicznienia, wiedza o ich powstawaniu i stopień włączenia lokalnej społeczności w proces powstawania pozostaje ograniczona.

Wzorniki architektoniczne

Wzorniki architektoniczne odegrały szczególnie istotną rolę w historii architektury wywodzącej się z porządków klasycznych, także w rozprze-

¹ Autor brał udział w rekonesansie na terenie woj. opolskiego i spotkaniach z przedstawicielami samorządów, mającym na celu rozpoznanie potrzeb i programu potencjalnych poradników architektonicznych dla wybranych miejscowości, m.in. Kamienia Śląskiego, Góry Św. Anny.

strzenianiu się autorskich rozwiązań kompozycyjnych i ornamentalnych. Stanowiły one, do XX wieku, immanentną część kultury architektonicznej w kręgu kultury europejskiej. Zasadniczą istotą wzorników jest prezentowanie możliwie uogólnionych i sprowadzonych do geometrii zasad kompozycyjnych, umożliwiających sprawne posługiwanie się językiem prezentowanych form architektonicznych, zgodne z kanonami porządku, względnie stylistyki.

Wzorniki, o jakich tu mowa, to opracowania powstałe na bazie pogłębionych studiów dziedzictwa architektonicznego i planistycznego danej miejscowości czy regionu, mogą być bezpośrednio związane z miejscowym planem zagospodarowania przestrzennego. Prócz poruszania kwestii proporcji, dotyczą także zagadnienia rozwiązań materiałowych i kolorystycznych, charakteryzujących najwartościowsze istniejące obiekty z danego obszaru, tak by były użyteczne dla inwestorów i projektantów odpowiedzialnych za nowe realizacje. Celem jest, w tym przypadku, zachowanie spójności formalnej i ładu urbanistycznego oraz architektonicznego. Rola poszczególnych obiektów i ich cech analizowana jest pod kątem wartości dla całości fizjonomii miejsca [por. Kosiński 1995: 276]. Nie należy przez to rozumieć narzucenia jednej tylko stylistyki, ale zaprezentowanie wyboru tych, które współtworzą charakter danej miejscowości. Ich celem jest umożliwienie rozwijania i kreowania specyfiki lokalnej architektury, zgodne z rozwiązaniami zarówno w aspekcie czysto kompozycyjnym, formalnym, ale także konstrukcyjnym i materiałowym, oferującym w najszerszym aspekcie katalog rozwiązań, od układów urbanistycznych po detal architektoniczny i preferowane nasadzenia. Paleta prezentowanych rozwiązań jest za każdym razem dostosowywana do lokalnych potrzeb. Już wspomnianym wcześniej, szczególnym przykładem są wzorniki reklam dla obszarów objętych parkiem kulturowym. Z reguły wzorniki dążą do holistycznego objęcia całości zagadnień związanych z kształtowaniem krajobrazu kulturowego.

Przygotowanie tego typu podręcznika projektowania obejmującego wspomniany szeroki wachlarz zagadnień, musi być poprzedzone dogłębną analizą dziedzictwa lokalnej architektury, nie tylko tej zachowanej, ale także tej już nieistniejącej. Zabytki danej miejscowości stają się pierwszym punktem odniesienia, oczywiście na tyle, na ile ich pierwotna forma i funkcja ma przełożenie na realne potrzeby. W aktualnej sytuacji, przede wszystkim budownictwo mieszkaniowe i usługowe jest tematem wzorników, choć nie

wykluczyć można narzucenia formalnych rozwiązań obiektom sportowym czy produkcyjnym w najszerszej wersji tego typu opracowań. Podstawą dla analizy i późniejszej syntezy są elementy (cechy) założeń zabytkowych, także tych obiektów dopiero wyłonionych w trakcie prac, które okazują się istotne dla zasobu formalnego i fizjonomii danego obszaru. Tak powstały, ustrukturyzowany zbiór, staje się punktem wyjścia do rozwijania i kreacji nowej przestrzeni, spójnej z lokalną tradycją architektoniczną i urbanistyczną. Jednak nie celem jest tu proces projektowy określany pojęciem *retrowersji* wprowadzonym przez Marię Lubocką-Hoffmann [Domino 2017: 104]. W przeciwieństwie do *retrowersji*, która zakładała swobodę w traktowaniu detalu, czy też kolorystyki, a w skrajnych przypadkach prowadzi do bardzo umownego związku z lokalnymi formami architektury (sprowadzoną czasem do samej tylko lokalizacji), celem jest tu dążenie do wierności tradycji budowlanej.

Analiza pod względem historii architektury i istniejącej substancji budowlanej, która może stanowić realny punkt wyjścia do współczesnych działań projektowych, stanowi jeden z trzech zasadniczych kroków tego typu opracowań. Kolejnym istotnym są konsultacje społeczne, które powinny przybrać formę warsztatów *charette*, dając mieszkańcom nie tylko możliwość wypowiedzenia się na temat wyników analiz, ale także dając poczucie współtworzenia charakteru miejscowości. Dzięki temu zyskuje się społeczną akceptację, poczucie współodpowiedzialności i współautorstwa danej koncepcji. Przekłada się to na efektywność opracowań, które nie są wówczas odbierane, przynajmniej przez osoby uczestniczące, jako narzucone prawo, ale wspólnie wypracowany kierunek rozwoju miejscowości. Trzeci etap to redakcja zebranego materiału i nadanie mu przejrzystych ram graficznych.

Jak wydaje się, za pierwszy tego typu krajowy wzornik można uznać opracowanie (choć bez szerokich konsultacji społecznych) autorstwa zespołu z Politechniki Krakowskiej dla Janowca nad Wisłą, zawierający trzy części: *Studium ochrony krajobrazu kulturowego*, *Wytyczne urbanistyczne* oraz *Wzornik architektury miejscowej*. Zleceniodawcą tego opracowania był Urząd Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie w osobie Haliny Landeckiej, inwestorem i konsultantem merytorycznym był Jerzy Żurawski, a Jan Bogdanowski konsultował pracę od strony metodologicznej. Jego opracowanie zakończono w 1993 roku. Niestety nie znalazł naśladownictwa, a jego dostępność jest ograniczona: nie udostępniony on-line, ani

też nie został opublikowany. Odbił się echem w swoim czasie w środowisku specjalistów [Böhm et. al. 1995; Böhm et al. 1996; Kosiński 1995].

Brak jest zatem możliwości omówienia realnej efektywności wzorników na gruncie krajowym. Bardzo dobrym przykładem na omówienie możliwości i skali oddziaływania tego typu opracowań są materiały przygotowane pod auspicjami władz stanowych Luizjany po zniszczeniach jakie dotknęły ten region przez huragan Katrina. Opracowane zostały przez Urban Design Associates i opublikowane pod tytułem *The Luisiana Speaks: Planning Toolkit oraz Pattern Book* w 2006. W tym ostatnim uwzględniono następujące modusy stylistyczne sugerowane dla zabudowy jedno i wielorodzinnej: regionalny Luizjany, wiktoriański, klasycystyczny, Arts & Crafts oraz współczesny. Bardzo duży nacisk położono na odpowiedniość konkretnych rozwiązań budowlanych do klimatu delty Mississipi oraz kwestie związane ze zrównoważonym budownictwem, szeroko omawiając je w części wprowadzającej wzornika. Wzornik ten został także rozszerzony o najbardziej uszczegółowioną formę prezentowania aspektów architektonicznych, czyli katalog projektów.

Katalogi projektów

Ostatnią formą opracowań architektonicznych, które są narzędziem w planowaniu przestrzennym to katalogi projektów, oferujące gotowe rozwiązania, najczęściej domów jednorodzinnych, do których mogą być włączane także przykładowe projekty ogrodów. Jak wspomniano, skrócony katalog projektów był częścią wzornika opracowanego dla Luizjany. Projekty z katalogu, oferowane przez lokalny samorząd, za niewielką lub bez opłaty, zgodne z wypracowaną koncepcją stylistyczną, są nie tylko alternatywą dla osób poszukujących gotowych rozwiązań, ale umożliwia zaprezentowanie, przynajmniej w formie projektu, realizacji bazujących na zebranych zestawie form. Realne zapotrzebowanie na gotowe projekty architektoniczne domów jednorodzinnych nie znajduje odzwierciedlenia ani nie jest wykorzystywane w polityce przestrzennej gmin w Polsce.

Oddziaływanie

Przeciwnie jest prowadzenie prac nad tego typu opracowaniami bez zakrojonych na szeroką skalę kampanii publicznych, które nie tylko włączają w proces powstawania, ale też służą ich pozycjonowaniu w świadomości społecznej. W przypadku Nowego Orleanu, statystyka nowo powstających

obiektów, sześć lat po zniszczeniach przedstawiała się następująco: „Zestawienie oparte na liczbach było jednoznaczne. Nowe domy w stylach historycznych były 14 razy bardziej popularne niż te w stylistyce nowoczesnej i reprezentowały 72% badanej próby [...]. W skrócie, niemal 5000 nowych domów, w całym mieście, zostało zaprojektowanych tak, by wyglądały jak stare domy. I to tylko do 2012 roku” [tłum. aut, za: Campanella, Rosen 2016]. Popularność i kontynuację historycznych rozwiązań formalnych w nowo budowanych obiektach (gdyż nie mowa tutaj o rekonstrukcjach domów zniszczonych przez huragan, ale obiektach wznoszonych od nowa, także w nowych dzielnicach miasta) można tłumaczyć potrzebą zażegnania traumy, jaką było katastrofalne zniszczenie miasta. Nie bez znaczenia były również wcześniejsze trudności natury społecznej i gospodarczej, jakich jego mieszkańcy doświadczali jeszcze przed 2006 rokiem.

W przypadku Luizjany wspomniane wzorniki nie funkcjonowały w próżni, ale same powstały na bazie bogatej literatury dotyczącej lokalnego dziedzictwa architektonicznego. Poradniki i wzorniki architektoniczne dały architektom i inwestorom narzędzie pozwalające na sięgnięcie do katalogu form opartego na profesjonalnych analizach i studiach, z podanymi konkretnymi rozwiązaniami budowlanymi. Przynajmniej w większości przypadków pozwoliło to na zminimalizowanie błędów i zmarginalizowanie problemu pastiszu czy karykaturalizacji historycznych form, wynikającego z braku doświadczenia i edukacji w posługiwaniu się językiem szeroko rozumianych form klasycznych w architekturze. Czy też szerzej czymś, co można nazwać dezorientacją kulturową. Problem ten daje się dobrze obserwować w polskim budownictwie jednorodzinym, szczególnie wiejskim [por. Urbańska 2008; Urbańska 2014]. Rola gotowych projektów w Nowym Orleanie pokazuje również realną potrzebę tworzenia katalogów projektów: tylko 3% zrealizowanych domów powstało na bazie projektu tworzonego od początku na potrzeby klienta, pozostałe 97% to projekty z różnego rodzaju katalogów lub przynajmniej na nich bazujące [Campanella, Rosen 2016].

Zarządzanie formami architektonicznymi, opartymi na lokalnym dziedzictwie, znajduje także zastosowanie dla obszarów nie wymagających daleko idących interwencji, czy leżących bezpośrednio w strefie konserwatorskiej i będących zupełnie nowymi inwestycjami. Klasycznym wzornikiem architektonicznym dla zabudowy uzupełniającej jest *East Beach Pattern Book*, dla miasta Norfolk w Virginii, współautorstwa Urban

Design Associates oraz Duany Plater-Zyberk & Co, z 2003 roku, a także dla obszarów nowo projektowanych, jak ma to miejsce stopniowo od lat 90. XX wieku, np. w Lakelands, Maryland, czy w Habersham, Karolina Południowa. Obie miejscowości, czy też autonomiczne dzielnice powstają sukcesywnie na podstawie planu urbanistycznego z 1996 związanego ze wzornikiem architektonicznym opracowanym przez biuro projektowe i opierającym się na lokalnym dziedzictwie budowlanym.

Podsumowanie

Zabytki i zabytkowa przestrzeń nie muszą być rozumiane jako zamknięty obszar formalny i semantyczny, ale mogą stanowić punkt wyjścia do kontynuacji, stając się wzorcami dla nowych rozwiązań. Mogą stać się środkiem zapobiegającym karykaturalizacji form tradycyjnych, zabezpieczać przed sprowadzeniem na stylistyczne manowce poszukiwań odległymi interpretacjami, nie narzucając jednej tylko stylistyki. Poradniki i wzorniki architektoniczne, powstałe na bazie dogłębnej analizy istniejącego dziedzictwa architektonicznego i urbanistycznego danego regionu, stają się narzędziem w procesie zarządzania przestrzenią. Stają się tym efektywniejsze, gdy powstają w ramach partycypacji społecznej. Łączenie konkretnych zapisów z narzędziami finansowymi oraz z prawem miejscowym umożliwia zarówno zwiększenie ich oddziaływania, jak i łatwiejsze implementowanie lokalnego prawa budowlanego. Od publikacji pierwszego poradnika w Polsce minęło zaledwie siedem lat. Znajdujemy się zatem na początku procesu przenikania tego narzędzia do świadomości samorządowców, jak i lokalnych społeczności. Miejmy nadzieję, że stanie się stałym elementem w procesie zarządzania przestrzenią, nie tylko zabytkową.

Bibliografia

Böhm Aleksander, Kosiński Wojciech, Kuśnierz Kazimierz

- 1995: *Wzornik architektury lokalnej w Strefach Ochrony Konserwatorskiej*, [w:] *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Secesja, s. 114–116.

Böhm Aleksander, Kosiński Wojciech, Kuśnierz Kazimierz

- 1996: *Nowa forma ochrony i kształtowania krajobrazu kulturowego na przykładzie Janowca nad Wisłą*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, XXVII, red. Bogdanowski J., Kraków: Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, s. 163–176.

Domagalska Katarzyna, Brukalska Maria, Kowalski Łukasz, Lewandowski Maciej

2017: *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych. Żoliborz*, Warszawa: Stowarzyszenie Żoliborzan. [Wyd. II. 2020]

Domagalska Katarzyna, Domagalski Zbigniew, Chomątowska Beata,

Kalnoj-Ziajkowska Ewa, Szablowska Urszula

2019: *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych. Muranów*, Warszawa: Fundacja Jeden Muranów.

Domino Maurycy Hadrian

2017: *Retrowersja w Elblągu — próba krytycznego spojrzenia na tendencje w odbudowie miast historycznych*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 103-127.

Gajny Izabela, Kutiać Andrzej Bruno, Prosińska Magdalena

2014: *Poradnik architektoniczny dla miasta-ogrodu Podkova Leśnej*, Podkova Leśna: Urząd Miasta Podkova Leśna.

Gaweł Artur, Radłowska Karolina, Sianko Przemysław (red.)

2017: *Drewniane budownictwo w krajobrazie Podlasia. Dobre praktyki*, Białystok: Podlaskie Muzeum Kultury Ludowej.

Jagiellak Anna, Świętek Paulina

2014: *Jak „modernizować” modernizm? Zabytki architektury mieszkaniowej modernizmu. Dobre praktyki konserwatorskie dla mieszkańców i użytkowników. Broszura — poradnik*, Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa.

Kosiński Wojciech

1995: *Kształtowanie krajobrazu kulturowego — miasteczko turystyczne na przykładzie Janowca nad Wisłą*, „Ochrona Zabytków”, nr 48/3-4 (190-191), s. 266-282.

Lisiecki Adam, Michalski Krzysztof, Strczyński Piotr

2019: *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych. Praga Północ. Praska Kamienica*, Warszawa: Stowarzyszenie „Porozumienie dla Pragi”.

Lisiecki Adam, Michalski Krzysztof, Strczyński Piotr, Kilanowski Piotr, Ziajkowska Ewa

2020: *Poradnik dobrych praktyk architektonicznych. Fabryki prawego brzegu*, Warszawa: Stowarzyszenie „Porozumienie dla Pragi”.

Patoczka Piotrek, Gajdek Agata, Wójcik, Agnieszka

2016: *Stan zachowania świeckiego budownictwa drewnianego w województwie podkarpackim*, Rzeszów: Pro Carpathia.

Pietrasiewicz Tomasz, Jeremicz. Jacek, Przesmycka Natalia i in.

[2015]: *Drewniany Skarb. Chronić dziedzictwo kreujemy przyszłość. Podsumowanie projektu*, Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”.

Staszewski Krzysztof, Zielińska Dorota (red.)

[2017]: *Dawna architektura drewniana województwa podkarpackiego*, Rzeszów: Pro Carpathia.

Spohn Thomas (red.)

2002: *Bauen nach Vorschrift? Obrigkeitsliche Einflussnahme auf das Bauen und Wohnen in Nordwestdeutschland (14. bis 20. Jh.) (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 102)*, Münster: Waxmann-Verlag.

Urban Design Association

2006: *Luisiana Speaks: Pattern Book*, [Baton Rouge, La.]: LRA Support Foundation.

2006: *Luisiana Speaks: Planning Toolkit*, [Baton Rouge, La.]: LRA Support Foundation.

Urban Design Association, Duany Plater-Zyberk & Co, CMSS Architects

2003: *East Beach Patter Book*, Norfolk Virginia: East Beach Company, LLC.

Urbańska Marta Anna

2008: *Underconstructed — niedokończony raj*, „Architektura-Murator”, nr 4 [https://archirama.muratorplus.pl/lifestyle/underconstructed-niedokonczony-raj,70_33.html; data odczytu: 09.07.2021]

2014: *Tradition, loss and confusion: country as the image of the city — Poland after 1945*, [w:] *Tradition and heritage in the contemporary image of the city. Monograph. Vol. 2., Challenges and responses*, red. T. Jeleński, S. Juchnowicz, E. Woźniak-Szpakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 137-142.

Uchwała XXXVII/966/16 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 16 listopada 2016 r. w sprawie ustaleń zasad i warunków sytuowania obiektów małej architektury, tablic reklamowych i urządzeń reklamowych oraz ogrodzeń, ich gabarytów, standardów jakościowych oraz rodzajów materiałów budowlanych, z jakich mogą być wykonane, dla miasta Łodzi, Dz. Urz. Województwa Łódzkiego z dnia 16 grudnia 2016 r. poz. 5588.

Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu, Dz.U. 2015 poz. 774.

Źródła niepublikowane**Böhm Aleksander, Kosiński Wojciech, Kuśnierz Kazimierz**

1993: Janowiec nad Wisłą. t. 1.: Studium ochrony krajobrazu kulturowego, t. 2.: Wytyczne urbanistyczne, t. 3.: Wzornik architektury miejscowej, Kraków. [Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie, maszynopis ilustrowany]

Strony internetowe**Campanella Richard, Rosen Cassidy**

2016: 14 to 1: Post-Katrina Architecture by the Numbers [<https://placesjournal.org/article/post-katrina-architecture/>; data odczytu: 09.07.2021].

Kodeks reklamowy dla Łodzi [<https://uml.lodz.pl/dla-biznesu/kodeks-reklamowy/infografiki/>; data odczytu: 13.07.2021].

Szczepanik-Łukasiewicz Joanna

2020: Uchwały krajobrazowe — stan prac: Łódź 2020 [<https://www.signs.pl/lodz-2020,387131,artykul.html>; 23.05.2020, data odczytu: 12.07.2021].

Andrzej Bruno Kutiać

Pattern books and building manuals or the monuments and historical urban space as models in urban planning.

The article discusses the main types of publications: architectural manuals, pattern books and house design catalogues, which are tools in urban planning and management of the listed and new-designed neighbourhoods. Characteristic is the role of historic buildings in the process of developing of the mentioned publications, as they become models for new structures. In Poland, the practice of publishing architectural manuals can be traced back to 2014, although earlier attempts of implementing pattern books had been made. Because of the limited domestic experience, the possible scale of impact of such publications were presented on the example of Louisiana, where they played an important role in the recovery management after the destructions of 2006.

Keywords: pattern book, urban planning, good practice, monument preservation, heritage management, urbanism.

Katarzyna Najmrocka

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Opowieść z Wielkiego Placu jako niematerialne dziedzictwo Marrakeszu

Wstęp

Historie o marokańskich gawędziarzach i ich opowieściach nie mają swojego wyraźnego początku, ani końca. Są one tak stare jak rdzenna ludność zamieszkująca Atlas Wysoki i tak pojemne jak Ocean, który otacza kraj. Owe narracje są od wieków przekazywane w rytmach świąt, pór roku i pustynnych burz znad Sahary. Funkcjonują również jako wielki kulturowy spadek po przodkach, który przejmują kolejne pokolenie gawędziarzy-narratywistów, dokładając do olbrzymiej biblioteki następne tomy opowieści.

W czasach przedkolonialnych, kiedy dominowała kultura oralna, opowiadanie publicznie historii odgrywało fundamentalną rolę w przekazywaniu informacji z miasta do miasta. Jednocześnie gawędziarze udzielali wydarzeniom politycznym komentarzy oraz edukowali publiczność. W ten sposób owi narratorzy stawali się ważnymi członkami społeczności, depozytariuszami historii, nauczycielami i mędrkami. Ich przypowieści miały wskazywać ludności lokalnej moralny azymut. Ponad to, zgodnie z twierdzeniem Bernarda Lortat-Jacoba, francuskiego etnologa i muzykologa, marokańskie społeczeństwo jest bardziej zanurzone w kulturze spotkania, wydarzenia niż kulturze budującej pomniki [Lortat-Jacob 2009]. Naturalną konsekwencją uczestnictwa w owej kulturze spotkania jest zatem tak silnie rozbudowana tradycja przekazu ustnego.

Opowiadać Marrakesz

Można jednak rzec, że historia tych, którzy „opowiadają Marrakesz”, bierze swój symboliczny początek pod Meczetem Księgarzy. Został on wybudowany przez dynastię Almohadów w XII wieku, jednak następcy uznali, iż błędnie wyznaczono kierunek Mekki, stąd też meczet uległ przebudowie. Od początków jego istnienia, na co wskazują legendy, gromadzili się wokół niego gawędziarze. Pobliski Wielki Plac — Dżamma al-Fina — służący ludziom do handlu, sprzyjał nie tylko wymianie towarów, rozrywce, ale też dzieleniu się ideami. Gawędziarze od wieków skupiali wokół siebie oczarowanych słuchaczy. Oni też interpretowali arabską nazwę Wielkiego Placu, wskazując na jedną spośród licznych legend, iż jest on *Zgromadzeniem Umarłych* czyli miejscem, pośród którego znajdowało się ongiś stare cmentarzysko [Hamilton 2011: 12]. Istnieje jednak pewna przewrotność w owym określeniu, gdyż ta przestrzeń nie ma w sobie niczego ze świata umarłych. Jest to jedno z bardziej dynamicznych i żywych zgromadzeń, trwające niezmiennie od średniowiecza.

Wielki Plac pustoszeje jedynie za dnia, w palącym słońcu można spotkać sprzedawców świeżo wyciskanego soku pomarańczowego i turystów przemykających do pobliskich kawiarenek. Sytuacja dynamicznie ulega zmianie późnym popołudniem — wówczas na Dżamma al-Fina pojawiają się sprzedawcy rozmaitych towarów, grajkowie, handlarze, zaklinacze węży i treserzy małp. O zmierzchu zaczynają dymić garkuchnie, Plac wypełnia się ludźmi — zarówno turystami, jak i tatuatorami henną, zielarzami czy żebrakami. Pojawiają się ci, którzy przepowiadają przyszłość, jak i opowiadający o przeszłości. W charakterystycznych kręgach gromadzą wokół siebie ludzi, budują swymi opowieściami napięcie, intensyfikują emocje, wzbudzają zachwyt i przestraszy.

Opowieści wybrzmiewające na Placu podkreślają ciągłość historyczną, niezmienny kształt i charakter owego miejsca, lecz należy pamiętać, iż na kartach historii zapisał się również okres, kiedy Marrakesz wyzwolony spod protektoratu francuskiego, zaczynał aspirować do bardziej nowoczesnego miejsca. W tej koncepcji już nie było przestrzeni dla kuglarzy, kieszonkowców czy prostytutek, a zatem i wszelkiej maści performerów oraz artystów ulicznych. Król Mahomed V zarządził, by na Wielkim Placu znalazł się parking samochodowy i dworzec autobusowy. Wieść jednak niesie, iż zmienił zdanie po wizycie Eleonory Roosevelt, która chcąc zakosztować czaru wieczornego

spaceru po Placu, rozczarowała się widokiem parkingu. Król obiecał, iż przywróci dawny charakter miejsca [Rogerson 2011: XIV].

Perspektywa antropologiczna ujmuje *storytelling* jako jeden z elementów definiujących nas jako ludzi. Znamy wszakże instytucję griota, wiemy, jak wielką estymą cieszyli się rozmaici bardowie, gawędziarze czy też ostatecznie kronikarze, spisujący słowo mówione ku pamięci przyszłych pokoleń.

Opowieści służyły do tego, by gromadzić mądrość wczesnych społeczeństw. Rejestrowały one dla przyszłego pokolenia uczynki przodków, ale również były używane do rozstrzygania sporów, do zaspokajania potrzeb rozrywki czy też eskapizmu i ponad wszystko, do przekazywania innym doświadczenia. Opowieści były również sposobem na wyjaśnianie tego, co było niewytłumaczalne: nadawaniem sensu strasznym i dziwnym wydarzeniom jak sztormy, trzęsienia ziemi, powodzie i fale pływowe... [Hamilton 2011: 2, 3].

Sztuka opowiadania — *storytelling* — funkcjonowała w Maroku jeszcze w czasach sprzed podboju Maghrebu przez Arabów (VII wiek). Jest ściśle związana z rdzenną ludnością Maroka — Imazigen — zwanymi potocznie Berberami — zanurzonymi początkowo w kulturze oralnej. Zatem opowiadanie i śpiewanie było nieodłącznym elementem życia codziennego, jak i rytuałów religijnych. Opowieści wędrowały więc z miasta do miasta, niosąc ze sobą dawkę informacji i sensacji. W ujęciu hiszpańskiego pisarza i piewcy kultury oralnej Maroka — Juana Goytisolo, wielka literatura pojawiła się po to, by wyciągnąć owe opowieści z targowisk i ryneczków [Hamilton 2011: 6].

Przyjmuje się, iż marrakeszańscy gawędziarze pojawili się w ślad za powstaniem miasta ufundowanego przez Almorawidów w XI wieku. Natomiast pierwsze zapiski dotyczące ich pochodzą dopiero z XVII wieku, ich autorem jest teolog El Hassan Al Youssi. Wspomina on Marrakesz jako miejsce spotkań kultur, jako dynamiczne i tętniące życiem miasto, gdzie mieszały się grupy etniczne, idee i języki. W owym wielokulturowym zgiełku El Hassan dostrzegł również tych, którzy oczarowywali tłum swoimi opowieściami. Zwrócił uwagę na starca, który w otoczeniu zaciekawionych słuchaczy opowiadał zabawne historie [Hamilton 2011: 7].

W kręgu opowieści

Hlaykia — tak nazywa się gawędziarzy w języku darija czyli w marokańskiej odmianie arabskiego. Zasiadają oni w kręgach (*hula*, *halqua*), które mają swoje symboliczne znaczenie: referują do kosmosu, kolistości planet i kręgów ludzi, pośród których wydarza się interakcja.

Idea kręgów, w których formują się na Placu gawędziarze od 1000 lat, znana jest dobrze pośród kultur nomadycznych kreślących je chociażby w celu ochrony bydła. Tak więc słuchacze tworzą krąg, pośród którego zasiada gawędziarz. Khalid Amine, literaturoznawca i profesor sztuk performatywnych, widzi również w idei tworzenia kręgu potrzebę fizycznego kontaktu ludzi, którzy pochodzą z różnych światów oraz konieczność tworzenia przestrzeni, która będzie pomostem między tak zwaną kulturą niską i wysoką oraz oralnością i piśmiennością. *Al-Halqua* jest więc swoistym gatunkiem opowieści, prezentowanym w przestrzeni publicznej, w uformowanym kręgu wokół gawędziarza-narratywisty [Jay 2016: 6].

Dziennikarz i korespondent BBC, Richard Hamilton, zajmujący się marrakeszańskimi gawędziarzami, przywołał w swych reportażach postać narratywisty z Dżamma al-Fina. Był to Moulay Mohamed El Jabri, starszy mężczyzna, zasiadający w kręgu na Wielkim Placu, nieopodal Café de France. Urodził się w 1935 roku i od 45 lat był gawędziarzem. Sam zaczynał jako chłopiec, który przychodził na Plac, by wsłuchiwać się w opowieści najstarszych *Hlaykia*. Tak też z czasem postanowił zostać jednym z nich. Początkowo był bardzo nieśmiały, skrywał twarz pod kapturem, jednak za namową fakira nabrał odwagi do bycia sobą. W pierwszej chwili rodzina była nieprzychylna temu zajęciu, porównując je do bycia włóczęgą. Z czasem jednak zaakceptowała ów niecodzienny wybór.

Kolejną ważną narratywistyczną osobowością, z którą zdążył porozmawiać Hamilton, był Moulay Mohamed, niezwykle szanowany pośród mieszkańców marrakeszańskiej medyny. Pamiętał on czasy, kiedy na Placu było aż sześciu gawędziarzy. Jego styl opowieści był stonowany, godny mądrości dojrzałego człowieka. Niestety, odszedł w podeszłym wieku, zabierając ze sobą całe opasłe tomy historii dotyczących Marrakeszu, chciałoby się rzecz, spłonęła wówczas ogromna biblioteka [Hamilton 2011: 10].

Jeden z kontynuatorów narracyjnego rzemiosła, niejaki El Azaliya, również zaczynał w młodym wieku. Już jako 12-latek opowiadał historyjki, by kolejno jako dorosły mężczyzna, obdarzony doniosłym głosem, teatralnie prezentować swoje opowieści. Zamiłowanie do gawędziarstwa odzie-

dziczył po babci, która wychowywała go po śmierci matki. W Maroku przyjmuje się, iż owe babki są najlepszymi strażniczkami i przekazicielkami kultury oralnej. Zatem fizyczna nieobecność kobiet w rolach *hlaykia* (w przestrzeniach publicznych) nie oznaczała, iż brakowało ich udziału w podtrzymywaniu tradycji kultury ustnej. Było wręcz przeciwnie, to one rozpały wyobraźnię swoich dzieci czy też wnuków. Były pierwszymi nauczycielkami sztuki opowiadania.

Co istotne, Wielki Plac nie był jedynym miejscem spotkań gawędziarzy ze słuchaczami. Przypadek Mustaphy Khal Layounm „ciemnookiego” potwierdza teorię o potrzebie opowieści, która jednak wędruje poza Plac. Mustafa od przeszło dwudziestu lat czytał na głos historie z przeróżnych książek. Głównie były to długie eposy arabskie, które tłumaczył na lokalny język darija. Czytanie owych historii zajmowało niekiedy miesiące. Ponieważ nie lubił zgiełku Placu i tłumów turystów, gromadził wokół siebie słuchaczy, stacjonując w ogrodzie nieopodal Meczetu Księgarzy. Jego odbiorcami byli zarówno niepiśmienni ludzie, jak i stali bywalcy, którzy z czasem stali się jego przyjaciółmi. Czarnooki kierował się zasadą, by postępować z audytorium delikatnie i nie pospieszać historii. Wszystko po to, by wzbudzić w ludziach pewien niedosyt, który zmotywuje ich do stawienia się w kręgu na kolejnym spotkaniu [Hamilton 2011: 14].

Ciekawym przykładem gawędziarza z Placu, w pewnym sensie dostosowanego do potrzeb tłumu, jest postać Mohammada Jabiri¹. Mężczyzna zwykł zasiadać na małym stołeczku, następnie rozkładał wokół siebie ilustracje. Tak rozpoczynał się spektakl, który był potęgowany napięciem w głosie, mimiką twarzy i gestykulacją narratora. Pan Jabiri uważał, że ludzie nadal (pomimo rozwoju techniki) mają potrzebę słuchania historii opowiadanych na żywo. Tak też wśród młodych największym powodzeniem cieszyły się opowieści z *1001 nocy*, ponieważ, jak twierdził pan Jabiri, było w nich mało religijnych wątków. Starsi ludzie preferowali opowieści dotyczące Proroka Mahometa i jego towarzyszy. Lubili też historie wojenne — potyczki między Persami i muzułmanami czy też chrześcijanami. Dojrzałe audytorium z Placu uwielbiało również historie dotyczące cudów, jak uzdrowienie ślepcy przez Chrystusa. Narracje zatem mogą przybierać ton moralizatorski, pouczający, innym razem zdają się być niczym burleska, parodiować rzeczywistość. Ta szeroka tematyka pokazuje, jak wiele kulturowych ścieżek przecina

¹ W 2006 roku Pan Jabiri miał 71 lat i był jednym z ośmiu gawędziarzy obecnych (pracujących) na Placu [Simons 2006].

się w owych opowieściach — począwszy od podań ludowych, poprzez historyczne wątki oraz religijne przykazania, a wszystko to zaczerpnięte z wielokulturowej tradycji Maghrebu [Simons 2006: 2].

Istniały również odpowiednie strategie przyciągania tłumu, zagadywania przechodniów, zaczepiania ich. Jedną z nich szczególnie polubił Juan Goytisolo, było to powiedzenie do tłumu otaczających ludzi, iż wszyscy, którzy zostali przeklęci przez swoich rodziców, muszą się rozejść. W ten sposób ludzie pozostawali na miejscu i płacił *Hlayki* za opowieść [Simons 2006: 3].

Ważne jest, iż nie tylko historie, ale i postawa, dykcja gawędziarzy ma w sobie pewną szczególną moc, na którą zwrócił uwagę pisarz Elias Canetti: „Ich słowa mkną dalej i zawieszają się w powietrzu na dłużej niż u zwyczajnych ludzi. Niczego nie rozumiem i kiedykolwiek zamierzałem słuchać, przyciągała mnie ta sama fascynacja. To były słowa, które nie miały dla mnie znaczenia, wykute w ogniu i sile uderzenia: dla mężczyzny, który je wypowiadał, były cenne i był z nich dumny” [Canetti 2001, za: Hamilton 2011: 13].

Dziedzictwo kulturowe Dżamma al-Fina wobec zmian

W ostatnich latach spotkanie gawędziarzy na placu Dżamma al-Fina w tradycyjnym tego słowa znaczeniu jest wyjątkowo trudne. Formy narracji, które dominują, są raczej komediowe czy też nastawione jedynie na rozrywkę, jak przepowiadanie przyszłości. Jest to związane nie tylko z odchodzeniem najstarszego pokolenia narratywistów, ale również z komercyjnym charakterem Placu, który jest nie tylko miejscem spotkań, handlu i wymiany kulturowej, ale przede wszystkim najpopularniejszym punktem na mapie Marrakeszu, wymienianym we wszystkich przewodnikach turystycznych. Popularność Placu z kolei powoduje, że wszystkie tradycyjne formy przedstawień zyskują banalny wymiar, skrojony na potrzeby przemysłu turystycznego. Ciągłe powtarzane spektakle, w związku z nieustannym ruchem i wymianą turystów, przestały być atrakcyjne chociażby dla samych performerów [Minca, Borghi 2009: 21]. Migracja gawędziarzy z Placu spowodowana jest także wzmożonym turystycznym zgiełkiem, który nie sprzyja koncentracji i sprawia, że ludzki głos ginie w hałasie nawoływania handlarzy, właścicieli garkuchni, dźwięków muzyki i całego szumu, który wezbrał na mocy wraz z popularnością miejsca. Figura gawędziarza w jakimś sensie stała się również mniej zrozumiała dla „turystycznego

spojrzenia”, które wedle socjologa Johna Urry [Urry 2007] jest pewną kliszą kulturową, przez którą oglądamy świat będąc turystami. Ponad to język darija jest obcy dla większości turystów a sama postać — zwykle wiekowego mężczyzny, który siedzi w kręgu ludzi, może wydawać się mniej czytelna niż np zaklinacza węży, tresera małp czy akrobaty. Wspomnieć należy również, iż pobyt tajnej policji na Placu nie działa zachęcająco dla tych, którzy operują żywym słowem. Brak fizycznej obecności narratywistów na Dżamma al-Fina jednak niewiele zmienił w postrzeganiu Placu jako miejsca dziedzictwa kulturowego, nierozzerwalnie związanego z tradycją żywego przekazu ustnego.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett [Kirshenblatt-Gimblett 1995] wiąże zagadnienie dziedzictwa z tworzeniem miejsc, w których turysta nabywa lokalne dobra i korzysta z miejscowych usług. Nostalgia w tym sensie konstruuje pewne oczekiwania dotyczące tego, jak powinien wyglądać Plac biorąc pod uwagę przeszłość, tradycję oraz teraźniejsze potrzeby i oczekiwania [Cattell, Climo 2002]. W związku z tym figura gawędziarza jest stale obecna na Dżamma al-Fina — pomimo fizycznego braku najstarszych Mistrzów Opowieści.

Tak więc *storytelling* jest ściśle związany z Marrakeszem, stanowi część niematerialnego dziedzictwa tego miasta. Postać gawędziarza ciągle znajduje się na kontinuum czasowym Marrakeszu — referuje do przeszłości, silnej tradycji narracyjnej, buduje teraźniejszość i tożsamość, ma wpływ na przyszłość oraz młode pokolenie. Jest zatem bez wątpienia częścią niematerialnego dziedzictwa, zabytkiem kultury oralnej, która przechodzi na naszych oczach transformację. Warto również wspomnieć o wkładzie UNESCO, które objęło Plac pieczę, dostrzegając ów niepowtarzalny niematerialny charakter dziedzictwa kulturowego. Duży udział miał tu wspomniany hiszpański pisarz, Juan Goytisolo, mieszkający w Maroku i zbierający opowieści tutejszych gawędziarzy. Oczywiście pieczę UNESCO doczekała się również krytyki. Wielu marokańskich artystów i intelektualistów zaczęło dyskutować nad autentyzmem tego, co dziś prezentuje Plac. Etnografka Deborah Kapchan uważa, iż UNESCO zamiast ochrony i zachowania praktyk kulturowych, stworzyło kategorie niematerialnego dziedzictwa kulturowego, które są sztywne, nieelastyczne i statyczne [Kapchan 2014]. Jak dotąd krytycy nie podsunęli jednak rozwiązań, które wyszłyby naprzeciw oczekiwaniom związanym z zachowaniem autentyzmu niematerialnego dziedzictwa Placu. W obliczu faktu, iż kultura jest

ciągle żywym tworem, przechodzącym przeobrażenia w czasie, pewne jej aspekty wymagają akceptacji. Najstarsze pokolenie gawędziarzy odchodzi, w ślad za nimi pojawia się luka, którą wypełniają już inne opowieści i przedstawienia, gdyż pojawia się młode pokolenie, które ma swoje strategie na to, jak opowiadać.

Młode pokolenie opowiada

Genevieve Hathaway pisze:

Kiedyś powszechne w całym Maroku opowiadanie, dzisiaj jest praktykowane przede wszystkim na marrakeszańskim placu, gdzie odrodzenie (owej sztuki) rozpoczęli miastowi młodzi. Świadomi tradycji, która znika z miejskich placów i wydarzeń kulturalnych w Maroku, włączając w to najsłynniejszy plac w Marrakeszu, młodzi Marokańczycy dołączają do grup uczących się zarówno fabuł opowieści, jak i sposobów opowiadania od samych Mistrzów Narracji [Hathaway 2015].

Młode pokolenie gawędziarzy oraz najstarsi mistrzowie słowa mówionego znaleźli nową przestrzeń, by kontynuować tradycję opowiadania. Są to kafejki, wnętrza riadów i miejsca, w których spotykają się ludzie. Przykładem jest Café Clock, gdzie w poniedziałki i wtorki Marokańczycy mogą uczyć się narracyjnego rzemiosła pod okiem mistrza Hajj Ezzarghani. Co zasadnicze, odbywa się to w języku angielskim i darija. Kafejka znajduje się w pobliżu Wielkiego Placu, dziesięć minut w głąb medyny, więc można uznać, że zachowany jest specyficzny duch miejsca. Ponad to założeniem Café Clock jest funkcjonowanie jako punktu wymiany kulturowej, gdzie będą spotykali się Marokańczycy, turyści, artyści i przeróżni działacze społeczno-kulturowi. Pomysł powstał w partnerstwie z *Hikayat Morocco* czyli *Opowieści Marokańskie*, grupą młodych ludzi, która działa od 2013 roku, obierając sobie za cel zbieranie i zachowanie tradycyjnych opowieści marokańskich². Początkowo *Hikayat* spotykali się w Café Clock raz w tygodniu, by praktykować sztukę opowiadania wedle wskazówek Mistrza Narracji (*Master Storyteller*). Z czasem narodziła się potrzeba, by jednak szlifować warsztat narratystyczny dwa razy w tygodniu. Zatem spotkania stały się nie tylko formą edukacji, ale też potrzebą transmisji kulturowej. Zachowanie najstarszych form tradycji ustnej (czyli owych niematerialnych zabytków kultury) stało się możliwe dzięki współpracy

² <https://hikayatmorocco.weebly.com/about-hikayat.html> [data odczytu: 1.05.2021]

dwóch pokoleń. Z czasem młodzi uczniowie, adepci sztuki narracyjnej, zaczęli występować samodzielnie [Gould 2019: 133].

Ważnym elementem *storytellingu* jest również to, że w przedsięwzięciu biorą udział także kobiety, co nie miało miejsca w przypadku tradycyjnych *halkya*, zasiadających na Placu. Nie znaczyło to, że kobiety nie miały potrzeby opowiadania i przekazywania ważnych historii, jak w przypadku babki wspomnianego El Azaliya. Czyniły to po prostu w przestrzeni domowej. W Café Clock udziela się niejaka Fatima Ezzahra, która zajmowała się wcześniej przedstawieniami ulicznymi. Jako że obecność kobiet w roli gawędziarzy jest czymś nowym, przyciąga również więcej publiczności. Zatem stare, tradycyjne historie arabskie opowiadane przez kobiety, np. w języku angielskim, są absolutnym novum. Tak więc *storytelling* w przedsięwzięciu *Hikaya Morocco* nie jest wykluczający. Włącza każdego, kto pragnie podtrzymać tradycję kultury oralnej [Gould 2019: 133].

Ważnym elementem spotkania gawędziarza z publicznością jest stworzenie odpowiedniej przestrzeni, jak ongiś na Dżamma al-Fina zasiadano w kręgu, tak teraz młodzi narratyiści dokładają wszelkich starań, by publiczność czuła się wygodnie, miała możliwość jak najlepszej interakcji z narratorem. Chodzi o stworzenie odpowiedniej atmosfery miejsca. Do tego celu wykorzystywane są tradycyjne dywany i poduszki. W przypadku opowieści z Placu krąg był najwygodniejszą formą zorganizowania słuchaczy. W sytuacji spotkań w przestrzeniach riadów czy kawiarenek, najistotniejszą kwestią staje się wygoda publiczności i dobry kontakt z gawędziarzem, więc w tym sensie krąg jest mniej praktyczny [Gould 2019: 126]. Narratorzy w zależności od potrzeb, wkładają również *jellabę* czy charakterystyczne skórzane buty — *bilgha*, używają także rekwizytów — wedle wyobraźni i fabuły danych opowieści. Niektórzy wykorzystują projektory i multimedia, by w tle za ich plecami pojawiły się odpowiednie obrazy czy też kolaże — uzupełniające daną narrację. Organizowanie spotkania jest też związane z odczytywaniem nastrojów publiczności, z wyczuwaniem specyficznej aury, którą tworzy miejsce i zebrani ludzie. Stąd też dobór historii dostosowanych do panującej atmosfery w myśl zasady, iż opowieść nie zawsze zależy od narratora oraz nie zawsze należy do niego [Gould 2019: 127].

Pośród regularnych spotkań narracyjnych warto też wymienić dwa bardzo medialne, a mianowicie wydarzenie zorganizowane przez TED, amerykańską organizację non-profit, zajmującą się ideami wartymi propagowania.

Tak więc na dwa spotkania TedXMarrakech w 2015 i 2017 r. zaproszono gawędziarzy. Na pierwszym zaprezentował się Mistrz Opowieści udzielający się w *Hikayat Morocco*, Ahmed Ezzarghani, który przedstawił opowieść w języku arabskim, tłumaczoną na angielski przez członkinię *Hikayat* — Sarę Mouhi. W 2017 roku opowieść zaprezentował Mehdi el Ghaly, przedstawiciel młodego pokolenia gawędziarzy, jeden z bardziej obiecujących narratorów, zapraszany również na wykłady uniwersyteckie [Gould 2019: 147]. Jego pierwszy kontakt z opowiadaniem zainicjowała matka, gdy był dzieckiem. Kolejno, gdy dorastał, obserwował gawędziarzy na Dżamma al-Fina i zrozumiał, że chce być jednym z nich, pragnie dzielić się historiami z ludźmi. Warto przy tym wspomnieć, że współczesne realia nie pozwalają na to, by żyć z samego zajęcia opowiadania historii. Sytuacja młodych ludzi w Maroku ma w sobie wiele z prekariatu. Większość młodych narratystów pracuje w różnych zawodach, ima się rozmaitych zajęć, pozostawiając sztukę opowiadania jako pasję i poniekąd misję zachowania tradycyjnej kultury ustnej, jak i artystycznej ekspresji. Warto przy tym podkreślić, iż owe młode pokolenie, mając lekkość operowania żywym słowem, finalnie często znajduje pracę w sektorach, gdzie jest to przydatne, np. uczenie języków czy praca w marketingu [Gould 2019: 186].

Mehdi w czasie wystąpienia dla TedXMarrakech zaprezentował opowieść pt. *Plemię dziesięciu* (*The Tribe of Ten*), która dotyczyła dziesięciu kobiet. Były one w różnym wieku, o odrębnych charakterach i osobowościach, jednak trzymających się razem niczym rodzina czy też tytułowe plemię. Morał opowieści mówi o tym, iż bycie szczerym ze samym sobą jest jedyną drogą w życiu. Ponad to ważne jest nie poddawanie się małosłkowym uczuciom w stosunku do tych, którzy nam zazdroszczą. Jest to niejako manifest światopoglądu Mehdiego, który poprzez opowiadanie realizuje swoją szczerą potrzebę przynależności do plemienia rozumianego szeroko, jako grupy artystów, depozytariuszy marokańskiej kultury oralnej oraz młodych ludzi, których łączą wspólne marzenia [Gould 2019: 187].

Zakończenie

Opowiadanie historii przez wieki było nierozdzielnie związane z Marokiem, w przypadku Marrakeszu — ze starą medyną, której główną częścią jest Dżamma al-Fina. Gawędziarstwo stanowiło zarówno ważne rzemiosło, jak i było sposobem na przekazywanie kluczowych informacji — zarówno bajek i alegorycznych opowieści, jak i historii fundamentalnych dla budo-

wania tożsamości. W tym przypadku jest ona konstruowana na przecięciu kultury arabskiej z rdzenną ludnością Afryki Północnej — *Imazighen* oraz wszelkimi kulturowymi wpływami, którymi nasiąknięte jest przedmurze Sahary. Z czasem opowiadanie historii na wielkim Placu dało zaczyn do innych form ekspresji, jak wróżbiarstwo czy popisy akrobatyczne.

Historyczna figura marrakeszańskiego gawędziarza jest jednak nierozdzielnie związana z Dżamma al-Fina. Tutaj, wraz z przeobrażeniami ekonomicznymi i politycznymi, które przeszedł nie tylko Plac, ale i tradycyjna kultura marokańska, gawędziarstwo przeniosło się — można powiedzieć, kilka ulic dalej — do riadów, kafejek, uniwersytetów czy przestrzeni, gdzie spotyka się młode pokolenie narratywistów, kultywujących pradawne rzemiosło. Młodzi czują potrzebę podtrzymywania tradycji ustnej, odwołują się do dziedzictwa kulturowego swoich przodków, ale też są otwarci, niewykluczający w stosunku do kobiet, będących przecież strażniczkami historii rodzinnych. Młode pokolenie, operujące zazwyczaj kilkoma językami, posługuje się nimi również w trakcie swoich występów. Wszystko po to, by zasięg opowieści był jak najszerszy, trafiał do turystów, ludzi związanych nie tylko z kulturą marokańską, ale globalną ideą szerzenia wartości, które niesie ze sobą kulturowa opowieść. Tak też w Café Clock można usłyszeć historie, które niegdyś pobrzmiwały na Dżamma al-Fina, można też zaobserwować swoistą kuźnię talentów, które szlifują swoje umiejętności pod okiem Mistrza Opowieści, przedstawiciela najstarszego pokolenia narratywistów.

Bibliografia

Amine Khalid, Carlson Marvin

2012: *The Theatres of Morocco, Algeria, and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb*, New York: Palgrave Macmillan.

Canetti Elias

2001: *The voices of Marrakesh*, London: Marion Boyars.

Cattell Maria G., Climo Jacob J.

2002: *Introduction: Meaning in Social Memory and History. In Social Memory and History: Anthropological Perspectives*, Creek, CA: Altamira Press Walnut.

Hamilton Richard

2011: *The Last Storytellers: Tales from the Heart of Morocco*, London — New York: I. B. Tauris.

Jay Cleo

2016: *Playing the 'Berber': the performance of Amazigh identities in contemporary Morocco*, „The Journal of North African Studies”, vol 21.

Kapchan Deborah

2014: *Intangible Heritage in Transit: Goytisol's Rescue and Moroccan Cultural Rights*, [w:] D. Kapchan, *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara

1995: *Theorizing Heritage*, „Ethnomusicology”, vol 39 (3).

Minca Claudio, Borghi Rachele

2009: *Morocco: Restoring colonialism for the masses*, [w:] P. Obrador-Pons, P. Travlou, M. Crang (red.), *Cultures of Mass Tourism: Doing the Mediterranean in the Age of Banal Mobilities*, Ashgate, England.

Rogerson Barnaby

2011: Foreword, [w:] R. Hamilton (red.), *The Last Storytellers: Tales from the Heart of Morocco*, London — New York: I. B. Tauris.

Simons Marlise

2006: *Keeping a Moroccan Tradition Alive, One Tale at a Time*, „Marrakesh Journal”, February 27.

Urry John

2007: *Spojrzenie turysty*, Warszawa: PWN.

Strony internetowe:

http://www.canalu.tv/video/les_amphis_de_france_5/ethnomusicologie_dans_le_haut_atlas_marocin_conference_de_b_lortat_jacob.4922 [data odczytu: 1. 05. 2021].

<https://hikayatmorocco.weebly.com/about-hikayat.html> [data odczytu: 1. 05. 2021].

<https://www.gadventures.com/blog/the-young-storytellers-of-morocco-a-tradition-revived> [data odczytu: 1. 05. 2021].

<https://escholarship.org/uc/item/21x9k86z> [data odczytu: 1. 05. 2021].

Katarzyna Najmrocka**Big Square storytelling as non-material heritage of Marrakesh**

In Marrakesh people used to say — when an old storyteller dies, all the library is burning. Storytelling tradition in Morocco is thousand years old so there is no exaggeration in that statement. Today UNESCO patronizes Marrakesh storytelling (hikayat) as a non-material heritage of humanity. The story is not only about Jemaa el-Fna Square which is filled with traditional music played by local artists but about storytellers who sit in circles and tell wonderful stories. They are about history, past and trivias. During the time with the loss of the oldest Masters of Storytelling, tradition seems to fade away. But there is a generation of Moroccan youths who are trying to keep this tradition alive. They gather in riads, cafés and learn from older Masters how to tell the stories in English, Arabic or Darija. The story is like a bridge between the future and the past, it is like a new collection of the books in an old library.

Keywords: Storytelling, narrations, Moroccan heritage, non-material culture, oral tradition.

Muzealnictwa
wszystkich krajów...
Białoruś

Museums of
all countries...
Belarus

Katarzyna Waszczyńska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW

Terra incognita?

Terra incognita: Białoruś to tytuł jednej z książek (zbioru esejów) Sokrata Janowicza¹, wydanej w 1993 roku, ale również teza, którą — mimo upływu prawie trzydziestu lat od jej postawienia — trudno sfalsyfikować. Pisarz wówczas tłumaczył:

Białoruś. Co czyta o niej Jaś i co będzie potem wiedział Jan? Dokładnie nic, niczym o Papuasach w Nowej Gwinei... Najogólniej mówiąc, jest to zasługa rosyjskiego imperializmu i polskiego etnocentryzmu. Wina w tym też i samych Białorusinów, którzy zamiast mieć to już dawno za sobą, dopiero teraz wybijają się na własne państwo, wychodzą na postrzegany horyzont [Janowicz 1993: 5].

W słowach tych można dostrzec diagnozę, która, podobnie do tezy, nie straciła na aktualności. Ostatnie zdanie zaś brzmi wręcz proroczo, o czym niżej.

Co wiadomo o Białorusi? W zasadzie tyle, ile można znaleźć w szeroko rozumianych mediach. Te zaś koncentrują się głównie na wątkach politycznych i relacjach międzynarodowych. W przypadku białoruskim jest to szczególnie dobrze widoczne od 1994 roku i pierwszych wyborach

¹ Sokrat Janowicz (1936–2013) — Białorusin urodzony w Krynkach, tu mieszkający i tworzący w języku białoruskim i polskim; pisarz, publicysta, autorytet nie tylko dla środowiska białoruskiego w Polsce; związany z Białoruskim Stowarzyszeniem Literackim „Białowieża”; założyciel Stowarzyszenia, a potem Fundacji Villa Sokrates, stwarzającej przestrzeń do polifoniczności literatur i kultury pogranicza polsko-białoruskiego. Dzisiaj fundacja stawia sobie za cel zachowanie i propagowanie dorobku pisarza.

prezydenckich, po których do władzy doszedł Aleksander Łukaszenka². Stosunkowo szybko on sam i jego sposób zarządzania państwem stały się synonimem Białorusi i Białorusinów, a kolejne wygrane wybory tylko utwierdzały w tym przekonaniu. W rezultacie w dyskursie publicznym stwierdzenia o „białoruskich rządach autorytarnych” i „ostatnim dyktatorze Europy” stawały się z jednej strony oceną sytuacji białoruskiej, a z drugiej były i są wykorzystywane do dyskredytacji tego, komu chciano zarzucić brak zasad czy wartości demokratycznych.

Zainteresowania problematyką białoruską przypominają swoistą sinusoide, w której najwyższy punkt amplitudy zajmują wydarzenia polityczne z dwoma głównymi graczami i jednocześnie figurami retorycznymi: prezydentem i opozycją. W ograniczonym zakresie pojawiają się informacje dotyczące spraw społecznych czy kultury. Od tego ogólnego obrazu są wyjątki — wiadomości dotyczące zarówno osób zainteresowanych problematyką białoruską i zgłębiających ją teoretycznie i praktycznie, jak i miejsc oraz imprez przełamujących ten niedostatek³.

W historii współczesnej Białorusi (Republiki Białoruś), становienia narodu i społeczeństwa białoruskiego znaczącą cezurą jest 9 sierpnia 2020 roku — wybory prezydenckie, których przebieg⁴ i wynik⁵ wywołał zdecydowany sprzeciw społeczny. Co jednak warto podkreślić, miał on po-

² Warto tu przywołać analizy obrazu Białorusi i Białorusinów w mediach, np. Zakrzewska 2014, Ланеўскі 2014, Galus 2015.

³ Wyjątki oczywiście są. Należą do nich zespoły muzyczne prezentujące się na Basowiszczach — Festiwalu Muzyki Młodej Białorusi (ostatni raz zorganizowany w 2019 roku, w roku 2022 padł pomysł reaktywacji); koncerty organizowane np. przez Białoruskie Zrzeszenie Studentów (BAS) — Białoruski underground itd. Warto też wspomnieć o kilku edycjach festiwalu pokazującego białoruskie młode kino Bulbamovie czy współpracę teatralną (np. Instytut Teatralny w dniach 26–31 maja 2019 roku zorganizował pokazy „Nie ma dymu” — nowego teatru białoruskiego).

⁴ Kontrkandydaci Aleksandra Łukaszenki: Siarhiej Cichanouski [Сяргей Ціханоўскі] (blogger i autor kanału na YouTube „Kraj do życia” [„Страна для жизни”]), Wiktar Babaryka [Віктар Бабарыка] (bankowiec, prezes Bielgazprombanku [Белгазпрамбанк] i Walerij Serpkała [Валерый Цэпкала] (polityk i dyplomata, były ambasador Republiki Białoruś w USA) zostali, jeszcze w trakcie kampanii przedwyborczej, skutecznie usunięci — dwóch pierwszych znalazło się w więzieniu, trzeci wyjechał do Rosji. Ostatecznie do wyborów dopuszczono Swiatłanę Cichanouską [Святлана Ціханоўская] (żonę Sarhieja) wspieraną przez Marię Kalesnikawą [Марыя Калеснікова] i Weranikę Serpkałę [Вераніка Цэпкала]. Należy dodać, że Centralna Komisja Wyborcza zarejestrowała oprócz komitetu Swiatłany Cichanouskiej także komitety: Hanny Kanapackiej [Ганна Канапацкая], Andreja Dzmityrjeuwa [Андрэй Дзмітрыеў] i Siarhieja Czeraczenia [Сяргей Чэрачэнь]. Trzech ostatnich kandydatów miało jednakże minimalne poparcie.

⁵ Podane oficjalne wyniki mówiły o wygranej Aleksandra Łukaszenki, który miał uzyskać 80% głosów, a jego kontrkandydatka — Swiatłana Cichanouska — 10%. Z kolei z badań społecznych wynikało, że sytuacja była odwrotna.

kojowy i masowy charakter. Przez kilkanaście tygodni na ulicach wielu miejscowości⁶ odbywały się protesty⁷ obywateli, które były tłumione⁸ przez władzę. Wydarzenia te relacjonowały media nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach. Zaczęto więcej pisać o Białorusi i Białorusinach, początkowo w kontekście protestów⁹, z czasem wykorzystując zainteresowanie nimi o tematach innych: historycznych, społecznych, kulturowych¹⁰. Powstało wiele inicjatyw pomocowych, programów stypendialnych skierowanych do Białorusinów, którzy zostali zmuszeni do emigracji. To zainteresowanie i wsparcie przetrwało jeszcze próbę, jaką stał się konflikt uchodźczy na granicy polsko-białoruskiej, generowany przez administrację Aleksandra Łukaszenki od lipca 2021 roku. Niestety agresja Rosji na Ukrainę 24 lutego 2022 roku, w tym atak z terenu Białorusi, oraz niejednoznaczne stanowisko władz białoruskich sprawiły, że o Białorusi i Białorusinach znów mówi się przede wszystkim w kontekście Łukaszenki i widzi się w nich popleczników Rosji. Zapomina się natomiast o tym, że nadal trwa walka o podmiotowość białorską. Walczą o nią ci, którzy pozostają poza granicami Białorusi (nie mogąc bezpiecznie do niej wrócić), jak również ci, którzy pozostali, którzy każdego dnia są poddawani propagandzie i zastraszaniu. Wielu wciąż ponosi konsekwencje swojego zaangażowania — lub tylko poparcia w mediach społecznościowych — protestów 2020 roku. Warto o tym pamiętać.

Do rąk Czytelników trafia siedem tekstów, które przybliżają wybrane zagadnienia związane z muzeami białorskimi. Być może ktoś pomyśli, że przecież nie jest to temat nierozpoznany. Rzeczywiście ten, kto był w Białorusi, zwiedzał prawdopodobnie muzeum zamkowe w Grodnie czy Mirze, a może pałacowe w Nieświeżu, oglądał Zaosie i Nowogródek,

⁶ Ich wyjątkowością było to, że odbywały się nie tylko w Mińsku, lecz również w Grodnie, Brześciu, Homlu, Mohylewie, Witebsku, Lidzie, Mołodecznie [Маладзечна], Bobrujsku, Soligorsku [Салігорск], Swietłagorsku [Светлагорск], Rieczycy [Рэчыца], Wołkowysku itd.

⁷ Protesty miały zróżnicowaną formę: od zbiorowisk i marszy po spotkania osiedlowe i sąsiedzkie.

⁸ Stosowano siłę, zastraszano, wymierzano kary finansowe za zakłócanie porządku, aresztowano uczestników, dochodziło też do zabójstw — jedną z pierwszych ofiar śmiertelnych był Alaksandr Tarajkouski [Аляксандр Тарайкоўскі]. W lutym 2021 roku pojawiły się w mediach informacje o zatrzymaniu ponad 33 tys. osób, z kolei Fundacja Praw Człowieka podała, że na 6.09. 2021 r. było 659 więźniów politycznych. Co więcej wiele osób nadal siedzi w więzieniu, a represje nie ustają.

⁹ Patrz m.in. cały numer wydawanych przez Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk „Spraw Międzynarodowych” zatytułowany: *Białoruś — niedokończona rewolucja* (2021, t. 74, nr 2), jak też: Sulima 2020; *Marsz Białorusi* 2021; *Partyzanci* 2021.

¹⁰ Patrz m.in. *Wschód wolności* 2020; *Na drodze do wolności* 2021 oraz cały numer czasopiśma „Herito”, zatytułowany *Białoruś* (nr 41, 2021).

trafił do Mereczowszczyzny, by poznać miejsca związane z Adamem Mickiewiczem (dwa pierwsze) i Tadeuszem Kościuszką (ostatnie). Zwykle jednak przyjeżdżający tu Polacy oglądają i miejsca, i zbiory muzealne z polskiego punktu widzenia, czasem zabarwionego lekko patriotyzmem rodem z II Rzeczypospolitej. W prezentowanych tekstach takiego ducha nie znajdziemy, koncentrują się też na innych wątkach. I tak, cykl otwiera artykuł Dzmitry Monicha, w którym autor opisuje losy zbiorów z pierwszego muzeum białoruskiego — Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, założonego w 1921 roku w Wilnie, rozwiązanego w 1944 roku. To tekst szczególnie ważny w kontekście dwóch inicjatyw z 2021 i 2022 roku — odradzania Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza [Беларускі музэй імені Івана Луцкевіча] w Wilnie¹¹ i organizowanego, póki co, w Warszawie — Muzeum Wolnej Białorusi¹². O tym ostatnim, jak i o innych inicjatywach muzealnych, które zareagowały na wydarzenia sierpnia 2020 roku, pisze w swoim artykule Tatsiana Marmysh. Dwa kolejne teksty: Ally Stashkevich i Iriny Lupashko, przybliżają współczesną sytuację muzeów białoruskich i realizowaną przez nie działalność kulturalno-edukacyjną. Obydwie Autorki starają się zarysować podjęte wątki w odniesieniu do przeszłości, co pozwala im pokazać zachodzące zmiany w muzealnictwie białoruskim. Swoje tezy ilustrują przykładami muzeów z większych i mniejszych ośrodków. Dowodzą tym samym, że mimo problemów, z jakimi się mierzą, muzea białoruskie starają się być aktywne i żywe. Warto zasygnalizować, że wspomniane problemy to nie tylko kwestie finansowe, ale też kadrowe. Wielu muzealników utraciło pracę po sierpniu 2020 roku, a wielu boi się ją utracić. Bowiem represje wobec osób zaangażowanych w protesty 2020 roku nadal trwają.

Kolejny artykuł autorstwa Olgi Łobaczewskiej otwiera część casusów. Opisuje ona fascynujące obiekty — wyplatane ze słomy carskie wrota z lat 30. XIX wieku, które odnaleziono na Polesiu białoruskim. Przybliży historię tego odkrycia: to, jak trafiły do muzeum i jakich wymagały zabiegów

¹¹ Wiosną 2021 roku władze samorządowe Wilna przekazały budynek na rzecz instytucji, które będą wspierały Białorusinów i ich kulturę. Chodzi tu o odrodzenie Muzeum Białoruskiego i powołanie Centrum Kultury Białoruskiej [więcej patrz: <https://belsat.eu/pl/news/02-04-2021-w-wilnie-odradza-sie-muzeum-bialoruskie/>; data odczytu: 31.08.2022].

¹² Otwarcie tego muzeum zapowiedziano w czerwcu 2021 roku, nastąpiło zaś 17 lipca 2022. Gromadzone w nim przedmioty odnoszą się do współczesnej historii białoruskiej, przede wszystkim protestów 2020 roku i ich następstw. Zgodnie z planami organizatorów muzeum, po zmianie sytuacji politycznej w Białorusi zostanie ono przeniesione do Mińska [więcej patrz: Mirasz 2021; Alter 2022].

konserwatorskich. Innym przykładem jest opisane przez Yauhena Malikaua Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa w Wietce [Веткаўскі музей стараабраднацтва і беларускіх традыцый імя Ф. Р. Шклярава]. Autor pokazuje, w jaki sposób regionalne muzeum wschodniej Białorusi stało się ważnym punktem na mapie nie tylko muzeów, lecz również ośrodków badań staroobrzędowców. Następny autor — Ihar Melnikau — dzieli się własnym doświadczeniem z organizowania wystaw o białorusko-polskiej historii pierwszej połowy XX wieku w muzeach państwowych. Przy tej okazji nie trudno dostrzec zależności wystawiennictwa od oficjalnej polityki (ale nie tylko historycznej) czy relacje kolekcjoner — muzeum. Cykl zamyka wspomniany już artykuł Tatsiany Marmysh poświęcony twórczości o tematyce protestacyjnej, która staje się obiektem muzealnym.

Czytelnik ma przed sobą teksty w języku polskim, ale co warto i należy podkreślić wszystkie w oryginale zostały napisane w języku białoruskim. Fakt ten jest ważny, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę złożoną sytuację językową w Białorusi i podporządkowania białoruszczyzny językowi rosyjskiemu¹³. Wybór języka więc nie jest jedynie wyborem środka komunikacji, lecz, przede wszystkim, deklaracją światopoglądową.

Sokrat Janowicz na początku lat 90. XX wieku oceniał, że Białorusini „dopiero teraz wybijają się na własne państwo” [Janowicz 1993: 5], z tym że to TERAZ wciąż trwa, a od sierpnia 2020 roku stało się — jak nigdy wcześniej — aktualne i sprawcze. Nie ma wątpliwości, że Białorusini „wychodzą na postrzegany horyzont” [Janowicz 1993: 5], że chcą być podmiotem, a nie przedmiotem polityki.

Nota redakcyjna

W tłumaczeniach artykułów zastosowano następujące zasady:

- imiona i nazwiska Autorek i Autorów artykułów pozostawiono w postaci przysłanej przez nich;
- nazwy instytucji, urzędów, tytuły wystaw, publikacji, audycji itp. podano zasadniczo w tłumaczeniu na język polski; w przypadku tytułów dzieł i istotnych z punktu widzenia tekstu nazw instytucjonalnych w nawiasie kwadratowym podano brzmienie oryginalne;

¹³ Zainteresowanych odsyłam m.in. do następujących tekstów: Bekus 2011, Dyńko 2007, Waszczyńska 2017 (2018).

- imiona i nazwiska oraz nazwy miejscowe podano w transkrypcji lub formie przyjętej w polskiej literaturze przedmiotu; w przypadku mniej znanych czytelnikom nazw i nazwisk w nawiasie kwadratowym podano brzmienie oryginalne;
- odnośniki i bibliografię skonstruowano według wzoru obowiązującego w czasopiśmie, przy czym zastosowano oryginalny zapis pozycji bibliograficznych, oddzielając rekordy zapisane alfabetem łacińskim i niełacińskim; ze względu na cytowanie czasopisma w międzynarodowych bazach danych dołączono transliterowaną wersję bibliografii. W przypadku jednostkowej pozycji bibliograficznej zapisanej alfabetem niełacińskim podana jest w wersji oryginalnej i transliteracji w ramach tego samego wykazu.

Dorota Leśniewska — redaktor tłumaczonych tekstów

Bibliografia

Bekus Nelly

- 2011: *Polityka językowa w kontekście procesów narodotwórczych narodu białoruskiego*, „Język, Komunikacja, Informacja”, nr 6, s. 117–125.

Dyńko Andrej

- 2007: *Język ulicy i język Placu. Ewolucja stanu i statusu języka białoruskiego*, [w:] *Społeczeństwo białoruskie '2007: nadzieje, złudzenia, perspektywy*, red. M. Pejda, Warszawa, Mińsk: Wschodnioeuropejskie Centrum Demokratyczne, s. 57–63.

Galus Aleksandra

- 2015: *Białoruś, czyli teatr jednego aktora? Zjawisko ramowania na przykładzie wizerunku Białorusi w wybranych tytułach prasowych*, „Środkoeuropejskie Studia Polityczne”, t. 4, s. 197–219.

Janowicz Sokrat

- 1993: *Terra incognita: Białoruś*, Białystok: „Niva”.

Marsz Białorusi

- 2021: *Marsz Białorusi, sierpień–grudzień 2020*, wybór i oprac. E. Banaszkiewicz, Warszawa: Ośrodek Karta.

Na drodze do wolności

- 2021: *Na drodze do wolności: białoruska partyzantka kulturowa w przestrzeni publicznej i Internecie*, red. J. Getka, J. Darczewska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Partyzanci

- 2021: *Partyzanci. Dziennikarze na celowniku Łukaszenki*, red. A. Bojke, M. Potocki, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Sulima Tomasz

- 2020: *Podniesienie głów. Codzienne zapisy polskiego Białorusina z sierpnia i września 2020*, „Karta”, nr 105 (jesień), s. 124–145.

Waszczyńska Katarzyna

2017 (2018): *Who Speaks Belarusian? The Language Situation in the Republic of Belarus*, tłum. Z. Orly, „Ethnologia Polona”, nr 38, s. 171–186.

Wschód wolności

2020: *Wschód wolności. Antologia współczesnej literatury białoruskiej*, wstęp K. Czyżewski, red. E. Walczak, Bydgoszcz: Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy.

Zakrzewska Sylwia

2014: *Obraz Białorusi i Białorusinów na łamach polskiej prasy*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne”, nr 3, s. 43–56.

Ланеўскі Аляксандр [Lianieŭski Aliaksandr]

2014: *Рэспубліка Беларусь на старонках польскага выдання “Gazeta Wyborcza”. Выбраныя аспекты за 1994, 2001, 2006, 2011 гады [Respublika Biełarus’ na staronkach polskiego wydania „Gazeta Wyborcza”. Wybrannyja aspekty za 1994, 2001, 2006, 2011 gody]*, [w:] *The Third International Congress of Belarusian Studies. Working Papers*, t. 3, Kaunas: Vytautas Magnus University Press, Institute of Political Studies ‘Political Sphere’, s. 77–81.

Źródła internetowe**Alter Sasza**

2022 *Symbole białoruskiego protestu trafiły na wystawę w Muzeum Wolnej Białorusi w Warszawie*, Belsat TV, <https://belsat.eu/pl/news/18-07-2022-symbole-bialoruskiego-protestu-trafily-na-wystawe-w-muzeum-wolnej-bialorusi-w-warszawie/>; data odczytu: 31.08.2022.

Mirasz Zmicier

2022 *„Klucze są już w kieszeni”. Gdzie znajduje się Muzeum Wolnej Białorusi i kiedy zostanie otwarte?*, Belsat TV, <https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data odczytu: 31.08.2022

W Wilnie odradza się Muzeum Białoruskie

2021 *W Wilnie odradza się Muzeum Białoruskie*, Belsat TV, <https://belsat.eu/pl/news/02-04-2021-w-wilnie-odradza-sie-muzeum-bialoruskie/>; data odczytu: 31.08.2022.

Dzmitry Monich

Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś

„Pozwolenie na zniszczenie”. Losy kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza w muzeach Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej¹

W 2021 roku obchodzono stulecie utworzenia Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza [Віленскі беларускі музей імя Івана Луцкевіча]. Z tej okazji zorganizowano wystawę poświęconą historii muzeum i dziejom jego kolekcji. W trakcie przygotowań przeprowadzono kwerendę w zbiorach muzeów białoruskich, do których trafiły zabytki z kolekcji Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza po likwidacji placówki. Okazało się, że duża część obiektów uległa zniszczeniu, a wykreślanie ich z ksiąg inwentarzowych oraz dalsza eliminacja odbywały się za zgodą Ministerstwa Kultury Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (BSRR) na podstawie postanowień komisji eksperckich. Działania te przebiegały od lat 50. do 80. XX wieku. Konieczność podejmowania takich decyzji i ich obiektywizm budzą dzisiaj wątpliwości. Celem niniejszego artykułu jest próba zrekonstruowania losów kolekcji, która znalazła się na terenie Białorusi. Przeprowadzono ją na podstawie dostępnych dokumentów archiwalnych.

*

Wileńskie Muzeum Białoruskie im. Iwana Łuckiewicza (oficjalna nazwa zgodnie ze statutem: Wileńskie Historyczno-Etnograficzne Muzeum Białoruskie im. Iwana Łuckiewicza) rozpoczęło swoją działalność w 1921 roku. Mieściło się w budynku byłego klasztoru bazylianów przy ulicy

¹ Tekst w autorskim tłumaczeniu z języka białoruskiego.

Ostrobramskiej 9. Podstawę kolekcji stanowiły prywatne zbiory antyków, biblioteka i archiwum Iwana Łuckiewicza [Іван Луцкевіч]² — białoruskiego działacza politycznego i społecznego. Gromadził je przez całe życie [Луцкевіч 1933] — od okresu nauki w gimnazjum aż do śmierci³. Tworząc swoją kolekcję, szukał przede wszystkim przedmiotów, które pozwoliłyby na badanie kultury materialnej i duchowej narodu białoruskiego, jego sztuki i historii. Celem Łuckiewicza było stworzenie podstaw do powstania niepodległego państwa białoruskiego. Sprawie tej poświęcił wszystkie swoje siły i środki. Warto dodać, że okres tuż przed uzyskaniem oczekiwanej niepodległości cechował z jednej strony aktywny ruch społeczno-polityczny, polegający na utworzeniu partii Białoruska Socjalistyczna Hramada [Беларуская Сацыялістычная Грамада], udziale w wiecach polityczne, nawiązywaniu relacji z przywódcami ruchów narodowych krajów wchodzących w skład Imperium Rosyjskiego, organizowaniu towarzystw wzajemnej pomocy i wspieraniu ofiar I wojny światowej, z drugiej zaś działalność kulturalno-oświatowa, m.in. zakładanie, zarządzanie i wsparcie finansowe wydawnictw i redakcji gazet, tworzenie białoruskich szkół podstawowych i gimnazjów, organizacja kursów doskonalenia nauczycieli. Działalność Łuckiewicza w tej drugiej sferze odzwierciedla zbiór antyków, któremu poświęcił ostatnie lata życia. Kolekcjonerstwo było prawdziwą jego pasją; jak pisze we wspomnieniach Juliana Witan-Dubiejkauskaja [Юліяна Вітан-Дубейкаўская], mógł pozostać bez kolacji, a za ostatnie pieniądze — zamiast jedzenia — kupić antyk lub zabytkowy dokument do swojej kolekcji [Вітан-Дубейкаўская 1994: 44]. Majątek Łuckiewicza składał się zatem z okazjonalnych zakupów oraz środków finansowych pozyskanych ze sprzedaży tych obiektów, które nie były dlań interesujące lub bezpośrednio związane z białoruską historią i kulturą [Вітан-

² Iwan Łuckiewicz urodził się 28 maja (9 czerwca) 1881 roku w mieście Szawle, w rodzinie Jana Bolesława i Zofii Łuckiewiczów. Podczas chrztu otrzymał imię Jan Herman, ale używał zmienionej formy imienia — Iwan. Uczył się w gimnazjum w Lipawie i Mińsku, studiował prawo i archeologię w Sankt Petersburgu, a tę ostatnią również w Wiedniu. Włączył się w działalność polityczną i społeczną; razem z młodszym bratem — Antonem tworzył białoruski ruch narodowy. Z tego m.in. powodu musiał się przenieść z Mińska do Wilna, gdzie angażował się w życie ośrodka białoruskiego i kontynuował działalność polityczną i niepodległościową [więcej patrz: Бядуля 1920].

³ Iwan Łuckiewicz zmarł 20 sierpnia 1919 roku w Zakopanem. Przyjechał tu, aby leczyć zaawansowaną gruźlicę, której nabawił się w carskim więzieniu. Został pochowany na Nowym Cmentarzu Na Palenicy w Zakopanem, a 18 maja 1991 roku — symbolicznie na Rossie w Wilnie (obok równie symbolicznie pochowanego brata Antona, który zmarł w stalinowskim gulagu).

Дубейкаўская 1994: 44]. Kupował za nie nowe przedmioty. Restaurował obiekty, które tego wymagały, a następnie te, które miały zostać, włączał do zbioru tysięcy innych przechowywanych w mieszkaniu oraz redakcji gazety „Nasza Niwa” [„Наша Ніва”].

Powstanie, działalność i likwidacja Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza

W 1918 roku Iwan Łuckiewicz przekazał Białoruskiemu Towarzystwu Naukowemu [Беларускае навуковае таварыства]⁴ całą swoją kolekcję oraz bibliotekę i archiwum z przesłaniem, aby zorganizowało białoruskie muzeum publiczne w Wilnie. Tak więc głównym zadaniem Towarzystwa stało się znalezienie miejsca, gdzie byłoby możliwe zaprezentowanie wszystkich eksponatów. Poszukiwania trwały trzy lata i ostatecznie w 1921 roku zbiór zabytków przeniesiono do dawnego klasztoru bazylianów. Był to początek dziejów muzeum, które nazwano imieniem Iwana Łuckiewicza, upamiętniając w ten sposób twórcę muzealnej kolekcji [Шытовіч 1995: 33]. Organizacja muzeum i jego dalsza działalność była możliwa dzięki staraniom brata Iwana, Antona Łuckiewicza [Антон Луцкевіч], który został pierwszym dyrektorem placówki. To stanowisko zajmował do 1939 roku.

Muzeum stało się prawdziwym centrum białoruskiego życia kulturalnego Wileńszczyzny i Białorusi Zachodniej. Pełniło także funkcję instytucji naukowej, której zadaniem była obiektywna interpretacja białoruskiej historii i uzasadnianie praw Białorusinów do dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego⁵. W latach 30. XX wieku, kiedy zamknięto większość organizacji białoruskich, jego działalność rozszerzono na sferę społeczną i wówczas stało się również ośrodkiem pamięci narodowej.

Białoruskie Towarzystwo Naukowe zorganizowało proces inwentaryzacji zbiorów muzeum i uzupełniania ich poprzez zakup lub w ramach darowizn. Powiększenie liczby eksponatów posuwało się powoli, co wiązało się z brakiem wystarczających środków finansowych⁶. Według raportu dyrek-

⁴ Białoruskie Towarzystwo Naukowe powstało w 1918 roku w Wilnie z inicjatywy inteligencji białoruskiej skupionej wokół Wacława Iwanowskiego [Вацлаў Іваноўскі] i Iwana Łuckiewicza. Prowadziło działalność na polu literatury, sztuki, językoznawstwa, historii i muzealnictwa. Działo do 1939 roku, w 1942 roku próbowano wznowić jego działalność w Mińsku, ale bez powodzenia.

⁵ ВРА-МЛіС, Ф. 518, воп. 1, спр. 1012, арк. 3: Л.А. Луцкевіч, *Да гісторыі Беларускага музея імя Ів. Луцкевіча ў Вільні*, 1978. Warto dodać, że był to tekst w języku białoruskim.

⁶ W latach 1931–1938 Białoruskie Towarzystwo Naukowe i muzeum (jako jego część) utrzymywały się jedynie z prywatnych darowizn i niewielkiej pomocy finansowej państwa.

tora placówki, Antona Łuckiewicza, na dzień 1 stycznia 1937 roku kolekcja liczyła 4228 pozycji, z czego na ekspozycji stałej pokazano 1511 obiektów, a w magazynach znajdowało się ich 2711; z kolei biblioteka posiadała 10555 tomów [Лабачэўская 1995: 117]. Ostatni dyrektor muzeum, Janka Szutowicz [Янка Шутовіч], zanotował, że pierwsza księga inwentarzowa muzeum zawierała 4978 pozycji, co odpowiadało 6422 przedmiotom, druga zaś 4443 pozycje. Osobna księga inwentarzowa była poświęcona sfragistyce i numizmatyce — zawierała około 3000 pozycji. W bibliotece było 15000 woluminów⁷. Dziś bardzo trudno wytłumaczyć różnicę w danych przekazanych przez pierwszego i ostatniego dyrektora. Można tylko przypuszczać, że z powodu małej liczby pracowników⁸ proces inwentaryzacji postępował powoli i nigdy nie został ukończony. Nie da się również oddzielnie określić liczby przedmiotów pochodzących z prywatnej kolekcji Iwana Łuckiewicza i pozyskanych w wyniku starań muzeum.

Aktywny okres działalności Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza przypada na lata 1921–1939. W dniu 19 września 1939 roku do Wilna wkroczyły wojska radzieckie, a 30 września aresztowano dyrektora Antona Łuckiewicza. Kolejne lata to okres zmian ustroju społeczno-politycznego oraz powtarzających się prób zamknięcia muzeum, odebrania budynku i nacjonalizacji jego zbiorów przez administrację litewską (1939–1941), niemiecką (1941–1944) i radziecką (1944–1945) [Іванова 2022]. W 1941 roku władze BSRR zainteresowały się zbiorami muzeum⁹ i wysłały do Wilna delegację w celu negocjacji warunków przejęcia kolekcji. Konsultacje białorusko-litewskie przebiegały w sprzyjającej atmosferze, osiągnięto nawet ustne porozumienie w sprawie przeniesienia muzeum do Mińska [Скалабан 2004b: 13-14], ale wówczas do tego nie doszło. Wywozowi obiektów muzealnych, archiwum i biblioteki na Białoruś sprzeciwili się naukowcy litewscy [Іванова 2022].

Dyskusję na temat lokalizacji muzeum ponownie rozpoczęto pod koniec 1944 roku, po wyzwoleniu Wilna spod okupacji niemieckiej. Mimo odezwę władz białoruskich do litewskich i kolejnych wizyt delegacji białoruskich w celu omówienia warunków przekazania zbiorów do Mińska

⁷ ВРАМЛіS, Ф. 518, воп. 1, спр. 1018, арк. 9: Я. Шутовіч, *Незабыўная скарбніца. Апыткул пра Беларускі музей імя Івана Луцкевіча ў г. Вільні*, 1971. Tekst w języku białoruskim.

⁸ We wspomnianym (patrz przyp. 6) okresie państwowego wsparcia finansowego (1931–1938) muzeum zatrudniało pięciu pracowników, którzy otrzymywali pensję, a białoruscy studenci udzielali pomocy jako wolontariusze.

⁹ Kierownictwo BSRR rozpatrywało możliwość przeniesienia całego muzeum do Mińska.

sprawa pozostawała otwarta. Wreszcie 24 listopada 1944 roku odbyło się pierwsze posiedzenie komisji likwidacyjnej¹⁰ obradującej nad kwestią zamknięcia Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza. Komisja postanowiła podzielić cały zbiór na cztery części: 1) eksponaty związane z historią narodu litewskiego; 2) eksponaty związane z historią narodu białoruskiego; 3) eksponaty związane z historią narodu litewskiego i białoruskiego; 4) eksponaty niemające nic wspólnego z historią ludu litewskiego czy białoruskiego. Wszystkie obiekty należące do pierwszej i czwartej grupy pozostały na Litwie, ich duplikaty miały być po części przekazane na Białoruś. Eksponaty z drugiej grupy miały być przetransportowane na Białoruś, a niektóre duplikaty pozostać na Litwie. Przy podziale eksponatów trzeciej grupy kierowano się następującą zasadą: dla której republiki związkowej (lub narodu) dany przedmiot miał większą wartość naukową, artystyczną, historyczną, kulturową lub inną, w tej miał pozostać [Шутовіч 1995: 40].

Według wspomnień ostatniego dyrektora, Jana Szutowicza, w chwili likwidacji zbiory muzeum liczyły ponad 50 000 eksponatów i ponad 25 000 tomów książek¹¹ — są to obecnie jedyne dostępne dane liczbowe, które pozwalają w przybliżeniu określić wielkość zbiorów. Na Litwie pozostały 32 562 obiekty muzealne, w tym historyczne (8564), etnograficzne (2441) i znaleziska archeologiczne (1120), oraz 20 278 woluminów ze zbiorów bibliotecznych [Іванова 2022]. Natomiast Białorusi przekazano 10 321 obiektów muzealnych¹². Należy podkreślić, że inwentaryzacja Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza nie została ukończona przed jego likwidacją. Nie wiadomo również, jaki system ewidencji obiektów i ich opisu naukowego był używany przez pracowników. Dlatego powyższe dane są bardzo niepewne i pozwalają jedynie w sposób zbliżony pokazać podział ilościowy kolekcji między Litwę i Białoruś — odpowiednio 75% do 25%.

¹⁰ Komisja składała się wyłącznie z Litwinów: przewodniczącą była Michalina Meškauskienė, zastępczyni komisarza edukacji, członkami — dr hab. nauk historycznych Albinas Daukša-Paškevičius, przedstawiciel Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Litwy oraz dr nauk Karolis Mekas, dyrektor Muzeum Akademii Sztuk Pięknych Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Ani przedstawiciele BSRR, ani białoruskiej społeczności w Wilnie nie weszli w skład tej komisji.

¹¹ ВРАМЛіС, Ф. 518, воп. 1, спр. 1018, арк. 10: Я. Шутовіч, “Незабыўная скарбніца”. Артыкул пра Беларускі музей імя Івана Луцкевіча ў г. Вільні, 1971. Warto dodać, że był to tekst w języku białoruskim.

¹² Liczba ta została wymieniona w dokumentach z 1952 roku przez Simę Dworkiną [Cima Дворкіна], kustosz zbiorów Białoruskiego Państwowego Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej.

Zniszczenie kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza w muzeach BSSR

W drugiej połowie 1945 roku obiekty przeznaczone do przekazania BSRR przetransportowano z Wilna do Mińska. Stały się częścią zbiorów Białoruskiego Państwowego Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej [Беларускі дзяржаўны музей гісторыі Вялікай Айчыннай вайны]. Proces ich inwentaryzacji był przewlekły: zaraz po otrzymaniu opisano tylko najcenniejsze eksponaty, cztery lata później kolejną część, ostatecznie jedna czwarta przekazanych obiektów pozostała nieinwentaryzowana [Іванова 2022]. W 1952 roku inspekcja Ministerstwa Kontroli Państwowej BSRR podała, że w magazynach Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej znajdują się nieopisane przedmioty z Muzeum im. Iwana Łuckiewicza w Wilnie. Komisja z ministerstwa nakazała dokończyć proces inwentaryzacji eksponatów oraz zniszczyć rzeczy o niskiej wartości (stare ubrania, buty), które nie pasowały do kolekcji muzealnej [Скалабан 2004a: 13-14]. Był to początek „dozwolonego niszczenia” zbiorów Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza w muzeach Białorusi.

Innym ważnym rezultatem wspomnianej kontroli ministerialnej z 1952 roku było rozpoczęcie procesu przekazywania obiektów. I tak część eksponatów z kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza trafiło do zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki BSRR [Дзяржаўны мастацкі музей БССР]¹³, a część otrzymali do dyspozycji organizatorzy Muzeum Historyczno-Krajoznawczego BSSR [Беларускі дзяржаўны гісторыка-краязнаўчы музей]¹⁴. Można przypuszczać, że kryteria podziału wynikały z profilu tematycznego obydwu muzeów: malarstwo, rzeźbę i grafikę skierowano do Państwowego Muzeum Sztuki BSRR, a zbiory etnograficzne, numizmatyczne, banistyczne¹⁵ i archeologiczne — do Muzeum Historyczno-Krajoznawczego. Były jednak przedmioty, takie jak: obrazy, rysunki i rzeźby nieprofesjonalnych artystów, które z powodu techniki wykonania trafiły do Muzeum Histo-

¹³ Obecnie to Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś [Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь].

¹⁴ Oficjalne otwarcie Muzeum Historyczno-Krajoznawczego BSRR (obecnie Narodowe Muzeum Historyczne Republiki Białoruś [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь]) odbyło się w 1967 roku.

¹⁵ *Banistyka* (biał. баністыка, fr. *bonistique*) to dział numizmatyki, zajmujący się badaniem papierowych znaków pieniężnych oraz banknotów. Ta subdyscyplina funkcjonuje w białoruskiej przestrzeni kulturowo-językowej pod nazwą *banistyka* od początku XX wieku, z kolei w języku polskim nazywana jest *notafilią*.

ryczno-Krajoznawczego, mimo że powinny do Państwowego Muzeum Sztuki. Zdarzały się też przypadki ponownego przekazania eksponatów: najpierw z Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej do Muzeum Historyczno-Krajoznawczego, a następnie z niego do Państwowego Muzeum Sztuki — lub odwrotnie.

Kolejna tura inwentaryzacji i dalszego niszczenia obiektów ze zbiorów Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza przypadła na lata 60. XX wieku. Ministerstwo Kultury BSRR udzieliło zgody¹⁶ kierownikowi grupy organizującej Muzeum Historyczno-Krajoznawcze na wykreślenie z księgi inwentarzowej i tym samym zniszczenie 30 eksponatów, które zgodnie z ówczesną oceną nie miały wartości muzealnej i historyczno-artystycznej. Ministerstwo Kultury wydało zezwolenie na podstawie decyzji komisji, w skład której weszli muzealnicy. W dokumencie napisano:

Obecny akt¹⁷ opiera się [...] na tym, że oglądaliśmy w zbiorach Muzeum historyczno-krajoznawczego przedmioty wykonane z drewna (spis obiektów w załączeniu). Wyniki przeprowadzonej ekspertyzy wykazały, że przedmioty te nie mają wartości muzealnej, historycznej i artystycznej; są to obiekty o niedbałym rzemiośle, najgorszego stanu zachowania (uszkodzone przez szkodniki) i niskiej jakości. Na tej podstawie uważamy, że dalsze ich przechowywanie w muzeum jest bezcelowe. Przedmioty te zostały pozyskane z Białoruskiego Państwowego Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, do którego przesłano je w 1945 roku z Wileńskiego Muzeum Historycznego¹⁸.

Okazało się, że przedmioty przeznaczone do spisania na straty pochodzą z Muzeum im. Iwana Łuckiewicza (23 eksponaty), ale także z przedwojennej kolekcji Państwowego Muzeum Białoruskiego [Беларускі дзяржаўны музей] (7 eksponatów). Wykonane były z drewna¹⁹ i stanowiły zabytki sztuki sakralnej. Było to rzeźby ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa i Chrystusa Zmartwychwstałego oraz figury aniołów. Warto przypomnieć, że eksponaty te zostały przekazane organizatorom Muzeum Historyczno-Krajoznawczego

¹⁶ ANMHRB, Pozwolenie Ministerstwa Kultury BSRR nr 153 z 5.04.1960 r. w odpowiedzi na pismo kierownika grupy organizacyjnej ds. utworzenia Białoruskiego Państwowego Muzeum Historyczno-Krajoznawczego nr 53 z 20.02.1960 r.

¹⁷ ANMHRB, Akt nienumerowany z 13.02.1960 r.

¹⁸ W dokumentach inwentarzowych Białoruskiego Państwowego Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej Wileńskie Muzeum Białoruskie im. Iwana Łuckiewicza jest określone jako Wileńskie Muzeum Historyczne [ANMHRB, Akt nienumerowany z 13.02.1960 r.].

¹⁹ Z wyjątkiem jednej japońskiej figurki gipsowej.

jeszcze w 1957 roku²⁰ (22 obiekty) i w 1960 roku²¹ (7 obiektów²²). Do czasu decyzji o wykreśleniu ich ze zbiorów muzealnych nie zostały wpisane do ksiąg inwentarzowych tego muzeum z nowymi numerami inwentarzowymi²³. Najdziwniejsze w tej historii jest to, że 11 obiektów (8 z Muzeum im. Iwana Łuckiewicza i 3 z przedwojennej kolekcji Białoruskiego Muzeum Państwowego), które miały zostać wówczas zniszczone, pojawiło się później w kolekcji Państwowego Muzeum Sztuki. W dokumentacji muzealnej z 1974 roku znajduje się akt ich przyjęcia, w którym odnotowano:

My, niżej podpisani, [...] sporządziliśmy prawomocny akt przyjęcia do zbiorów P[aństwowego] M[uzeum] S[ztuki] BSRR rzeźb drewnianych. Wymienione poniżej eksponaty zostały wywiezione wcześniej przez przedwojenne ekspedycje muzeum, były zniszczone przez szkodniki, a przyjęcie ich do zbiorów stanowiło zagrożenie dla całej kolekcji. Aktualnie zostały odrestaurowane przez konserwatorów i mogą zostać włączone do zbiorów²⁴.

Należy zaznaczyć, że rzeźby te mają numery inwentarzowe Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, Muzeum im. Iwana Łuckiewicza i Białoruskiego Muzeum Państwowego, co oznacza, iż nie mogą pochodzić z przedwojennej kolekcji Państwowego Muzeum Sztuki, o czym mowa w dokumencie. Natomiast numery inwentarzowe obiektów, ich wielkość i opis odpowiadają eksponatom wykreślonym ze zbiorów Muzeum Historyczno-Krajoznawczego w 1960 roku. Fakt przyjęcia do zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki rzeźb z błędną adnotacją określającą ich pochodzenie nie jest przypadkowy. Rzecz w tym, że wśród sygnatariuszy ekspertyzy dotyczącej celowości wyrejestrowania eksponatów ze zbiorów Muzeum Historyczno-Krajoznawczego i następnie aktu włączenia obiektów do zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki powtarzają się te same osoby — Piotr

²⁰ ANMHRB, Akt wydania nr 559 z 2.04.1957 r. z Białoruskiego Państwowego Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej grupie organizacyjnej ds. utworzenia Muzeum Historyczno-Krajoznawczego BSRR.

²¹ ANMHRB, Akt wydania nr 322 z 20.01.1960 r. z Białoruskiego Państwowego Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej grupie organizacyjnej ds. utworzenia Muzeum Historyczno-Krajoznawczego BSRR.

²² Akt przekazania jednego przedmiotu — japońskiej figurki nr 3189 — nie został odnaleziony.

²³ Muzeum Historyczno-Krajoznawcze BSRR rozpoczęło działalność w 1967 roku, ale jego księgi inwentarzowe zaczęto przygotowywać w Białoruskim Państwowym Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej od 1952 roku.

²⁴ ANMSRB, Akt nr 81 z 15.07.1974 r. o przyjęciu eksponatów do zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki BSRR.



Fot. 1. Chrystus Ukrzyżowany — rzeźba sakralna z kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, która była wykreślona z inwentarza zbiorów Muzeum Historycznego BSRR i przeznaczona do likwidacji. Obecnie znajduje się w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś; fot. Aleh Likhtarovich [Алех Ліхтаровіч], 2011.

Fot. 2. Chrystus Zmartwychwstały — rzeźba sakralna z kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, która była wykreślona z inwentarza zbiorów Muzeum Historycznego BSRR i przeznaczona do likwidacji. Obecnie znajduje się w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś; fot. Aleh Likhtarovich [Алех Ліхтаровіч], 2011.

Gierasimowicz [Пётр Герасімовіч]²⁵ i Iryna Pańszyna [Ірына Паньшына]²⁶. Nie mogli oni nie znać prawdziwej proveniencji i losów eksponatów. Co więcej, w dokumentach, w których pojawiały się dane z inwentarza zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki — z wyjątkiem aktu przyjęcia, znajduje się informacja o tym, że obiekty te pochodzą ze zbiorów Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza.

Sam tekst ekspertyzy muzealnej, w oparciu o którą wydano zgodę na wykreślenie obiektów z inwentarza, wydaje się kontrowersyjny i bezpod-

²⁵ Kierownik Działu Sztuki Białoruskiej Państwowego Muzeum Sztuki BSRR.

²⁶ Zastępczyni Dyrektora ds. Nauki Państwowego Muzeum Sztuki BSRR.



Fot. 3. Chrystus Zmartwychwstały — rzeźba sakralna z kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, która była wykreślona z inwentarza zbiorów Muzeum Historycznego BSRR i przeznaczona do likwidacji. Obecnie znajduje się w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś; fot. Aleh Likhtarovich [Алех Ліхтаровіч], 2011.



Fot. 4. Anioł — rzeźba sakralna z kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, która była wykreślona z inwentarza zbiorów Muzeum Historycznego BSRR i przeznaczona do likwidacji. Obecnie znajduje się w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś; fot. Aleh Likhtarovich [Алег Ліхтаровіч], 2011.

Fot. 5. Anioł — rzeźba sakralna z kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, która była wykreślona z inwentarza zbiorów Muzeum Historycznego BSRR i przeznaczona do likwidacji. Obecnie znajduje się w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś; fot. Aleh Likhtarovich [Алег Ліхтаровіч], 2011.

stawny. Decyzję o niecelowości zatrzymania rzeźb w zbiorach muzealnych podjęto na podstawie następujących stwierdzeń: zły stan zachowania, niedbałe wykonanie (słabe rzemiosło) oraz brak wartości historycznej i artystycznej. Oględziny tych obiektów muzealnych i zapoznanie się z ich losami pozwala na wyciągnięcie przeciwnych wniosków na temat ich cech estetycznych, stanu zachowania i wartości w ogóle. Wymienione rzeźby są typowym przykładem miejscowego rzeźbiarstwa białoruskiego i reprezentują różny poziom wykonania — od prymitywnego do profesjonalnego, a ich stan zachowania można zaś ocenić jako zadowalający²⁷. Ponadto fakt

²⁷ Oczywiście jest, że konserwację niektórych obiektów muzealnych przeprowadzono w Państwowym Muzeum Sztuki BSRR, ale nie odnaleziono żadnych dokumentów pozwalających ocenić stan zachowania dzieł przed i po konserwacji.

przynależności do kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza, które samo jest fenomenem kultury białoruskiej, i znane pochodzenie niektórych obiektów mogą świadczyć o ich niewątpliwej wartości kulturowej i historycznej.

Do tej pory z 30 obiektów muzealnych, które wykreślono z inwentarza Muzeum Historyczno-Krajoznawczego, odnaleziono tylko 11. Znajdują się one obecnie w zbiorach Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś. Jaki był los pozostałych 19 i gdzie są teraz — nie wiadomo. Nieznane pozostają również prawdziwe powody wyrejestrowania eksponatów z Muzeum Historyczno-Krajoznawczego, jak też przyczyny, dla których nie zostały one częściowo lub całkowicie zniszczone.

Kolejny etap usuwania eksponatów ze zbiorów Muzeum Historyczno-Krajoznawczego przypada na rok 1969. Tym razem chodziło o ponad 500 obiektów, z których 10 należało do kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza. Podstawą decyzji, podobnie jak w 1960 roku, był brak wartości historycznej i artystycznej; przy niektórych przedmiotach zaznaczono, że są w złym stanie i nie nadają się do pokazywania na wystawach²⁸. Po wykreśleniu z inwentarza zostały one zniszczone lub przekazane do pracowni konserwatorskich muzeum, aby służyły jako surowiec do napraw innych obiektów. Zgodnie z wykazem załączonym do akt spalono wskazane 10 eksponatów pochodzących ze zbiorów Muzeum im. Iwana Łuckiewicza. Niestety nie ma opisu tych obiektów ani w aktach Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, ani Muzeum Historyczno-Krajoznawczego. Dysponujemy jedynie informacjami formalnymi, takimi jak nazwa, materiał i technika wykonania, co nie może wystarczyć do oceny wartości artystycznej czy kulturowo-historycznej jakiegokolwiek obiektu muzealnego. Niemniej są one jednak wystarczające, aby stwierdzić, że decyzją muzealników i za zgodą Ministerstwa Kultury zniszczono cztery ikony, figurę Chrystusa, gobelin, rysunek, godło stowarzyszenia studenckiego, wzory pasów białoruskich i drewnianą kaczkę, pochodzące ze zbiorów Muzeum im. Iwana Łuckiewicza.

Eksponaty likwidowano nie tylko w Muzeum Historyczno-Krajoznawczym. Dwie akcje usuwania obiektów ze zbiorów muzealnych (w tym z dawnej kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza) odbyły się i w Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej — w 1962²⁹ i 1975 roku³⁰. W obu przypadkach komisja muzealna uznała, że łącznie 178 eksponatów (w tym 10

²⁸ ANMHRB, Akt z 6.08. 1969 r. o wyrejestrowaniu obiektów muzealnych w Państwowym Muzeum BSRR.

²⁹ ABPMHWWO, Akt nienumerowany z 25.12.1962 r.

³⁰ ABPMHWWO, Akt nr 973 z 31.10.1975 r.

pochodzących z Muzeum im. Iwana Łuckiewicza) nie ma wartości artystycznej, muzealnej ani historycznej. Przy czym pierwsza lista³¹ składała się wyłącznie z ikon z XVIII–XIX wieku, druga³² zaś — ze zdjęć, wyrobów fabrycznych, rysunków i ikon. Do zbiorów Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w pierwszych latach jego istnienia rzeczywiście trafiało wiele przedmiotów niemających wartości muzealnej, historycznej ani pamiątkowej. Stąd bezsprzecznie potrzebny był przegląd zbiorów pod kątem usunięcia obiektów o niskiej wartości oraz zachowanych w złym stanie. Niestety dzisiaj nie można ustalić, czy działaniem racjonalnym było usunięcie 30 ikon i eksponatów z dawnej kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza.

Podobne działania podejmowano także w Państwowym Muzeum Sztuki BSRR, ale nie miały one charakteru masowego. Prawdopodobnie można wytłumaczyć to tym, że akurat ta kolekcja muzealna od samego początku powstawała poprzez selekcję najcenniejszych eksponatów. Kiedy jednak decydowano o wyłączeniu jakichś obiektów ze zbiorów, czyniono to wówczas, kiedy miały być przekazane innym muzeom lub organizacjom. W tym kontekście warto przyrzeć się dwóm dokumentom z lat 1969 i 1984. Zostały one sporządzone przez administrację Moskiewskiej Szkoły Artystycznej im. Pamięci 1905 roku [Московское художественное училище Памяти 1905 года] i zawierały prośbę do Państwowego Muzeum Sztuki o przekazanie obrazów zachowanych w złym stanie i o niskiej wartości artystycznej. Jak pisano, planowano wykorzystać je na zajęciach praktycznych Wydziału Restauracji Zabytków. Nie chodziło jednak o odrestaurowanie eksponatów i zwrot do kolekcji, ale wykorzystanie ich jako pomocy dydaktycznej. W Państwowym Muzeum Sztuki rozpatrzono dwa takie wnioski i Rada naukowa muzeum zatwierdziła listę przedmiotów, które były w złym stanie i nie stanowiły wartości artystycznej dla muzeum. W rezultacie we wspomnianych latach — 1969³³ i 1984³⁴ — przekazano 52 eksponaty, w tym 3 z dawnych

³¹ Lista została zatwierdzona przez Ministerstwo Kultury BSRR [dokument nr 494 z 15.11.1962 r.]. Zawiera 30 ikon, z których dwie (*Marek Ewangelista* i *Dwóch świętych*) pochodzą z dawnej kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza.

³² Lista została zatwierdzona przez Ministerstwo Kultury BSRR (dokument nr 2–459 z dnia 20 października 1975 roku). Zawiera 148 pozycji, z czego 8 (3 ikony, 2 sztandary, rysunek, szalik i figurka konia z wosku) pochodzą z dawnej kolekcji Muzeum im. Iwana Łuckiewicza.

³³ ANMSRB, Akt nr 15 z 22.07.1969 r.: 38 eksponatów ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki przekazano Moskiewskiej Szkole Artystycznej im. Pamięci 1905 roku.

³⁴ ANMSRB, Akt nr 14 z 21.03.1984 r.: 14 eksponatów ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki przekazano Moskiewskiej Szkole Artystycznej im. Pamięci 1905 roku.

zbiorów Muzeum im. Iwana Łuckiewicza (dwa obrazy anonimowego artysty: *Portret Józefa Poniatowskiego* i *Burza*, oraz rzeźbę także nieznanego autorstwa). Dalsze losy tych eksponatów nie są znane.

Zakończenie

Porównując praktykę usuwania obiektów ze zbiorów w trzech opisywanych muzeach, można zauważyć, że wszędzie działały komisje ekspertów, które przytaczały standardowe powody: niską jakość dzieła lub brak artystycznego wykonania, brak wartości historyczno-muzealnej, zły stan zachowania. Są to typowe przesłanki formalne, które pozwalają na spisanie obiektu na straty i usunięcie go z kolekcji muzealnej. Brak zdjęć, opisu merytorycznego, poszerzającego opis formalny, wreszcie brak opinii konserwatorskiej o stanie zachowania zlikwidowanych obiektów nie pozwalają ocenić, na ile obiektywny i uzasadniony był ten proces. Dodatkowe wątpliwości budzi odnalezienie w zbiorach Państwowego Muzeum Sztuki BSRR obiektów wykreślonych z inwentarza Muzeum Historyczno-Krajoznawczego i z niezrzetelnym opisem ich proveniencji.

Teza, że niszczone przede wszystkim elementy kolekcji Wileńskiego Muzeum Białoruskiego im. Iwana Łuckiewicza, wydaje się nieuzasadniona. Mimo to trudno pozbyć się wrażenia, że relatywnie dużo tych obiektów poddano procedurze wyrejestrowywania ze zbiorów. Jednak należy także przyznać, że o ich losach wciąż albo nic nie wiemy, albo bardzo niewiele.

Bibliografia

Бядуля Змітрок

1920: *Памяці Івана Луцкевіча: у першыя ўгодкі смерці яго (20.VIII.1919–20.VIII.1920)*, Вільня.

Вітан-Дубейкаўская Юліяна

1994: *Мае ўспаміны*, Вільня.

Іванова Вольга

2022: *Беларускі музей імя Івана Луцкевіча ў Вільні — шлях да ліквідацыі*, „Номо Historicus”, s. 92–142.

Лабачэўская Вольга

1995: *Новыя звесткі пра зборы Беларускага музея імя Івана Луцкевіча ў Вільні*, „Спадчына”, nr 1.

Луцкевіч Антон

1933: *Беларускі музей імя Івана Луцкевіча*, Вільня.

Скалабан Віталь

2004: *Лёс вернутых у Мінск каштоўнасцей*, „Голас Радзімы”, nr 22–25 z 17.06.2004.

2004: *Лёс каштоўнасцей Віленскага беларускага музея*, „Голас Радзімы”, nr 30–33 z 19.08.2004.

Шутовіч Янка

1995: *З успамінаў Янкі Шутовіча*, „Спадчына”, nr 1.

Bibliografia (Transliteracja)

Bâdulâ Zmitrok

1920: *Pamâci ĭvana Luckeviča: u peršyâ ŭgodkì smerci âgo (20.VIII.1919–20.VIII.1920)*, Vil'nâ.

ĭvanova Vol'ga

2022: *Belaruskì muzej imâ ĭvana Luckeviča ŭ Vil'nì — šlâh da likvidacyi*, „Homo Historicus”, s. 92–142.

Labačëŭskaâ Vol'ga

1995: *Novyâ zvestki pra zbory Belaruskaga muzeâ imâ ĭvana Luckeviča ŭ Vil'nì*, „Spadčyna”, nr 1.

Luckevič Anton

1933: *Belaruskì muzej imeni ĭvana Luckeviča*, Vil'nâ.

Skalaban Vital'

2004a: *Lës vernutyh u Minsk kaštoŭnascej*, „Golas Radzimy”, nr 22–25 z 17.06.2004.

2004b: *Lës kaštoŭnascej Vilenskaga belaruskaga muzeâ*, „Golas Radzimy”, nr 30–33 z 19.08.2004.

Šutovič Ânka

1995: *Z uspaminaŭ Ânki Šutoviča*, „Spadčyna”, nr 1.

Vitan-Dubejkaŭskaâ Ŭliâna

1994: *Mae ŭspaminy*, Vil'nâ.

Źródła archiwalne (ze skrótami)

BPA-MLiS: Białoruskie Państwowe Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki [Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва]:

Ф. 518, воп. 1, спр. 1012, арк. 3. Л.А. Луцкевіч *Да гісторыі Беларускага музея імя Ів. Луцкевіча ў Вільні*. 1978. Бел. мова.

Ф. 518, воп. 1, спр. 1018, арк. 9. Я. Шутовіч *Незабыўная скарбніца. Артыкул пра Беларускі музей імя Івана Луцкевіча ў г. Вільні*. 1971. Бел. мова.

ABPMHWWO: Archiwum Białoruskiego Państwowego Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej [Беларускі дзяржаўны музей гісторыі Вялікай Айчыннай вайны]:

Akt nienumerowany z 25.12.1962 r.;

Akt nr 973 z 31.10.1975 r.;

ANMHRB: Archiwum Narodowego Muzeum Historii Republiki Białoruś [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь]:

Pozwolenie Ministerstwa Kultury BSRR nr 153 z 5.04.1960 r.;

Akt wydania nr 559 z 2.04.1957 r.;

Akt wydania nr 322 z 20.01.1960 r.;

Akt nienumerowany z 6.08.1969 r. o wyrejestrowaniu obiektów muzealnych w Państwowym Muzeum BSRR;

Akt nienumerowany z 13.02.1960 r.

ANMSRB: Archiwum Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś [Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь]:

Akt nr 81 z 15.07.1974 r. o przyjęciu eksponatów;

Akt nr 15 z 22.07.1969 r. o przekazaniu eksponatów;

Akt nr 14 z 2.03.1984 r. o przekazaniu eksponatów.

Dzmitry Monich

‘Permission for elimination’. The fate of the collection from the Vilnius Belarusian Museum named after Ivan Luckievič in the museums of the Belarusian SSR

The article discusses the situation of the collection coming from the Vilnius Belarusian Museum named after Ivan Luckievič in the museum collections of the BSSR. Based on a query conducted in the museum archives, the author presents the elimination process of the exhibits, expert opinions prepared by the museum staff to justify this necessity, and doubts concerning the objective approach to the research. The comparison of documents from different museums allowed to find out the fate of some exhibits after the elimination and to restore their origin story.

Keywords: Vilnius Belarusian Museum named after Ivan Luckievič, collection, elimination of exhibits, Belarusian SSR.

Alla Stashkevich

Fundacja Dziedzictwo Kulturowe i Współczesność, Mińsk, Białoruś

Muzea Białorusi w zmieniającym się świecie. Poszukiwanie tożsamości

Świat wokół nas szybko się zmienia. Francuski socjolog Pierre Nora uważa, że najbardziej zrównoważonym i stałym czynnikiem nie jest obecnie trwałość i stabilność, lecz zmiana [Nora 2005]. Ewidentnie muzea, mimo charakteryzującego ich konserwatyzmu, również poszukują swojego miejsca w zmieniającym się świecie, aby być aktualnymi i potrzebnymi społeczeństwu. Kształtują swoją tożsamość w świetle nowych wyzwań, ale równocześnie realizują założenia bycia skarbnicą pamięci kulturowej i artefaktów. Michaił Borysowicz Piotrowski [Михаил Борисович Пиотровский], dyrektor jednego z największych muzeów w Rosji — Państwowego Muzeum Ermitażu, stwierdza:

Główną funkcją muzeum jest przechowywanie i gromadzenie. Muzeum to szczegółowa pamięć epoki, pamięć artystyczna, pamięć gustu, pamięć historyczna. I w tym sensie ono nigdy się nie zmienia. Muzeum pozostaje miejscem, w którym przechowywane jest to, co jest prawdziwe [Пиотровский 2016].

Alberto Garlandini, prezydent Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) w latach 2020-2022, podobnie jak Piotrowski podkreśla, że „zachowanie dziedzictwa kulturowego zawsze było głównym kierunkiem działalności muzeum” [Garlandini 2011: 27], ale też dodaje, że współcześnie przed muzeami są stawiane nowe cele i funkcje:

Oferują nowe usługi i prowadzą działalność publiczną, kształtują kulturę, wiedzę, twórczość. Muszą przyciągnąć nowych odbiorców, posługiwać się nowym językiem i nowymi mediami [Garlandini 2011: 27].

Z kolei w definicji muzeum opublikowanej w Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów wśród jego podstawowych funkcji wymienia się: kolekcjonowanie, badanie i zachowanie materialnego oraz niematerialnego dziedzictwa kulturowego¹.

W kontekście powyższych uwag warto zwrócić uwagę na definicję muzeum zaproponowaną przez zespół ekspertów w dziedzinie muzealnej i zaprezentowaną podczas XXV Konferencji Generalnej ICOM w Kioto (Japonia, 2019). Podkreślono w niej, że celem powołanych muzeów jest gromadzenie, ochrona, badanie, eksponowanie i interpretacja dziedzictwa kulturowego. Muzeum zatem to instytucja upamiętniająca i jednocześnie przechowująca „różne wersje pamięci”, które ujawniają się w postaci artefaktów. Dlatego też powinno być rozpatrywane jako platforma dialogu z historią (przeszłością), przy jednoczesnym uwzględnieniu różnych aspektów teraźniejszości². Takiego rozumienia muzeum nie zaakceptowała społeczność muzealna, uważała bowiem, że proponowane pojęcia są wieloznaczne i przez to nieostre. Dyskusja wokół nowej definicji³ ujawniła jednak potrzebę (czy wręcz konieczność) aktualizacji pełnionych przez muzeum funkcji tak, by uwzględniały wyzwania współczesnego świata. Szczególnie dobrze było to widoczne podczas pandemii COVID-19.

Tymczasem muzea balansują między wymogami czasów, w których prowadzą działalność, a tradycyjnymi wartościami, którym hołdują. Sytuacja ta sprawia, że pojawiają się pytania o granicę między tym, co tradycyjne, a tym, co nowoczesne; o to, jak bardzo muzeum może stać się instytucją otwartą dla publiczności, proponującą rozrywkę masową.

Główne wyzwania i kierunki zmian w działalności muzeów

Analizując wyzwania i problemy, z jakimi zmagają się współczesne muzea, warto skupić się na tych, które wpływają na rozwój działalności muzealnej. A są to:

- kryzys instytucjonalny i konceptualny, przejawiający się w poszukiwaniu nowych form i modeli reprezentacji oraz próbach zmiany samego paradygmatu obecności w społeczeństwie. Czując się nieswojo

¹ <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>; data odczytu: 05.05.2022.

² <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>; data odczytu 24.03.2022.

³ Już po złożeniu tekstu została przyjęta nowa definicja muzeum. Stało się to podczas XXVI Konferencji Generalnej ICOM w Pradze (20-28.08.2022r.).

w starych ramach instytucjonalnych (jako instytucja, organizacja), placówki tworzą nowe formaty lub modyfikują stare; wykraczają poza granice tradycyjnie postrzeganego muzeum (muzea wirtualne, muzeum ulic, przestrzenie kreatywne itd.), przybliżając się tym samym do koncepcji *muzeum bez ścian* André Malraux;

- konieczność poszerzania granic obecności w świecie, wymuszająca rewizję dawnych norm i zasad ideologicznych. To proces niełatwy, niemniej toczący się powolnie. Ciekawym przykładem jest stosunek muzealników do promowanej przez UNESCO koncepcji wspólnego dziedzictwa (*shared heritage*), polegającej na wspieraniu różnych form tzw. miękkiej restytucji w odniesieniu do obiektów przemieszczonych. Przejawem tego jest organizacja wspólnych wystaw, otwieranie oddziałów muzeów europejskich w krajach postkolonialnych, czasowe przekazywanie części zbiorów do innych muzeów itp.;
- postrzeganie kultury pamięci jako skutecznego sposobu kształtowania tożsamości (narodowej lub lokalnej), przez co jest ona stałym elementem dyskursu muzeum. Muzea odgrywają ważną rolę w konstruowaniu tożsamości, ale nie należy lekceważyć faktu, że mogą być wykorzystywane jako narzędzie ideologicznej manipulacji pamięcią. Dzieje się tak wówczas, kiedy muzeum jest nie tyle przekąźnikiem pamięci społecznej (narodu, poszczególnych wspólnot), ile narzędziem propagandy danej ideologii, stając się swoistą „chmurą” przesłaniającą pamięć. Takiego zagrożenia można uniknąć, tworząc model komunikacji muzealnej, który opierałby się na podejściu dyskursywnym, dialogu, wspólnych badaniach, aktywnym poszukiwaniu, pozwalający zwiedzającemu być równoprawnym uczestnikiem procesu poznania;
- uznanie gromadzenia i przechowywania zbiorów za wyznacznik tożsamości muzeum. Nieprzypadkowo jedna z Rezolucji XXV Konferencji Generalnej ICOM była poświęcona ochronie i porządkowaniu zbiorów w magazynach. Stwierdza się w niej, że muzea powinny wykorzystywać wszelkie dostępne metody i narzędzia do prowadzenia badań, dokumentowania zbiorów oraz tworzenia jak najlepszych warunków do ich przechowywania⁴. Dzięki nowoczesnym technologiom placówki muzealne mogą wyposażyć magazyny w innowacyjny sprzęt, który przyspieszy proces konserwacji i restauracji

⁴ <https://icom.museum/en/news/resolutions-adopted-by-icom-34th-general-assembly/>; data odczytu: 05.05.2022.

obiektów muzealnych oraz poprawi jego jakość. Wiadomo jednak, że sprzęt ten nie jest dostępny dla większości muzeów regionalnych (i lokalnych), mających ograniczone finansowanie. Bez systemowego rozwiązania tego problemu nie można zagwarantować ochrony dziedzictwa w sensie globalnym;

- poszerzanie zakresu działalności muzealnej i granic odpowiedzialności. Digitalizacja zbiorów i otwarty dostęp do nich zapewniają stałą obecność muzeów w przestrzeni kultury, które w ten sposób współuczestniczą w rozwoju nauki i edukacji. Przed instytucjami muzealnymi stoi jednak inne zadanie, a mianowicie organizacja ochrony i zabezpieczenia cennych informacji cyfrowych, a także interpretacja dziedzictwa i jego aktualizacja. W kontekście postępującej cyfryzacji kultury pojawia się jednak problem dewaluacji autentycznego obiektu muzealnego. Zdaniem słowackiego eksperta Jana Jurkoviča „artefakt muzealny ginie w zgiełku narzędzi cyfrowych, za pomocą których staramy się przyciągnąć zwiedzających do muzeum” [Юркович 2016: 57]. Badacz uważa, że istotą muzeum nadal pozostaje prezentacja autentycznych przedmiotów materialnych — obiektów muzealnych. Właśnie ich autentyczność „ożywia utracone fakty i jest dowodem prawdziwości przekazywanych informacji. W prezentacji, w której brakuje tej formy autentyczności, nie ma muzealności” [Юркович 2016: 57]. Z drugiej strony, rola cyfrowej kopii obiektu muzealnego nie jest jeszcze w pełni rozpoznana. Często bowiem prowadzi ona całkowicie samodzielne życie i wręcz nabiera cech „nowej rzeczywistości”, obdarzonej podobieństwem z prototypem, lecz spełniającej inne funkcje. Publiczność, która wchodzi w interakcję z kopią, jest znacznie większa niż ta, która przychodzi do muzeum i zapoznaje się z autentycznym przedmiotem. Pojawia się więc pytanie o znaczenie aksjologiczne kopii (która może być wysokiej jakości) danego eksponatu. Druga kwestia to własność intelektualna oraz prawa komercyjne do treści cyfrowych powiązanych z muzealiami. Zdarza się przecież, że muzeum takich praw nie posiada, choćby ze względu na swoją niestabilność finansową;
- chęć uzyskania szerszego znaczenia, co wymaga od muzeum uwrażliwienia na aktualne wyzwania oraz potrzeby społeczne. Na XXV Konferencji Generalnej ICOM zauważono, że niektóre problemy, takie jak zmiany klimatyczne, niestabilność ekologiczna, nierówność,

dyskryminacja, migracje, konflikty zbrojne, presja ideologiczna, powinny być odpowiednio wzięte pod uwagę przez muzea. Jednak część placówek muzealnych dystansuje się od problemów społecznych, treści kontrowersyjnych i dylematów współczesności, nawet jeśli są z nimi ściśle powiązane, co prawdopodobnie jest „zakorzenione w epistemologicznych i historycznych tradycjach, które muzea mają w społeczeństwie”⁵;

- umiejscowienie muzeum w społeczeństwie, czyli stwierdzenie, że muzeum nie może i nie powinno działać (i rozwijać się) poza interesami społeczności, której pamięć kulturową odzwierciedlają jego zbiory. Idea ta, opisana w 6. paragrafie Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów⁶, pozostaje nie tylko aktualna, ale i pożądana. Oznacza, że muzeum powinno się znajdować w centrum wydarzeń i procesów zachodzących w społeczeństwie, z którym jest związane, ma pełnić funkcję translatora wiedzy i doświadczeń, a także umożliwiać interakcję i komunikację z odbiorcą. Zdaniem wielu ekspertów najsukcesowniejsza interakcja między muzeum a wspólnotami lokalnymi nastąpi wówczas, gdy będzie wzajemna, a każdy z uczestników tej relacji wniesie do niej własną interpretację znaczenia zbiorów muzealnych w oparciu o swoje doświadczenia i wiedzę. Na styku dwóch lub więcej stanowisk powstają nowe znaczenia i obrazy, odbywa się dialog [Hooper-Greenhill 1991: 49]. W tym kontekście należy przypomnieć niezwykle popularną obecnie koncepcję muzeum partycypacyjnego autorstwa Niny Simon. Opiera się bezpośrednio na idei interaktywnego dialogu muzeów, współpracy i dzielenia się wynikami między muzeum i przedstawicielami wspólnoty⁷;
- pandemia COVID-19, która stała się wyzwaniem dla muzeów na całym świecie, ponieważ dotknęła niemal wszystkich aspektów ich działalności i wręcz zagrażała ich istnieniu. W zasadzie do dzisiaj muzea są zmuszone do tego, aby nakładać ograniczenia na zwiedzających, będące wynikiem obowiązujących wymogów higienicznych, jak też do zmniejszonej liczby ofert edukacyjnych i innych. Według raportu UNESCO analizującego stan muzeów podczas pandemii

⁵ <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>; data odczytu: 02.11.2021.

⁶ <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>; data odczytu: 05.05.2022.

⁷ www.participatorymuseum.org; data odczytu: 14.04.2022.

zmniejszenie liczby zwiedzających było spowodowane: spadkiem ruchu turystycznego (73%), rezygnacją z programów edukacyjnych (64%), relacjami z publicznością w ogóle (50%), a także mnożeniem protokołów bezpieczeństwa, które pozwalały na zwiedzanie muzeum w tym samym czasie tylko ograniczonej liczbie osób (53%)⁸. Badanie przeprowadzone przez Europejską Sieć Muzeów (NEMO) podkreśla, że „COVID-19 stał się swego rodzajem szkłem powiększającym, uwidaczniającym rolę, strukturę i przyszłe funkcjonowanie muzeów. Pandemia doprowadziła do jeszcze większej nierówności w świecie muzeów, wykazała braki w szkoleniu muzealników, wady zarządzania i brak elastyczności w podejmowaniu decyzji”⁹. Z drugiej strony, muzea w tym trudnym okresie pokazały, że potrafią skutecznie pracować online, oferować nowe usługi i alternatywne formy edukacji, realizować projekty wystawiennicze, wykorzystywać platformy internetowe do sprzedaży produktów muzealnych. Wśród najczęstszych form interakcji internetowej między muzeum a publicznością okazały się spacery wirtualne. Według raportu Google *Rok 2020 w wyszukiwarce* zapytanie „wirtualne zwiedzanie muzeów” było jednym z najpopularniejszych¹⁰. Na razie nie jest jasne, w jaki sposób muzea wznowią po pandemii komunikację z odwiedzającymi. Z pewnością nie będzie to jedynie forma cyfrowa. Publiczność muzeów jest bowiem zdecydowanie bardziej „analogowa” niż „cyfrowa” i prawdopodobnie taką pozostanie. Nawet najbardziej atrakcyjne treści online nie zastąpią emocji i wrażeń odczuwanych podczas zwiedzania muzeum. Niektóre jednak działania w przestrzeni wirtualnej będą kontynuowane, ponieważ publiczność się do nich przyzwyczaiła. Podobnie w formacie online pozostaną kwestie organizacyjne i techniczne: rezerwacja i zakup biletów, sprzedaż pamiątek, prowadzenie webinarów, spotkań itd. Nowością dla muzeów będzie natomiast chęć prowadzenia badań i eksperymentów w sieciach społecznościowych oraz wymiany w nich informacji.

⁸ <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>; data odczytu: 07.05.2022.

⁹ https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf; data odczytu: 22.09.2021.

¹⁰ <https://about.google/stories/year-in-search-2020/>; data odczytu: 15.04.2022.

Białoruski krajobraz muzealny w kontekście historycznym i współczesnym

W związku z powyższymi uwagami warto przyjrzeć się odbywającym się wydarzeniom i procesom przebiegającym w muzealnictwie białoruskim, uwzględniając przy tym analizę retrospektywną i ocenę współczesnych tendencji.

Białoruś ma dość rozbudowaną sieć placówek muzealnych, wśród których wyróżniają się muzea państwowe i miejskie, podporządkowane Ministerstwu Kultury i innym państwowym instytucjom. Istnieje też niewielka liczba muzeów prywatnych założonych przez korporacje biznesowe lub osoby prywatne. Pod względem typologii większość stanowią tzw. muzea krajoznawcze (ponad 50%); ponadto istnieją muzea wszystkich znanych profili i typów. Warto dodać, że większość muzeów państwowych, o ile nie wszystkie działające dzisiaj, zostały powołane jeszcze przed II wojną światową. Według źródeł archiwalnych tylko na terenie Białorusi Wschodniej¹¹ istniało około 60 muzeów, których organizacja była związana z ruchem krajoznawczym [Гужаловский, Сташкевич 2005: 894]. Zgodnie z dokumentem Białoruskiej Komisji Republikańskiej ds. poparcia pracy Komisji Stanu Nadzwyczajnego [Беларуская рэспубліканская камісія садзейнічання рабоце Надзвычайнай дзяржаўнай камісіі], w którym określono wielkość strat byłego Związku Radzieckiego w latach 1941–1944, podczas II wojny światowej w Białoruskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej (BSRR) zostało splądrowanych 11 muzeów [Гужалоўскі 2012: 173]. Wiele muzeów zmuszono do zaprzestania działalności. W latach powojennych, do 1950 roku, na Białorusi działało około 20 muzeów, zasoby muzealne zaś, które zostały w latach wojny znacznie uszczuplone, były aktywnie odnawiane [Гужаловский, Сташкевич 2005: 894].

Istotne zmiany we wszystkich sferach muzealnego życia nastąpiły po 1991 roku, kiedy Białoruś stała się suwerennym państwem. W 1996 roku przyjęto ustawę Republiki Białoruś „O muzeach i zasobach muzealnych” oraz położono podwaliny pod własną szkołę muzeologiczną. W latach 1995–1996 na trzech uczelniach wyższych powołano nowe kierunki nauczania ze specjalnością muzealniczą. W Białoruskim Państwowym In-

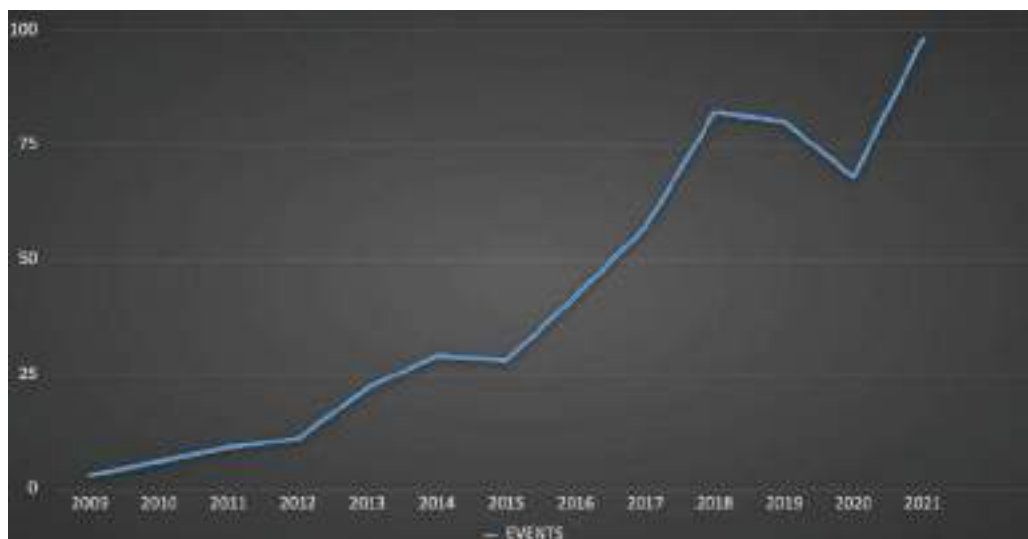
¹¹ Białoruś Wschodnia to określenie tych ziem białoruskich, które stały się podstawą powołania Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej w grudniu 1918 roku, potwierdzonej w 1919 roku (ogłoszenie suwerenności — lipiec 1920 rok). Białoruś Zachodnia zaś to określenie ziem, które w wyniku traktatu ryskiego z 1921 roku, kończącego wojnę polsko-radziecką, weszły w skład II Rzeczypospolitej.

stytucie Problemów Kultury [Беларускі дзяржаўны інстытут праблем культуры] stworzono system szkolenia muzealników w dwuletniej Szkole Muzealnictwa, działało też muzealne laboratorium naukowo-badawcze. W latach 1990–1995 otworzono 35 nowych muzeów [Сташкевич 2007: 629]. Obecnie według oficjalnych statystyk w Republice Białoruś istnieje 159 placówek muzealnych [Беларусь в цифрах 2022: 27]. Jednak dane te dotyczą tylko muzeów wpisanych do Rejestru Ministerstwa Kultury Republiki Białoruś. Natomiast do tej liczby należy dodać jeszcze około 100 muzeów zarządzanych przez inne instytucje rządowe, ponad 1000 muzeów w szkołach i uczelniach, a także około 10 muzeów prywatnych. Z kolei, biorąc pod uwagę rodzaj prowadzonej działalności, wszystkie te placówki muzealne można podzielić na: krajoznawcze (50%), historyczne i etnograficzne (17%), sztuki (18%), literacko-memorialne (10%), muzea-rezerwaty (2%), muzea historii naturalnej (2%) i inne (1%).

Państwowe zasoby muzealne Republiki Białoruś wynoszą 3 566 000 oryginalnych muzealiów [Беларусь в цифрах 2022: 27]. 27% zasobów muzealnych jest rozdzielonych między 15 muzeów o znaczeniu krajowym. Największe zbiory posiada Narodowe Muzeum Historyczne [Нацыянальны гістарычны музей] (ponad 400 000 obiektów). Prawie 90% zasobów muzealnych Białorusi zostało zdigitalizowanych dzięki specjalnemu systemowi zautomatyzowanej inwentaryzacji muzealnej, działającemu od 2006 roku w ramach Państwowego Katalogu Zasobów Muzealnych Republiki Białoruś [Дзяржаўны каталог Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь].

Głównym wyznacznikiem aktywności społeczno-kulturowej muzeów jest liczba zwiedzających. Dynamika odwiedzin muzeów jest uzależniona od warunków społeczno-ekonomicznych i politycznych oraz danego czasu. Przykładem może być początek lat 90. XX wieku, kiedy nastąpił wyraźny spadek liczby wizyt w muzeach białoruskich. Było to spowodowane zniszczeniem stosunków politycznych i gospodarczych w Związku Radzieckim oraz ograniczeniem związanego z nimi ruchu turystycznego. Dopiero w 2001 roku liczba zwiedzających muzea białoruskie przekroczyła ich liczbę z 1990 roku [Сташкевич 2007: 640]. Był to efekt poszerzenia publicznej sfery wpływów muzeów, zintensyfikowania działalności muzealno-wystawienniczej i kulturalno-oświatowej. Od tego czasu dostrzec można większą dynamikę w danych dotyczących odbiorców oferty muzealnej. W 2019 roku było to o 700 tys. osób więcej niż w 2016 roku, a liczba wizyt osiągnęła 7 086 tys. [Беларусь в цифрах 2022: 27]. Tym samym roczny wzrost wyniósł około

4,5%. W 2020 roku, w wyniku pandemii i kryzysu politycznego liczba osób odwiedzających w muzea spadła do 3 849 tys., czyli prawie o 60%, mimo że w Białorusi nie było lockdownu i państwo nie wprowadziło restrykcji sanitarnych. Fakt ten jest raczej wynikiem odpowiedzialności społeczeństwa białoruskiego, a nie polityki państwa. W 2021 roku liczba wizyt w muzeach wzrosła do 4 855 tys., co stanowi wzrost o 20% [Беларусь в цифрах 2022: 27]. Podana liczba wymaga jednak komentarza, ponieważ w praktyce międzynarodowej w 2021 roku również obserwowano wzrost liczby zwiedzających muzea, ale nie był on tak intensywny jak w Białorusi. Nadal obowiązywały bowiem ograniczenia sanitarne, działalność publiczna była spowolniona, a wiele muzeów funkcjonowało tylko częściowo lub było zamkniętych. Z czego więc wynikał „fenomen białoruski”? Prawdopodobnie w Białorusi wynik ten osiągnięto dzięki wizytom grup młodzieży szkolnej kierowanych planowo do muzeów przez cały rok 2021, a także dzięki wzrostowi liczby rozmaitych działań muzealnych. Potwierdza to analiza komunikatów ze stron internetowych muzeów (rysunek 1).



Rysunek 1. Wzrost liczby spotkań organizowanych w muzeach Białorusi 2009-2021 (oprac. własne).

Jeśli zaś chodzi o najczęściej zwiedzane muzea w 2021 roku, to należy wskazać tu trzech liderów: Kompleks memorialny „Brzeska Twierdza — Bohater” [Мемарыяльны комплекс «Брэсцкая крэпасць-герой»] (383,4 tys. odwiedzin rocznie), Zespół Pałacowo-Parkowy w Homlu [Гомельскі палацава-паркавы ансамбль] (276,3 tys.), Białoruskie Państwowe Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej [Беларускі дзяржаўны музей гісторыі

Вялікай Айчыннай вайны] (247,4 tys.) [Беларусь в цифрах 2022: 27]. W poprzednich latach natomiast wśród najczęściej odwiedzanych były: Narodowe Muzeum-Rezerwat w Nieświeżu [Нацыянальны музей-запаведнік «Нясвіж»] i oraz Kompleks zamkowy w Mirze [Замкавы комплекс «Мір»]. W czasie pandemii znacznie zmniejszył się ruch turystyczny, co bezpośrednio wpłynęło na ograniczoną liczną odwiedzających oraz przyniosło spore straty finansowe.

W czasie pandemii wiele muzeów światowych, w tym białoruskich, przeniosło swoją działalność do internetu. W latach 2020–2021 najbardziej aktywnie w sferze cyfrowej działało Narodowe Muzeum Sztuki Białorusi [Нацыянальны мастацкі музей Беларусі]. Otworzyło ono kanał na You Tube, gdzie zamieszało dość regularnie wideo-wycieczki po ekspozycji i wystawach oraz wykłady na aktualne tematy¹². Podobnie Narodowe Muzeum Historyczne publikowało na You Tube wideo-wykłady¹³. Inne muzea, takie jak: Białoruskie Państwowe Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, Kompleks memorialny „Brzeska Twierdza — Bohater”, muzea w Grodnie, Pałacowo-Parkowy Zespół w Homlu, opracowały jedynie wycieczki wirtualne i udostępniły je na swoich stronach internetowych. Dość popularne stały się również publikacje internetowe o różnorodnych treściach (od tekstowych i wizualnych po gry tematyczne), skierowane do różnych grup odbiorców.

Kolejnym działaniem muzeów było wykorzystanie sieci społecznościowych. Według badania pilotażowego przeprowadzonego przez Ministerstwo Kultury Republiki Białoruś w 2019 roku 90% muzeów białoruskich preferowało korzystanie z sieci społecznościowych przede wszystkim w celach promocyjnych¹⁴. Muzea w Mińsku najczęściej korzystały z portali społecznościowych Facebook i Instagram, natomiast pozostałe muzea preferowały rosyjskie messengery — Odnoklassniki (Nasza-Klasa) i Vkontakte. Po 2020 roku używano już znacznie więcej rodzajów sieci społecznościowych, a treść informacji uległa zmianie i stała się bardziej nasycona i zróżnicowana. Rosyjscy specjaliści od komunikacji medialnej i reklamy (a należy zauważyć, że sytuacja w Białorusi i Rosji pod tym względem jest podobna) zauważyli:

¹² <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNJMr8VdnpDekJXWV1w>; data odczytu 17.04.2022.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=4I2czb562Oc>; data odczytu 17.04.2022.

¹⁴ Ministerstwo Kultury Republiki Białoruś, *Raport z oceny działalności kulturalnej i edukacyjnej muzeów na Białorusi*. Sprawozdanie, Mińsk. W badaniu pilotażowym wzięło udział 90% lokalnych i narodowych muzeów podporządkowanych Ministerstwu Kultury Republiki Białoruś.

Pandemia wpłynęła pozytywnie na rozwój sieci społecznościowych wykorzystywanych przez instytucje kultury. Wiele z nich dzięki zarządzaniu treściami pomogła utrzymać uwagę odbiorców: były to video-wycieczki, wywiady, wydarzenia online i różne wyzwania. Przymusowa rezygnacja z treści reklamowych na rzecz publikacji bogatych w treści doprowadziła do gwałtownego napływu nowych odbiorców i zwiększenia liczby reakcji¹⁵.

W 2020 roku muzea zaczęły korzystać z nowych dla nich mediów, takich jak: You Tube, Twitter i TikTok. Sukces profili społecznościowych muzeów pokazał jednakże, że użytkownicy tego typu mediów nie są typowymi gośćmi muzeów i nie zachowują się jak oni. Przypominają bardziej „cyfrowych podróżników” — mobilnych, uzależnionych od technologii i nieustannie zmieniających swoją tożsamość. Dlatego sukcesu komunikacji muzealnej nie można mierzyć liczbą interakcji w internecie, ale jej jakością, wykorzystaniem opcji bardziej spersonalizowanych, skoncentrowanych na danej grupie odbiorców.

Skutkiem pandemii było również wprowadzenie elektronicznej rezerwacji biletów. Wygodę takiego narzędzia marketingowego doceniło wiele muzeów Białorusi, przede wszystkim te, które mają stały dochód i odpowiednie możliwości techniczne. Uważa się, że taki sposób zarządzania ruchem zwiedzających ma realne szanse na to, aby na stałe pozostać w tych placówkach, gdzie już został wprowadzony, ale też jest przyszłościowym rozwiązaniem dla pozostałych jednostek.

Rok 2020 dla białoruskiej społeczności muzealnej był wyzwaniem związanym nie tylko z pandemią koronawirusa, lecz także z kryzysem politycznym, który doprowadził do poważnych szkód. Jedna trzecia pracowników muzealnych została zwolniona lub odeszła ze względów moralnych i etycznych. Można też mówić o zubożeniu merytorycznym w działalności muzeów, na co wpłynęło odejście części profesjonalistów, jak też ogólna presja ideologiczna i prześladowania, którym podlega społeczeństwo białoruskie. Konsekwencje tego kryzysu będą ocenione dopiero w przyszłości. Dzisiaj dogłębna analiza sytuacji nie jest jeszcze możliwa, choć są powody, aby sądzić, że białoruskie muzea przechodzą właśnie trudny okres transformacji. Rozpoczął się on w latach 90. XX wieku wraz ze zmianami paradygmatu w teorii i praktyce muzealnej Białorusi oraz towarzyszącej im masowej mo-

¹⁵ <https://adindex.ru/publication/analytics/search/2020/10/28/286368.phtml>; data odczytu: 29.10.2021.

dernizacji działalności muzealnej, zwłaszcza wystawienniczej, polegającej na lepszej komunikacji z publicznością. Okres tzw. odwilży i częściowej demokratyzacji kultury charakteryzował się znakomitymi prezentacjami muzealnymi, w pewnym stopniu rewolucyjnymi pod względem treści. Ujawniano wówczas nieznane fakty z historii, pokazywano publiczności artefakty, dotąd skrywane w magazynach. Prowokowało to do dyskusji i wygłaszania opinii tak muzealników jak i widzów. Jednocześnie muzea przebudowywały się pod względem technologicznym i zmieniały swoją tradycyjną estetykę w oparciu o bardziej nowoczesne projekty. Jednym z najlepszych przykładów z tego okresu była wystawa *Wezwanie [Покліч]*, przygotowana w Państwowym Muzeum Historii Literatury Białoruskiej [Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры] w Mińsku, w latach 1996–1998. Pokazywała ona trudny, wręcz tragiczny los literatury białoruskiej lat 20. i 30. XX wieku, któremu towarzyszyły stalinowskie represje i zniszczenie ruchu narodowego. Wystawę wykonano w stylu konstruktywistycznym, inspirowanym stylem twórczości pisarzy lat 20. XX wieku, który w emocjonalny sposób podkreślał ówczesną atmosferę twórczego zrywu i społecznej klęski. Znaczące były również wystawy organizowane przez Narodowe Muzeum Historyczne pod koniec lat 90. XX wieku, które poruszały wiele zagadnień białoruskiej historii, np. *Sto rarytasów kultury białoruskiej [Сто рарытэтаў беларускай культуры]*, *Starożytna heraldyka Białorusi [Старажытная геральдыка Беларусі]*, *Dziedzictwo, które należy Białorusi [Спадчына, якая належыць Беларусі]*. Ostatnia z tych wystaw opowiadała o działalności pierwszego białoruskiego muzeum w Wilnie (Litwa). Największy sukces odniosły zaś wystawy poświęcone powstaniu Tadeusza Kościuszki i Konstantego Kalinowskiego oraz Białoruskiej Republiki Ludowej 1918 roku.

Przełom XX i XXI wieku cechował się powstaniem sieci muzeów memorialnych, związanych ze znanymi postaciami nauki i kultury Białorusi, a także z rozwojem tzw. muzeów w terenie (muzea-rezydencje, dwory-siedziby, muzea-rezerваты). Zawodowi architekci i projektanci zaczęli tworzyć muzealne wnętrza. Przy organizacji ekspozycji wykorzystywano techniki dramaturgii i scenografii. W tym okresie projektowanie muzealne cechowała teatralność. Najbardziej udanymi przykładami tego podejścia są twórcze projekty artysty Hienadzia Čystaha [Генадзь Чыстар] — autora ekspozycji literackiej Muzeum im. Franciszka Boguszevicza w Kuszlanach [Музей Францішка Багушэвіча ў Кушлянах], sali teatralnej, arsenału

i archiwum w Zamku Radziwiłłów w Nieświeżu oraz wystawy poświęconej pisarzowi i poecie Wasylowi Bykawowi [Васіль Быкаў].

Twórczość wystawiennicza stopniowo przechodziła od ekspozycji przedmiotów do wystaw koncepcyjnych. Na uwagę zasługuje również dążenie muzealników do odnalezienia unikalnych rozwiązań indywidualnych przy ich realizacji. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku okres odwilży zastąpił czas autorytarnej władzy politycznej, który doprowadził do powrotu dawnych założeń kształtowania muzeów. Muzea ponownie więc preferują neutralną tematykę historyczną, skłaniają się ku tematom etnograficznym, uciekają od analizy współczesnych problemów społecznych i politycznych.

W latach 2014–2019 nastąpiło złagodzenie presji ideologicznej, co przyczyniło się do częściowego przebudzenia ruchu muzealnego i powstania nowych projektów wystawienniczych i kulturalno-edukacyjnych. Niektóre z nich poświęcone były pamięci historycznej oraz interpretacji skomplikowanych i kontrowersyjnych wydarzeń — wystawy o Białoruskiej Republice Ludowej i BSRR w Narodowym Muzeum Historycznym, inne przyczyniły się do wprowadzenia nowej estetyki w kontekst społeczny: wystawa artysty Rusłana Waszkiewicza [Руслан Вашкевіч] *Mimo wszystko* [Нягледзечы ні на што] w Narodowym Muzeum Sztuki Białorusi (2014), Pierwszy Slam Poetycki [Першы паэтычны слэм] oraz wystawa *Графема* [Графема] w Państwowym Muzeum Literackim im. Janki Kupały [Дзяржаўны літаратурны музеі Янкі Купалы] (2014–2015). W tym okresie aktywnie rozwijała się prywatna inicjatywa, której wyrazem było kompletowanie i prezentacja zbiorów sztuki przez szereg białoruskich banków (np. tak powstał zbiór prac artystów Szkoły Paryskiej pochodzenia białoruskiego Belgazprobmanku [Белгазпробманк]) oraz tworzenie, tak w centrum kraju, jak i regionach, różnorodnych galerii i przestrzeni artystycznych. Godnym uwagi zjawiskiem był też wzrost współpracy (powiązań horyzontalnych) między muzeami, co przyczyniło się do realizacji wielu międzynarodowych projektów muzealnych, zwiększenia udziału białoruskich muzealników w działalności organizacji międzynarodowych oraz rozwój staży zawodowych. Znacząco podniósł się poziom technologiczny i profesjonalny działalności muzealnej, czego wyrazem jest szereg nowych rozwiązań wystawienniczych i edukacyjnych, a także rozwój inkluzji muzealnej (Międzynarodowe Laboratorium Inkluzywne w Narodowym Muzeum Sztuki Białorusi, 2018–2019) i program adaptacji

społecznej dzieci z autyzmem Państwowego Muzeum Literackiego im. Janki Kupały (2017–2020).

Lata 2020–2021 były punktem krytycznym dla białoruskich muzeów, natomiast w 2022 roku znalazły się one w jeszcze większej izolacji niż przed pandemią, uwikłane w wymogi higieniczne i zasady ideologiczne. Kluczową kwestią dla nich będzie teraz zdolność adaptacji instytucjonalnej i elastyczność w podejmowaniu decyzji. Pandemia COVID-19 zmieniła jednak niektóre systemy oceny działalności muzeów. Efektywności i sukcesu muzeów nie można obecnie mierzyć wyłącznie liczbą wizyt. Zaistniała potrzeba znalezienia nowych formuł oceny, uwzględniających jakość i poziom treści muzealnych, stopień ich wykorzystania i zapotrzebowania na nie. Najprawdopodobniej też muzea będą musiały przemyśleć swoją politykę komunikacyjną i wprowadzić więcej dialogowych, interaktywnych form. Niektórzy eksperci uważają wręcz, że muzea z czasem przekształcą się w ośrodki aktywności społecznej. Adam Rozan, dyrektor ds. kontaktów z publicznością Muzeum Sztuki [Worcester Art Museum] w Worcester, MA (USA), zauważył:

Poważnym problemem jest teraz równowaga między tradycyjnymi działaniami muzealnymi a wymaganiami społecznymi, a także wymaganiami uczestnictwa młodych odbiorców. Muzea skłaniające się ku tradycji mogą wydawać się niewłaściwymi¹⁶.

Ten pogląd poparła dziennikarka Carol Vogel z „The New York Times”:

Bardziej niż poprzednio instytucje duże i małe przyjęły tę samą misję: przekształcenie niegdyś przyciszonych muzeów w tętniące życiem ośrodki kultury, w których działania wykraczają daleko poza to, co wisi na ścianach¹⁷.

Współcześni zwiedzający muzea chcą się komunikować i brać udział w wydarzeniach — niezależnie od tego, czy chodzi o zwiedzanie wystaw i ekspozycji, czy webinaria i panele dyskusyjne, czy spotkania i lekcje muzealne. Nie zadowolają się już pasywnymi formami przekazywania informacji. Traktują muzeum jako inkluzywną przestrzeń dialogu, w której dominuje polifonia myśli w odniesieniu do pamięci kulturowej i nowoczesnego rozwoju społeczeństwa.

¹⁶ <https://museum-id.com/social-museums-need-understand-future-adam-rozan/>; data odczytu: 05.05.2022.

¹⁷ Tamże.

Zakończenie

Głównym problemem współczesnych muzeów białoruskich jest kryzys komunikacji, brak dialogu zarówno wewnątrz społeczności muzealnej, jak i poza nią. Niewiele muzeów współpracuje z innymi placówkami, nie tylko za granicą, ale nawet we własnym kraju. Wśród priorytetowych wymagań muzealników, które zostały rozpoznane podczas badań w 2019 roku, najwięcej osób zwracało uwagę na brak profesjonalnej komunikacji i potrzebę zwiększenia liczby seminariów i spotkań muzealnych (45%) oraz organizację staży w innych muzeach (do 40%). 45% pracowników muzeów uważało, że poziom przygotowania zawodowego jest niewystarczający, a 25% z nich podkreślało, że sytuacja ta negatywnie wpływa na efektywność działań muzealnych w ogóle¹⁸.

Oczywiście, żeby odnieść sukces i stać się niezbędnymi, białoruskie muzea muszą pokonać wiele stojących przed nimi wyzwań i problemów, w tym:

- bardziej aktywnie nawiązywać i rozszerzać kontakty zarówno w środowisku muzealnym, jak i poza nim, co przyczyni się do stworzenia efektywnego systemu partnerstwa społecznego;
- szeroko wykorzystywać potencjał naukowy muzeów do identyfikacji i promocji dziedzictwa kulturowego i pamięci narodowej;
- tworzyć i rozwijać programy oraz projekty edukacyjne dla różnych grup (kategorii) odwiedzających, jak też bardziej aktywnie angażować młodzież i grupy zdefaworyzowane;
- poszerzać inkluzywne możliwości muzeów poprzez intensyfikację pracy ze specjalnymi kategoriami zwiedzających;
- wykorzystywać możliwości muzeów w turystyce krajowej i zagranicznej, uwzględniając wizyty w placówkach muzealnych w programach tras turystycznych;
- ulepszać obsługę muzealną i stwarzać atmosferę szczerości i komfortu;
- opracowywać i wdrażać skuteczne strategie marketingowe w działaniach muzeów, stale prowadzić badania nad publicznością muzealną i intensyfikować działania w celu przyciągnięcia nowych kategorii zwiedzających;

¹⁸ Ministerstwo Kultury Republiki Białoruś, *Raport z oceny działalności kulturalnej i edukacyjnej muzeów na Białorusi*. Sprawozdanie, 2019.

— aktywizować wymianę doświadczeń i wiedzy między muzealnikami poprzez szkolenia zawodowe, kursy doszkalające, seminaria projektowe i staże.

Rozwój muzealnictwa w Białorusi będzie jednak zależał od demokratyzacji całej sfery muzealnej, pozbycia się wszelkich ograniczeń ideologicznych i uzyskania większej niezależności oraz swobody w podejmowaniu decyzji. Ważnym zadaniem jest również opanowanie nowoczesnych technologii zarządzania i myślenia strategicznego, wzmacniania potencjału zawodowego pracowników muzeów zdolnych do generowania i wdrażania nowoczesnych projektów i programów.

Tłumaczenie z języka białoruskiego: Tatsiana Marmysh

Bibliografia

Garlandini Alberto

2011: *New Professionals and Volunteers for New Museums: ICOM Italy's Proposals*, [w:] *Staff and Training in Regional Museums*, red. J. Logget, Paris: ICOM, Murshka Sobota Regional Museum.

Hooper-Greenhil Eileen

1991: *A New Communication Model for Museums*, [w:] *Museum Language. Objects and Texts*. Leicester, New York: Leicester University Press.

Беларусь в цифрах

2022: *Беларусь в цифрах. Статистический справочник, Национальный статистический комитет Республики Беларусь*, Минск; <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/4a6/17lwjez5wrikz92fyx8f2w0qlhm97me.pdf>; дата доступа: 03.05.2022.

Гужалоўскі Аляксандр

2012: *Гісторыя музейнай справы Беларусі. Вучэбна-метадычны дапаможнік*, Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.

Гужаловский Александр, Сташкевич Алла

2005: *Музеи*, [w:] *Республика Беларусь: энциклопедия*, Минск: „Белорусская энциклопедия имени Петруся Бровки”.

Нора Пьер

2005: *Всемирное торжество памяти*, „Неприкосновенный запас”, nr 2–3 (40–41).

Пиотровский Михаил

2016: *Хранить и собирать: Интервью с директором Государственного Эрмитажа Михаилом Борисовичем Пиотровским*, „Международный журнал исследований культуры”, nr 3(24); <https://cyberleninka.ru/article/n/hranit-i-sobirat-intervyu-s-direktorom-gosudarstvennogo-ermitazha-mihailom-borisovichem-piotrovskim/viewer>; data odczytu: 03.02.2022.

Сташкевич Алла

2007: *Музеи*, [w:] *Современная Беларусь: энциклопедический справочник*, t. 3, Минск: „Белорусская энциклопедия имени Петруся Бровки”.

Юркович Ян

2016: *Некоторые вопросы оцифровки музейных коллекций*, [w:] *Фарміраванне і выкарыстанне лічбавых музейных фондаў*, red. А. Сташкевіч, Мінск: РУП «Інфармацыйна-вылічальны цэнтр Міністэрства фінансаў Рэспублікі Беларусь».

Źródła niepublikowane

Министерство культуры Республики Беларусь, *Отчет об оценке культурно-образовательной деятельности музеев Беларуси*, 2019

Strony internetowe

Being Social: What Museums Need to Understand for the Future — <https://museum-id.com/social-museums-need-understand-future-adam-rozan/>; data odczytu: 05.05.2022.

Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe: Final Report — https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf; data odczytu: 22.09.2021.

ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote — <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>; data odczytu 24.03.2022.

ICOM Code of Ethics — <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>; data odczytu: 05.05.2022.

Measures to safeguard and enhance collections in storage throughout the world. Resolution adopted by ICOM's 34th General Assembly, Kyoto — <https://icom.museum/en/news/resolutions-adopted-by-icom-34th-general-assembly/>; data odczytu: 05.05.2022.

Museums around the world in the face of COVID-19. UNESCO Report — <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>; data odczytu: 07.05.2022.

Museum Definition — <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>; data odczytu: 02.11.2021.

Rok 2020 w wyszukiwarce — <https://about.google/stories/year-in-search-2020/>; data odczytu: 15.04.2022.

The Participatory Museum — <http://www.participatorymuseum.org>; data odczytu: 14.04.2022.

Как российские музеи ведут себя в соцсетях — <https://adindex.ru/publication/analytics/search/2020/10/28/286368.phtml>; data odczytu: 29.10.2021.

Youtube: канал Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь — <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNJMr8VdnpDekIJXWV1w>; data odczytu: 17.04.2022.

Youtube: Нацыянальн гістарычны Нацыянальнага мастацкага музей — <https://www.youtube.com/watch?v=4I2czb562Oc>; data odczytu 17.04.2022.

Bibliografia (Transliteracja)

Belarus' v cifrah

2022: *Belarus' v cifrah. Statističeskij spravočnik*. Nacional'nyj statističeskij komitet Respubliki Belarus'; <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/4a6/17lwjz5wrikz92fyx8f2w0qlhm97me.pdf>; data dostępu: 03.05.2022.

Gužaloŭski Aláksandr

2012: *Gistoryâ muzejnaj spravy Belarusi. Vučëbna-metadyčny dapamožnik*, Minsk: Belaruskij dzâržaŭny ŭniversitët.

Gužalovskij Aleksandr, Staškevič Alla

2005: *Muzei*, [w:] *Respublika Belarus': ènciklopediâ*, Minsk: „Belorusskaâ ènciklopediâ imeni Petrusâ Brovki”.

Hooper-Greenhil Eileen

1991: *A New Communication Model for Museums*, [w:] *Museum Language. Objects and Texts*. Leicester, New York: Leicester University Press.

Nora Pierre

2005: *Vsemirnoe toržestvo pamâti*, „Neprikosnovennyj zapis”, nr 2–3 (40–41).

Piotrovskij Mihail

2016: *Hranit' i sobirat': interv'û s direktorom Gosudarstvennogo Ėrmitaža Miha-ilom Borisovičem Piotrovskim*, *Meždynarodnyj žurnal issledovanij kul'tury*, nr 3(24); <https://cyberleninka.ru/article/n/hranit-i-sobirat-intervyu-s-direktorom-gosudarstvennogo-ermitazha-mihailom-borisovichem-piotrovskim/viewer>; data dostępu: 03.02.2022

Staškevič Alla

2007: *Muzei*, [w:] *Sovremennaâ Belarus': ènciklopedičeskij spravočnik*, t. 3, Minsk: „Belorusskaâ ènciklopediâ imeni Petrusâ Brovki”.

Ŭrkovič Ân

2016: *Nekotorye voprosy ocifrovki muzejnyh kollekcij*, [w:] *Farmiravanne i vykarystanne ličbavyh muzejnyh fondaŭ*, red. A. Staškevič, Minsk: RUP „Infarmacyjna-vyličal'ny cëtr Ministerstva finansau Rëspubliki Belarus”.

Źródła niepublikowane (Transliteracja)

Ministerstvo kul'tury Respubliki Belarus', *Otčet ob ocenke kul'turno-obrazovatel'noj deâtel'nosti muzeev Belarusi*, 2019.

Strony internetowe (Transliteracja)

Being Social: What Museums Need to Understand for the Future – <https://museum-id.com/social-museums-need-understand-future-adam-rozan/>; data odczytu: 05.05.2022.

Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe: Final Report — https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf; data odczytu: 22.09.2021.

- ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote* — <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>; data odczytu 24.03.2022.
- ICOM Code of Ethics* — <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>; data odczytu: 05.05.2022.
- Kak rossijskie muzei vedut sebâ v socsetâh* — <https://adindex.ru/publication/analytics/search/2020/10/28/286368.phtml>; data odczytu: 29.10.2021.
- Measures to safeguard and enhance collections in storage throughout the world. Resolution adopted by ICOM's 34th General Assembly, Kyoto* — <https://icom.museum/en/news/resolutions-adopted-by-icom-34th-general-assembly/>; data odczytu: 05.05.2022.
- Museums around the world in the face of COVID-19. UNESCO Report* — <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>; data odczytu: 07.05.2022.
- Museum Definition* — <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>; data odczytu: 02.11.2021.
- Rok 2020 w wyszukiwarce* — <https://about.google/stories/year-in-search-2020/>; data odczytu: 15.04.2022.
- The Participatory Museum* — <http://www.participatorymuseum.org>; data odczytu: 14.04.2022.
- You Tube — <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNJMr8VdnpDeklJXWV1w>; data odczytu: 17.04.2022.
- You Tube — <https://www.youtube.com/watch?v=4I2czb562Oc>; data odczytu 17.04.2022.

Alla Stashkevich

Belarusian Museums in the changing world. In search of identity

The article examines in detail the challenges and problems that the museum community has faced lately as a result of the global upheavals of the 2020s — the COVID-19 pandemic, political and social crises. The historical context of the development of Belarusian museums, the specifics of their transition from the old Soviet attitudes and norms to a new democratic paradigm of existence in the global world are analyzed. Searching for their identity, Belarusian museums still have to go through a difficult path of transformation and cognitive reassessment, the search for new forms of interaction with society and professional adaptation to changes.

Keywords: museum, museum identity, museum landscape, social functions of museum, authentic museum object, digitalization of museums.

Irina Lupashko

Mińsk

Główne kierunki działalności kulturalno-edukacyjnej współczesnych muzeów białoruskich

Jednym z głównych zadań muzeum jest efektywna interakcja z odbiorcami — użytkownikami usług muzealnych. Do ich opisu używa się terminologii, która jest jedną z najbardziej zmiennych, zależy bowiem od celów, które społeczeństwo stawiało i stawia przed muzeum jako instytucją. Na przykład w pierwszej połowie XX wieku utrwaliło się podejście traktujące muzeum jako istotny element systemu edukacji pozaszkolnej i wychowania. Nie jest więc przypadkiem, że w tamtym okresie na Białorusi istniało dziesięć muzeów „pedagogicznych” i jedno „edukacyjne” [Мірончык 1997: 6]. Dominującymi wówczas metodami działania były agitacja i propaganda, co przyczyniło się do określenia prowadzonej działalności muzealnej *pracą polityczno-oświatową*, a później *masową pracą polityczno-oświatową*. Z kolei na początku lat 60. XX wieku zaczęto ją nazywać *pracą naukowo-oświatową*, była bowiem bezpośrednio podporządkowana zadaniom szkoły i sprowadzała się do zapożyczonych z pedagogiki sposobów dydaktycznego przekazywania wiedzy naukowej. Na poziomie praktycznym polegała na rozwiązywaniu metodycznych problemów organizacji oprowadzania po muzeum [Мірончык 1997: 6]. Należy dodać, że kontakt z publicznością był wówczas traktowany jako drugorzędny.

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku rozpoczęło się powolne przewyżanie podejścia pedagogicznego w działalności muzealnej na rzecz teorii komunikacji, zgodnie z którą zwiedzający stawał się równoprawnym

uczestnikiem procesu komunikacji muzealnej, a nie tylko obiektem jej oddziaływania. Od tego momentu w muzeach zaczęto wykraczać poza granice działań typowo edukacyjnych.

W ostatniej dekadzie XX wieku w białoruskiej praktyce muzealnej zaczęło funkcjonować pojęcie *działalność kulturalno-edukacyjna*. Kryły się pod nim różne formy współpracy z publicznością muzealną, służące jej edukacji w przestrzeni kultury. Opierały się na zróżnicowanym podejściu do zwiedzających, wynikającym z nowego rozumienia ich relacji z muzeum. Podejście to jest aktualne do dzisiaj.

Celem artykułu jest przyjrzenie się współcześnie realizowanej działalności kulturalno-edukacyjnej muzeów białoruskich¹. Analizie poddano muzea państwowe podlegające Ministerstwu Kultury Białorusi. Wśród nich znalazły się zarówno muzea duże (narodowe i niemające takiego statusu, lecz działające w Mińsku lub w stolicach obwodów), jak i regionalne (krajoznawcze oraz filie większych placówek). Dzięki uwzględnieniu niemal wszystkich typów muzeów państwowych stało się możliwe zarysowanie w miarę pełnego obrazu kierunków ich działania. Ilustrować go będą przykłady muzeów o różnych profilach (muzea sztuki, historii, literatury, przyrody itd.) i organizacji (muzea główne, filie, muzea-rezerваты, muzea-rezydencje).

*

Zachodzące w społeczeństwie zmiany wpływają na zwiedzających muzea i na ich potrzeby, a poprzez nie również na działalność muzealną. Jednym ze wskaźników efektywności muzeum w realizacji funkcji społecznych jest wzrost liczby odbiorców jego oferty. Według oficjalnych danych statystycznych w latach 2008–2019² grupa odwiedzających muzea białoruskie sukcesywnie się powiększała, wzrastając o 63,3%. Podobną tendencję można było zaobserwować we frekwencji w wydarzeniach kulturalno-edukacyjnych. Odnotowano blisko dwukrotny wzrost udziału uczestniczących [Смыкова 2021: 51–52].

Skuteczność działalności kulturalno-edukacyjnej zależy w dużej mierze od wnikliwego poznania publiczności muzealnej, jej struktury i charakteru. Dlatego warto przytoczyć krótki opis zwiedzających muzea biało-

¹ Wnikliwej analizie poddano ostatnich pięć lat działalności muzealnej, włączając w to rok 2021 i część 2022 roku.

² Statystyki prowadzone były do pandemii COVID-19.

ruskie. Należy zaznaczyć, że publika ta jest dosyć dobrze zbadana przez socjologów [m.in. СМЫКОВА 2013: 142–143, 2016: 60–65], ale też jest objęta monitoringiem samych muzeów. Są one zobowiązane do przesyłania do Ministerstwa Kultury corocznych sprawozdań, dotyczących wszystkiego, co wiąże się z muzeum (pracowników i ich aktywności, realizowanej działalności statutowej, odbiorców). Zebrane dane są następnie publikowane w ogólnych zestawieniach statystycznych na oficjalnej stronie administracji państwowej Republiki Białoruś: www.belstat.gov.by³. Dopełnienie oficjalnych informacji stanowią dane pochodzące od samych muzealników i dotyczące ich doświadczeń z odwiedzającymi muzea.

Główną kategorią zwiedzających muzea są zorganizowane grupy uczniów i studentów, choć w ostatnich latach obserwuje się coraz większy udział rodzin. Związane jest to z poszerzeniem oferty muzealnej o propozycje skierowane do tej grupy odbiorców. Co prawda tylko kilka muzeów na stałe wprowadziło ofertę dla rodzin, inne są na etapie „zbierania doświadczeń” w tym zakresie. Kolejną kategorią zwiedzających są seniorzy, ale chociaż stanowią obiecującą grupę wśród publiczności muzeów, to póki co brakuje skierowanej do niej oferty. Wiadomo jednak, że zapotrzebowanie na nią istnieje, a i bez niej część seniorów aktywnie i regularnie odwiedza muzea.

Do publiczności muzealnej należy jeszcze inna, nieduża grupa. Badacze określają ją terminem *zwiedzający elitarni* lub *profesjonaliści*. Zaliczają się do niej osoby, które są stałymi odbiorcami muzealnych projektów, cechuje ich wysoki poziom wiedzy, samodzielność i niezależność opinii oraz ocen, w tym umiejętność recenzowania projektów muzealnych. Rekrutują się spośród przedstawicieli kręgów kultury, edukacji, należą do tzw. inteligencji twórczej.

Do wyżej wymienionych grup należy dodać nowy rodzaj publiczności, który pojawił się wraz z sytuacją wywołaną globalną pandemią COVID-19. Jest to wirtualna publiczność muzealna, dla której w ramach działalności kulturalno-edukacyjnej przygotowano ofertę online.

Tradycyjne formy pracy z publicznością muzealną są zróżnicowane. Wśród nich należy wymienić: wycieczkę, oprowadzanie, wykład, konsultację, odczyt naukowy (konferencję, seminarium), klub (koło), konkurs (olimpiadę, quiz), spotkanie z ciekawą osobą, koncert (wieczorek literac-

³ <https://www.belstat.gov.by>; data odczytu: 12.08.2022.

ki, pokaz filmowy), święto [Юхневич 2001: 40–42]⁴. Na nich opierają się również innowacyjne formy działalności kulturalno-edukacyjnej. Warto przyjrzeć się im bliżej. Wycieczka jest nadal uważana za główną formę współpracy i zdecydowanie przeważa nad innymi propozycjami, co sprawia, że można uznać ją za charakterystyczną ofertę dla publiczności muzeum białoruskiego. Potwierdzają to dostępne dane statystyczne, z których wynika, że w 2017 roku muzea przeprowadziły 128,8 tys. wycieczek, w 2018 r. — 132,4 tys., a w 2019 — 131,5 tys.⁵ Pandemia COVID-19 znacząco wpłynęła na działalność muzealną na całym świecie, w tym również na liczbę zorganizowanych wycieczek. W Białorusi w 2020 roku zarejestrowano jej wyraźny spadek — 60,7 tys., ale już w 2021 roku sytuacja poprawiła się i odnotowano 91,9 tys. wycieczek⁶. Wycieczki organizowane są do muzeum i po nim, a także łączą tematycznie oglądane ekspozycje muzealne ze zwiedzaniem zabytków architektonicznych. Te ostatnie organizują przede wszystkim muzea-rezerwaty, oddziały (filie) muzeów, z których wiele jest muzeami-rezydencjami.

Wszystkie muzea Białorusi oferują zwiedzającym wycieczki poglądowe i tematyczne. Wycieczki poglądowe są zazwyczaj realizowane podczas pierwszego zwiedzania muzeum lub dla turystów, którzy będą tu tylko raz⁷. Podczas oprowadzania kładzie się wtedy akcent na najważniejsze eksponaty oraz podaje krótkie informacje. Z kolei wycieczki tematyczne, skupiające się na jednym wątku czy zagadnieniu, są przeznaczone dla publiczności, która ma możliwość regularnego odwiedzania muzeum. Najczęściej są to zorganizowane grupy uczniów i studentów, którzy wybierają temat zgodnie z programem nauczania. Na przykład Muzeum Literackiego Maksyma Bogdanowicza [Літаратурны музей Максіма Багдановіча] oferuje takie dwa tryby zwiedzania. Pierwszym jest oprowadzanie pt. *Życie i twórczość Maksyma Bogdanowicza* [Жыццёвы і творчы шлях Максіма Багдановіча], drugim — szereg możliwych wycieczek tematycznych, m.in. *W zaczarowanym królestwie Maksyma Bogdanowicza* [У зачарованым царстве Максіма Багдановіча], „Wianek” Maksima Bogdanowicza [„Вянок”

⁴ Przywołane rodzaje działalności naukowo-edukacyjnej to tylko jedna z możliwych klasyfikacji. Ona jednak obowiązuje w białoruskich opracowaniach naukowych i praktyce muzealnej.

⁵ <https://www.belstat.gov.by>; data odczytu: 26.03.2022.

⁶ <https://www.belstat.gov.by>; data odczytu: 12.08.2022.

⁷ Zwykle mają mało czasu, ale chcą mniej więcej zapoznać się z kolekcją danego muzeum.

Максіма Багдановіча, *Poezja miłosna Maksima Bagdanowicza* [Любоўная лірыка Максіма Багдановіча]⁸.

Innym przykładem jest oferta Muzeum Przyrody i Ekologii [Музей прыроды і экалогіі], dostosowywana do wieku odbiorców. Dla uczniów klas 1–2 są przeznaczone wycieczki tematyczne: *Od bajki do natury* [З казкі ў прыроду], *Kto mieszka w lesie* [Хто ў лесе жыў], *Sezonowe zmiany w przyrodzie* [Сезонныя змены ў прыродзе], *Po leśnych ścieżkach* [Па лясных сцяжынках], *Ptaki sąsiedzi* [Птушкі суседзі]; dla klas 3–4: *Znani nieznajomi* [Знаёмыя незнаёмы], *Las i jego bogactwa* [Лес і яго багацці], *Fauna i flora zbiorników wodnych, bagien, zarośli przybrzeżnych* [Жывёльны і раслінны свет вадаёмаў, балотаў, прыбярэжных зараснікаў], *Na stronach Czerwonej Księgi Republiki Białoruś* [Па старонках Чырвонай Кнігі Рэспублікі Беларусь]; dla uczniów szkoły średniej (klasy 5–9) i liceum: *Niesamowity świat owadów* [Дзіўны свет насякомых], *Ssaki. Ich znaczenie w przyrodzie* [Млекаромыхы. Іх значэнне ў прыродзе], *Drapieżne zwierzęta i ptaki* [Драпежныя зьяры і птушкі], *Od starożytności do współczesności* [Ад старажытнасці да нашых дзён], *Zasoby naturalne Republiki Białoruś* [Прыродныя рэсурсы Рэспублікі Беларусь], *W wodzie, na lądzie, w powietrzu* [У вадзе, на сушы, у паветры] itd. Niektóre wycieczki, jak na przykład *Świat zwierząt Republiki Białoruś* [Жывёльны свет Рэспублікі Беларусь], są oferowane wszystkim grupom wiekowym uczniów, z tym że podczas oprowadzania dostosowuje się odpowiednio narrację do wieku zwiedzających⁹.

Należy zauważyć, że mimo popularności wycieczek, to i do nich wprowadza się zmiany. Polegają one przede wszystkim na uaktywnianiu uczestników. Pojawia się zatem dialog i interaktywność, korzysta się z form teatralnych lub rozmowy itp. Przykładem może być wycieczka tematyczna *7 historii miłosnych* [7 гісторый кахання], zorganizowana z okazji walentynek w Muzeum Literackim Maksyma Bogdanowicza¹⁰, czy przeznaczone dla dzieci wycieczki pt. *Jak urządzono muzeum* [Як уладкаваны музей], *Gra w martwą naturę* [Гульня ў нацюрморт], *Najbardziej — najbardziej* [Самыя — самыя], *Mały ekspert* [Маленькі эксперт], realizowane w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś [Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь]¹¹.

⁸ <http://bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzey-maksima-bagdanovicha>; data odczytu: 01.04.2022.

⁹ <http://pryroda.histmuseum.by>; data dostępu: 01.04.2022.

¹⁰ <http://bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzey-maksima-bagdanovicha>; data odczytu: 11.02.2022.

¹¹ <https://family.by>; data odczytu: 13.03.2022.

Ostatnio coraz większą popularnością cieszą się tzw. oprowadzania kuratorskie i autorskie. Najwięcej z nich jest organizowanych w muzeach sztuki — Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś i Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej Republiki Białoruś [Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь]. Tego typu spotkania najczęściej towarzyszą wystawom czasowym i pozwalają zapoznać zwiedzających z tematyką wystawy, ale również z pracą nad jej koncepcją i realizacją. Pokazanie „kuchni muzealnej”, tj. zwykle niedostępnych dla publiczności działań muzealnych, okazuje się bardzo ciekawe dla publiczności i wyjaśnienia zwiększone zainteresowanie oprowadzaniem kuratorskimi. Przykładem może być wycieczka nazwana *Sztuka restaurowania* [Мастацтва рэстаўрацыі] w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś.

Kolejną popularną formą działalności muzealnej jest wykład, choć zdania są podzielone co do jego skuteczności. Z jednej strony, już ponad 20 lat temu dowodzono, opierając się na badaniach socjologicznych, że nikt ze zwiedzających nie chciał wysłuchać wykładu muzealnego¹², co tłumaczono tym, że był on postrzegany jako niemuzealna forma pracy. Z drugiej strony, forma wykładowa jest wykorzystywana w edukacji dzieci i młodzieży. Takie spotkania są zwykle przygotowywane w zgodzie z programem nauczania szkolnego. Przykładem mogą być propozycje Państwowego Muzeum Historii Literatury Białoruskiej [Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры]: dla uczniów klas 5–8 są to zajęcia *Od listu do książki* [Ад лісьма да кнігі], *Mitologia białoruska* [Беларуская міфалогія], *Czarownik z kraju dzieciństwa. Twórczość J. Maura* [Чараўнік з краіны маленства. Творчасць Я. Маўра]; dla uczniów klas 8–11 — *Byłem. Jestem. Będę. Twórczość U. Karatkiewicza* [Быў. Ёсць. Буду. Творчасць У. Караткевіча], *Vasyl Bykau. Życie i twórczość* [Васіль Быкаў. Жыццё і творчасць], *Ścieżkami wielkiego poety. Twórczość Adama Mickiewicza w kontekście historii literatury białoruskiej* [Сцежкамі вялікага паэта. Творчасць Адама Міцкевіча ў кантэксце гісторыі беларускай літаратуры]¹³. Tą formą działalności kulturalno-edukacyjnej jest zainteresowana również *grupa zwiedzających elitarnych*. Do nich więc skierowano ofertę zatytułowaną „Wykład weekendowy” [„Лекторый выхаднога дня”], przygotowywaną przez

¹² Kompleksowe badania socjologiczne dotyczące pracy białoruskich muzeów z publicznością przeprowadzono w 2000 roku. Ich wyniki znajdują się w zbiorze *Informacja operacyjna nt. problemów kultury i sztuki* [Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва] [Аператыўная інфармацыя 2000].

¹³ <http://bellitmuseum.by/lektsyii/>; data odczytu: 13.03.2022.

Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś. Wykłady wygłaszają pracownicy muzeów lub zaproszeni goście — eksperci, ale popularne są także jednorazowe wykłady kuratorskie powiązane z wystawami czasowymi.

Kolejne formy działalności kulturalno-edukacyjnej to kluby, koła lub pracownie, które jednak nie są zbyt rozpowszechnione w muzeach białoruskich. Wśród tych, które są należy wyróżnić małe i regionalne Muzeum Literatury Kuźmy Czarnego [Літаратурны музей Кузьмы Чорнага] w Cimkowiczach¹⁴. Działa przy nim pracownia „Iskierka” [„Іскрынка”]¹⁵, która od 25 lat skupia miłośników teatru, oraz teatr flanelografii „Skarbonka Piękna” [„Скарбонка прыгажосці”]¹⁶, w którym od 20 lat prowadzone są warsztaty dla dzieci. Warto też dodać, że w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś od ponad 30 lat działa pracownia edukacyjno-artystyczna dla dzieci „W gości do Ciubika” [„У госці да Цюбіка”]¹⁷.

Popularnością cieszą się imprezy literackie, muzyczne i twórcze dające szansę na spotkanie i rozmowę w „nieformalnej atmosferze” z ciekawymi ludźmi (pisarzami, muzykami, artystami, naukowcami). Dzięki takiej formie publiczność zdobywa nową wiedzę, pozyskuje autografy czy otrzymuje po prostu pozytywne emocje. Wiele muzeów organizuje w swoich salach wydarzenia muzyczne. Na przykład muzeum Dwór w Łoszczycach [Лошыцкая сядзіба] w ramach projektu „Salon muzyczny w Dworze w Łoszczycach” [„Музыкальны салон у Лошыцкай сядзібе”] zaprasza początkujących i profesjonalnych muzyków. W Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej Republiki Białoruś i Państwowym Muzeum Historii Kultury Teatralnej i Muzycznej Republiki Białoruś [Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь] odbywają się regularne koncerty albo koncerty połączone z wykładem lub spotkaniem literackim.

Natomiast w muzeach literatury często wykorzystywaną formą działalności kulturalno-edukacyjnej są spotkania rocznicowe. Przykładem mogą być organizowane przez Państwowe Muzeum Literatury i Pamięci im. Jakuba Kołasa [Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа] w Mińsku spotkania młodych pisarzy i muzyków pt. „Koncerty domowe

¹⁴ Wieś Cimkowicze (Цімкавічы) leży w rejonie kopylskim, w obwodzie mińskim.

¹⁵ <http://bellitmuseum.by/litaraturnyi-muзей-kuzmyi-chornaga>; data odczytu: 15.03.2022.

¹⁶ To teatr dla najmłodszych widzów, wykorzystujący jako scenografię deskę obciążoną flanelą (stąd nazwa: *flanelograf*), na której przyczepia się i odczepia postaci podczas inscenizacji np. bajek.

¹⁷ <http://artmuseum.by>; data odczytu: 21.01.2022.

u wujka Jakuba” [„Кватэрнікі ў дзядзькі Якуба”]. Imprezy poświęcone jubileuszom pisarzy odbywają się regularnie także w innych muzeach literatury [Лупашка 2011: 156].

Rozpowszechnioną formą spotkań twórczych są prezentacje np. książek, publikacji multimedialnych, filmów¹⁸. Najczęściej organizują je muzea literatury. Co warto podkreślić, wydarzenia te promują znanych, ale i mniej lub mało znanych, autorów, w tym twórców młodego pokolenia. Wśród zalet takich spotkań można wymienić: kontakt bezpośredni twórcy — odbiorcy, poznanie środowiska literackiego i możliwość śledzenia jego aktywności. Działalność tę trzeba zatem rozpatrywać jako wsparcie autorów w popularyzacji i promocji ich twórczości.

Jeszcze inną popularną formą działalności muzeów są zajęcia muzealno-edukacyjne. Jest to kompleksowa forma pracy, która może zawierać takie elementy, jak zabawa, teatralizacja, rekonstrukcja, konkurs itp. Ich wyróżnikiem jest maksymalna interaktywność, dzięki czemu zwiedzający są równoprawnymi uczestnikami procesu komunikacji muzealnej. Tego typu zajęcia oferują zarówno duże muzea miejskie, jak i małe — regionalne. Jednak pierwszym, które je wprowadziło, było Narodowe Muzeum Historyczne Republiki Białoruś [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь]. Dzisiaj w jego ofercie jest szereg zajęć przeznaczonych dla uczniów klas 1–7. Na przykład dla najmłodszych zwiedzających przeznaczone są zajęcia *Testament dalekich przodków* [Далёкіх прадзедаў запавем]. Podczas zabawy dzieci poznają podstawy życia człowieka pierwotnego i jego relacje z naturą. Program jest tak przygotowany, aby zachęcić do kolejnej wizyty w muzeum oraz dalszego zdobywania wiedzy, np. o dawnej historii ziem Białorusi. Służy temu specjalna interaktywna sala *Żywa Archeologia. Poleskie podwórko 2 tys. p.n.e.* [Жывая археалогія. Палескі падворак 2 тыс. да н.э.]. Są w niej realizowane zajęcia *Podróż po poleskim podwórku* [Вандроўка па палескім падворку], pozwalające wyobrazić sobie różnorodność świata materialnego ludzi pierwotnych oraz zapoznać się z ówczesnym strojem kobiecym, warsztatem tkackim o konstrukcji poziomej i pionowej, narzędziami do obróbki kamienia i wiercenia w nim otworów, spróbować ciąć drewno siekierą o kamiennym ostrzu itd. Zaletą takiej formy zajęć jest to,

¹⁸ Jako dowód popularności prezentacji można przytoczyć dane z Państwowego Muzeum Literatury i Pamięci im. Jakuba Kołasa w Mińsku, w którym przez cztery miesiące 2022 roku odbyło się dziesięć tego typu wydarzeń; <http://kolasmuseum.by>; data odczytu: 01.05.2022.

że muszą być przeznaczone tylko dla najmłodszych, ale mogą być wykorzystane w edukacji różnych grup wiekowych.

W tym samym muzeum został również przygotowany cykl zajęć dla uczniów klas 3–6 *Skąd nasz ród* [Адкуль наш рód], poświęcony historii i kulturze Wielkiego Księstwa Litewskiego. Składa się z trzech lekcji. Pierwsza omawia podstawy historii i kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego: zasięg terytorialny, główne ośrodki polityczne i kulturalne, ważne wydarzenia, ewolucję systemu państwowego itd. Na zakończenie lekcji odbywa się sterylizowane pasowanie chłopców na rycerzy i włączenie dziewcząt do grona dwórek Królowej i Wielkiej Księżnej. Druga lekcja cyklu skupia się na szlachcie — najwyższej warstwie społecznej Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej Polskiej. Dzięki ekspozycji muzealnej uczestnicy poznają prawa i obowiązki szlachty, jej kulturę (w tym modę; dowiadują się też m.in. czym jest portret sarmacki), postaci historyczne i drzewa genealogiczne rodów. Uczą się podstaw genealogii, a na zakończenie każdy próbuje stworzyć drzewo genealogiczne swojej rodziny. Trzecia lekcja poświęcona jest heraldyce. Wyjaśnia, czym jest herb, jakie są jego główne elementy (symbole, kolorystyka), kto go może posiadać. Na końcu uczestnicy mają pokusić się o stworzenie indywidualnego herbu i wyjaśnić jego symbolikę¹⁹.

W muzeach krajoznawczych zainteresowaniem cieszą się zajęcia o tematyce etnograficznej. Ich przykładem mogą być spotkania organizowane przez regionalne Mińskie Muzeum Krajoznawcze w Mołodecznie [Мінскі абласны краязнаўчы музей ў г. Маладзечна]: *Niebieskie kwiaty na dziecięcej koszuli* [Блакiтныя кветкi на кашулькy дзеткам]²⁰, *Tajemnice chaty białoruskiej* [Таямнiцы беларускай хаты], *W gościnie u garncarza* [У гoсцi да ганчара], *Chleb — podstawą wszystkiego* [Хлеб — усяму галава]²¹.

Z kolei w muzeach-rezerwatach i muzeach na wolnym powietrzu (Białoruskim Państwowym Muzeum Architektury Ludowej i Życia Wiejskiego [Беларускі дзяржаўны музей народнай архiтэктуры i побыту]²²) popularne są zajęcia interaktywne, warsztaty, gry i zabawy muzealne, jak też festyny organizowane zgodnie z tradycyjnym kalendarzem obrzędowym, takie jak: „Święta Bożego Narodzenia” [„Каляды”], „Szcudry Wieczór”

¹⁹ <http://histmuseum.by/by/visiting/museum-lessons/>; data odczytu: 03.03.2022.

²⁰ Zajęcia są poświęcone roli lnu w życiu przodków.

²¹ <http://molodechno-mokm.museum.by>; data odczytu: 03.04.2022.

²² Muzeum na wolnym powietrzu powołano w 1976 roku we wsi Ozierco [Азярцо] w rejonie i obwodzie mińskim.

[„Шчадрэц”]²³, „Ostatki” [„Масленіца”], „Przywoływanie wiosny” [„Гуканне вясны”], „Niedziela Palmowa” [„Вербніца”], lub z obrzędowością rodzinną: „Wesele białoruskie” [„Беларускае вяселле”] itd.²⁴

W białoruskiej praktyce muzealnej szczególne miejsce zajmują wykłady, lekcje muzealne i niektóre warsztaty realizowane w szkole, a nie w muzeum. Spośród kilku przyczyn takiej organizacji najważniejsze są dwie. Po pierwsze, nie wszystkie muzea mają możliwość i miejsce, aby zorganizować odpowiednią przestrzeń edukacyjną. Po drugie, jest to oferta muzeów w dużych miastach, skierowana do najmłodszych uczniów, którym trudno byłoby przyjechać do ich siedziby. Nie chcąc tracić tej części publiczności, muzea zaproponowały takie właśnie rozwiązanie.

Kolejną formą działalności, która powoli odzyskuje utracone pozycje, są wystawy objazdowe (niektóre muzea nazywają je „wystawami — plakatami”). Służą przede wszystkim popularyzacji muzeum i zachęcaniu do odwiedzin jednostek stacjonarnych, jak też poszerzaniu publiczności muzealnej. Zdecydowana większość wystaw objazdowych jest organizowana w szkołach odległych od centrum, rzadziej w bibliotekach, uniwersytetach czy domach kultury. Pokazywane są również podczas festynów miejskich oraz imprez społeczno-kulturalnych. Do ich wad zalicza się to, że są statyczne, oraz to, że opierają się na kopiach — duplikatach materiałów muzealnych. Niemniej pozwalają na zachowanie kontaktu ze swoją publicznością na przykład podczas zmiany ekspozycji stałej czy remontu muzeum.

Od niedawna w muzeach białoruskich — na wzór placówek światowych — zaczęto sięgać po nietradycyjne formy działalności. Wśród nich warto zwrócić uwagę na *questy* — specjalne gry, które wymagają rozwiązania określonych zadań (informacyjnych, kreatywnych, orientacyjnych, intelektualnych itp.)²⁵. Quest jest złożoną formą działalności muzealnej, zawierającą elementy gry i rywalizacji, teatralizacji i rekonstrukcji. Questy zyskują dużą popularność w Białorusi, a ich odbiorcami są dzieci i młodzież w różnym wieku (od przedszkolaka po studenta), a także rodziny. Na przykład *questy* oferuje Komplex Zamkowy w Mirze [Замкавы комплекс „Мір”] i Narodowe Muzeum-Rezerwat Historyczno-Kulturalny „Nieśwież” [Нацыянальны гісторыка-культурны музей-запаведнік „Нясвіж”] w Nieświeżu. W tym pierwszym muzeum *quest* polega na rozwiązaniu

²³ Szczodry Wieczór to według tradycji białoruskiej wigilia Starego Nowego Roku, obchodzona zgodnie z kalendarzem prawosławnym z 13 na 14 stycznia.

²⁴ <https://etna.by>; data odczytu: 10.04.2022.

²⁵ O *questach* i ich wykorzystaniu w pracy muzealnej patrz: Лупашка 2019.

„zagadki dwóch skrzyń”. Towarzyszy mu legenda, według której właściciel zamku w Mirze, książę Michał Świętopełk Mirski, podczas prac remontowych odnalazł skrzynię, znajdującą się od kilku stuleci w jednej z piwnic. Nieopodal znalazł też notatkę, z której wynikało, że skrzynię ukrył Karol Stanisław Radziwiłł Sprawiedliwy podczas wojny ze Szwedami. Książę Michał prosi więc gości o pomoc w rozwiązaniu zagadki książąt Radziwiłłów. Podczas questu uczestnicy pomagają kucharzowi przygotować posiłek dla księcia, od żebraczki dowiadują się o smutnych wydarzeniach Wojny Północnej, o hobby księżnej Marie Hohenlohe-Schillingsfürst itd. Drugą propozycją zamku w Mirze jest nie mniej tajemniczy i zagadkowy quest zatytułowany *Biały słon* [Белы слон], opowiadający o historii sprzed stu lat²⁶. Z kolei muzeum w Nieświeżu proponuje kilka questów. Jednym z nich są *Sekrety pałacu* [Палацавыя таямніцы], umożliwiające poznanie historii rodu Radziwiłłów i ich siedziby. Quest przebiega przez cały pałac, dając zwiedzającym okazję do zajrzenia do miejsc, które zwykle są dla nich niedostępne, na przykład do piwnic²⁷.

Jeszcze inną formą działalności kulturalno-edukacyjnej, która zdobywa popularność jest tzw. święto muzealne²⁸. Łączy ono prawie wszystkie wyżej opisane narzędzia edukacyjne: wycieczkę, imprezę literacką i muzyczną, spektakl teatralny, grę interaktywną, warsztat itp. Dobrym przykładem jest tu największe międzynarodowe święto muzealne: Noc Muzeów. Muzea białoruskie biorą w nim bardzo aktywny udział — w 2021 roku już 90 jednostek muzealnych zaoferowało odrębny program. Na przykład: Białoruskie Państwowe Muzeum Architektury Ludowej i Życia Wiejskiego zaprosiło zwiedzających na *Noc mistycyzmu w białoruskim skansenie* [Ноч містыкі ў беларускім скансэне], Muzeum Historyczno-Krajoznawcze w Berezie [Бярозаўскі гісторыка-краязнаўчы музей]²⁹ przedstawiło program *Muzeum ożywione* [Ажыўшы музей], Muzeum Historii Mińska [Музей гісторыі горада Мінска] zaproponowało *Muzealną quest-terapię* [Музейная квэст-тэрапія]. Spośród muzeów regionalnych Brzeskie Muzeum Krajoznawcze [Брэсцкі абласны краязнаўчы музей] zorganizowało *Imprezę średniowieczną* [Сярэднявечная вечарына], a Mińskie Muzeum Krajoznawcze w Mołodecznie przygotowało program *Całe życie jest grą* [Усё жыццё — гульня]. Z ciekawą propozycją wystąpiło również Państwowe

²⁶ <https://mirzamak.by>; data odczytu: 28.03.2022.

²⁷ <https://niasvizh.by>; data odczytu: 01.04.2022.

²⁸ Również na temat tzw. święta muzealnego więcej patrz: Лупашка 2019.

²⁹ Miasto Bereza, dawn. Bereza Kartuska, w obwodzie brzeskim.

Muzeum Literatury im. Janki Kupały [Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы] w Mińsku. Program nosił nazwę *MAS-KU* [MAC-KY], która odzwierciedlała ideę święta — „Sztukę i Kupałę” [„МАСтацтва і КУпала”]. Zwiedzającym zaoferowano: udział w tworzeniu dużego kwiatu paproci, wizytę w pracowni rzeźbiarza, współautorstwo obiektu artystycznego, sfotografowanie się w słynnym wileńskim studiu fotograficznym, sprawdzenie własnych zdolności poetyckich, warsztaty o charakterze narodowym, zapoznanie z „kosmosem” Jazepa Drazdowicza [Язэп Драздовіч]³⁰, uczestnictwo w turnieju szachowym, narysowanie domu swoich marzeń, udział w *queście Sztuka i Kupała* [MACтацтва і КУпала], obejrzenie spektakli *Paulinka* [Паўлінка] i *Odwieczna pieśń* [Адвечная песня], przygotowanych na podstawie dzieł Janki Kupały o tych samych tytułach³¹.

Wspomniane już kilkakrotnie warsztaty są również popularną formą aktywności muzealnej. Mogą być organizowane samodzielnie lub stanowić część konkretnego programu. Przykładem tych pierwszych są regularnie organizowane warsztaty wycinankarstwa, garncarstwa, plecionkarstwa, hafciarstwa w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa [Веткаўскі музей стараабраднацтва і беларускіх традыцый імя Ф. Р. Шклярава] (obwód homelski)³². Z kolei przykładem tych drugich były opisane wyżej warsztaty w Państwowym Muzeum Literatury im. Janki Kupały w Mińsku, zrealizowane w ramach Nocy Muzeów 2021.

Większość wspomnianych działań muzealnych ma na celu interakcję ze zwiedzającymi. Pozostaje jednak pytanie, czy dotyczy to każdego z nich, czy muzea są przygotowane na to, aby być „muzeami bez barier” (inkluzywnymi). Bliższy ogląd dowodzi, że muzea białoruskie dopiero nabierają tego typu doświadczeń, a projekty, które stawiają sobie taki cel, mają raczej charakter sporadyczny i niesystemowy. Przyczynami tej sytuacji jest przede wszystkim niedostatek odpowiednio wykształconych pracowników, choć muzealnicy dostrzegają znaczenie i konieczność tego kierunku działań. Ilustrują to poniższe przykłady z Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś. Od 2005 roku jest w nim realizowany projekt „Krok do przodu” [„Крок насустрач”], dzięki któremu zaczęto oprowadzać

³⁰ Jazep (Józef) Drozdowicz (1888–1954) — białoruski malarz, rzeźbiarz, grafik.

³¹ <http://nochmuzeev.by>; data odczytu: 22.04.2022.

³² Por. artykuł Yauhiena Malikaua, Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa (Wietka, obwód homelski, Białoruś), znajdujący się w tym tomie.

po wystawach osoby na wózkach inwalidzkich oraz dzieci z wadami słuchu. Natomiast w 2015 roku wprowadzono program „Sztuka na opuszkach palców” [„Мастацтва на кончыках пальцаў”], pozwalający poznawać eksponaty dotykiem. Taką możliwość zapewniono po raz pierwszy w Białorusi. Jednym z najnowszych pomysłów jest opracowany przewodnik dla osób z różnymi wadami słuchu *Ożywione obrazy* [Ажыўшыя карціны] [Трофимова 2022: 41–46].

Podobne działania podjęło Narodowe Muzeum Historyczne Republiki Białoruś, z tym że skoncentrowało swoją uwagę na odbiorcach z dysfunkcją wzroku. Przygotowano dla nich takie programy, jak „Dołącz do muzeum” [„Уключыся ў музей”], „Inkluzja noworoczna” [„Навагодняя інклюзія”], „Mówiące eksponaty” [„Экспанаты, якія размаўляюць”], „Ja sam” [„Я сам”]³³. Dla podobnej grupy zwiedzających przygotowano lekcję muzealną pt. *Zaprzyjaźnić się z rzemiosłem — nie smucić w życiu* [З рамяством дружыць — у жыцці не тужыць] realizowaną w Państwowym Muzeum Historii Literatury Białoruskiej³⁴. Natomiast w Państwowym Muzeum Literatury im. Janki Kupały w Mińsku realizowany jest projekt skierowany do dzieci z autyzmem — „Blisko i razem” [„Побач і разам”]. W tym kierunku działa również Muzeum Historyczno-Krajoznawcze w Szumilinie [Шумілінскі гісторыка-краязнаўчы музей]³⁵, a od początku 2022 roku — Muzeum Drukarstwa Białoruskiego [Музей беларускага кнігадрукавання] w Połocku, które stworzyło laboratorium twórcze: „Bum! — Aha” [Бум! — Ага]³⁶. Warto też dodać, że ostatnio są organizowane specjalne seminaria i spotkania poświęcone problematyce muzeum bez barier. Została również wydana publikacja (cyfrowa) z uwagami i poradami metodycznymi jak pracować z osobami niepełnosprawnymi³⁷.

Charakteryzując działalność muzealno-edukacyjną realizowaną w muzeach białoruskich, nie można pominąć czasu pandemii COVID-19³⁸. Należy jednak zaznaczyć, że w tym czasie władze Białorusi nie wprowadziły lockdownu

³³ <http://www.histmuseum.by>; data odczytu: 22.01.2022.

³⁴ <http://www.histmuseum.by/ru/news/2913/>; data odczytu: 13.03.2022.

³⁵ Szumilino [Шуміліна] — miasteczko w obwodzie witebskim.

³⁶ <http://book.polotsk.museum.by>; data odczytu: 21.04.2022.

³⁷ *Музей для ўсіх. Семанар па пытаннях інклюзіі і безбар’ернага асяроддзя. Метадычныя парады ўдзельнікаў на працы са спецыяльнай аўдыторыяй*; <http://bellitmuseum.by/wp-content/uploads/2021/06/metadychnyya-parady-seminara-muzej-dlya-usih.pdf>; data odczytu: 25.05.2022.

³⁸ Na temat działalności muzeów białoruskich podczas pierwszej fali pandemii patrz: Лупашко, 2021.

i muzea były otwarte. Mimo to frekwencja znacznie spadła, co wymusiło na muzealnikach podjęcie szeregu kroków, aby zachować kontakt z publicznością, zadbać o wizerunek muzeum i dostosować się do nowej rzeczywistości. Ich efektem była — i jest — intensyfikacja form pracy online. Co prawda, dotyczy to przede wszystkim dużych muzeów, które podjęły tę działalność w sposób systematyczny. Zwraçały uwagę na najpopularniejsze sieci społecznościowe, w których aktywna jest ich publiczność, takie jak: Instagram, Facebook, VKontakte, Telegram, Odnoklassniki (Nasza-Klasa), YouTube. Przeprowadzona analiza działalności muzealnej w tym czasie wykazała zaś, że zdecydowana większość muzeów wybrała adaptację tradycyjnych form działalności kulturalno-edukacyjnej (wycieczki, wykłady) do formatu online. Przykładem może tu być kanał YouTube Narodowego Muzeum Sztuki, na którym są prezentowane miłośnikom sztuki wideo-wykłady: *Wszechświaty Jazepa Drazdowicza* [Сусветы Язэпа Драздовіча], *Białoruska kobieta martwa natura: Maria Isajonak*³⁹ [Беларускі жаночны нацюрморт: Марыя Ісаёнак]⁴⁰. Z kolei Muzeum Historii Miasta Mińska zaprezentowało serię wideo-wycieczek pt. *Spacer po mieście słońca* [Шпацыр па горадзе сонца]⁴¹.

Wiele muzeów zaczęło także korzystać z transmisji na żywo prowadzonej w sieciach społecznościowych. W krótkich filmikach pracownicy przedstawiali poszczególne eksponaty, unikatowe obiekty i kolekcje muzealne, opowiadali o kierunkach działalności muzeum, prowadzili krótkie wycieczki. W taki sposób działało regionalne Mińskie Muzeum Krajoznawcze w Mołodecznie, które przygotowało dla dzieci serię krótkich wycieczek po stałej ekspozycji, m.in. *Natura regionu mińskiego* [Прырода Міншчыны], *Ptaki miejskie* [Гарадскія птушкі], *Nad brzegiem jeziora* [На беразе возера], *Bobry* [Бабры], *Dzień pingwina* [Дзень Пінгвіна]⁴². Natomiast muzea literatury realizowały projekt czytania dzieł online, do którego zapraszały znanych działaczy kultury. Przykładem może być Państwowe Muzeum Historii Literatury Białoruskiej, w którym w ramach akcji „Czytamy razem klasykę” [„Чытаем класіку разам”] przeczyta-

³⁹ Maria (Maryja) Isajonak [Марыя Ісаёнак] (ur. 1949) — malarka, jedna z bardziej rozpoznawalnych artystek w Białorusi.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNJMr8VdnpDeklXWV1w/featured>; data odczytu: 26.03.2022.

⁴¹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFi74GC596cn8xFKVveW6B7fCqP5vPqY>; data odczytu: 13.03.2022.

⁴² https://www.instagram.com/makm_maladziecna; data odczytu: 02.02.2022.

no powieść Uładzimira Karatkiewicza [Уладзімір Караткевіч]⁴³ *Kłasy pod twoim sierpem* [Каласы пад сярпом тваім]. W Muzeum Literatury Piatrusia Brouki [Літаратурны музей Пятруся Броўкі] w Mińsku, dzięki projektowi „Duo”, zaprezentowano wiersze Piatrusia Brouki [Пятрусь Броўка]⁴⁴ w tłumaczeniach na rozmaite języki. Innym przykładem mogą być „Bajki na noc w Muzeum sztuki” [„Казкі на ноч у Мастацкім”], które wprowadzały dzieci w świat bajek różnych narodów.

*

Podsumowując powyższe przykłady działalności kulturalno-edukacyjnej realizowanej we współczesnych muzeach białoruskich, można sformułować następujące wnioski. Po pierwsze, działalność ta stara się nadążać za tendencjami światowymi. Po drugie, nadal aktywnie wykorzystuje się podstawowe i tradycyjne formy działalności, takie jak: wycieczki, wykłady, spotkania twórcze itp. Po trzecie, wspomniane formy są dostosowywane do potrzeb współczesnej publiczności. Po czwarte, pojawiają się nowe formy działalności, wcześniej nieobecne w muzeach białoruskich, takie jak: lekcje muzealno-edukacyjne, questy, quizy itp. W większości mają one charakter kompleksowy, realizowany poprzez metody interaktywne. Ich celem jest edukacja, ale istotną rolę odgrywa również rozrywka. Po piąte, w ofercie muzealnej przeważają propozycje wycieczek i spacerów oraz działania poza murami muzeów, głównie skierowane do uczniów (wystawy objazdowe i zajęcia, lekcje muzealne w szkołach). Po szóste, pandemia COVID-19 i jej społeczne konsekwencje przyczyniły się do rozwoju nowych sposobów komunikacji muzeów z publicznością. Wreszcie po siódme, jednym z obiecujących i przyszłościowych kierunków działań jest tworzenie ofert umożliwiających włączanie do grupy odbiorców osób niepełnosprawnych i osób starszych.

Tłumaczenie z języka białoruskiego: Tatsiana Marmysh

⁴³ Uładzimir Karatkiewicz (1930–1984) — jeden z uznanych pisarzy białoruskich, autor powieści, opowiadań, wierszy, dramatów, sztuk, scenariuszy teatralnych i filmowych, esejów, a także artykułów publicystycznych. Tworzył w języku białoruskim, często sięgał do historii i folkloru białoruskiego. Jego twórczość jest tłumaczona m.in. na język polski, angielski, niemiecki, francuski, litewski, łotewski, estoński.

⁴⁴ Piatruś (Piotr) Brouka (1905–1980) — białoruski powieściopisarz, poeta, tłumacz.

Bibliografia

Аператыўная інфармацыя

2000: *Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва*, Мінск: НББ (wyd. 1).

Бамбешка Іванна

2020: *Генезіс культурна-адукацыйнай дзейнасці краязнаўчых музеяў Беларусі*, „Искусство и культура”, nr 2(38).

Лупашка Ірына

2011: *Асноўныя тэндэнцыі культурна-адукацыйнай дзейнасці беларускіх літаратурных музеяў на сучасным этапе*, „Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў”, nr 1.

2019: *Сучасныя тэндэнцыі ў культурна-адукацыйнай дзейнасці музеяў: беларускі і замежны вопыт*, [w:] *Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей*, t. 13, Мінск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, s. s. 306-311.

2021: *Музеи онлайн: формы работы с аудиторией в условиях пандемии Covid-19*, „Искусство и культура”, nr 3(43).

Мірончык Вольга

1997: *Музейная педагогіка: праблемы арганізацыі музейнай работы з дзецьмі*, Мінск: БелІПК.

Смыкова Евгения

2013: *Социально-демографический портрет потребителей музейных услуг в Беларуси*, [w:] *VII Машеровские чтения. Материалы междунар. науч.- практ. конф.*, red. А. П. Солодков і ін., Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова.

2016: *Модели поведения посетителей музеев Беларуси (по результатам эмпирических замеров)*, „Весці БДПУ”, seria 2, nr 1(87).

2021: *Музейное дело в Республике Беларусь: статистический анализ*, „Весці БДПУ”, seria 2, nr 1(107).

Трофимова Мария

2022: *Инклюзивная среда музея как туристическая дестинация*, [w:] *Развитие инклюзивного туризма в Беларуси и мире: материалы междисциплинар. семинара*, Минск: БГУ.

Юхневич Марина

2001: *Я поведу тебя в музей*, Москва: Российский институт культурологии.

Strony internetowe

makm_maladziecna — https://www.instagram.com/makm_maladziecna; data odczytu: 02.02.2022.

Аб студыі «У гасці да Цюбіка» — <https://www.artmuseum.by/index.php?cultureKey=ru&q=info/tub/o-studii-v-gosti-k-tyubiku.html>; data odczytu: 21.01.2022.

Дзяржаўны літаратурна-мемарыяльны музей Якуба Коласа. Навіны — <http://kolasmuseum.by/>; data odczytu: 01.05.2022.

- Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры. Лекцыі* — <http://bellitmuseum.by/lektsyii/>; data odczytu: 13.03.2022.
- Дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту. Традыцыйныя мерапрыемствы* — <https://etna.by/services/tradicionnye-meropriyatiya>; data odczytu: 10.04.2022.
- Культура Рэспублікі Беларусь* — <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/d3c/yhvibk085qco47oi3q31dlc1he0e592b.pdf>; data odczytu: 26.03.2022, 12.08.2022.
- Літаратурны музей Кузьмы Чорнага* — <http://bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzei-kuzmyi-chornaga/>; data odczytu: 15.03.2022.
- Літаратурны музей Максіма Багдановіча* — <http://bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzei-maksima-bagdanovicha/>; data odczytu: 11.02.2022.
- Мінскі абласны краязнаўчы музей. Наведвальніку* — <http://molodechno-mokm.museum.by/be/visitor/>; data odczytu: 03.04.2022.
- Музей для ўсіх. Сямінар па пытаннях інклюзіі і безбар’ернага асяроддзя. Метадычныя парады ўдзельнікаў на працы са спецыяльнай аўдыторыяй* — <http://bellitmuseum.by/wp-content/uploads/2021/06/metadychnyya-parady-seminara-muzei-dlya-usih.pdf>; data odczytu: 25.05.2022.
- Музей Замкавы комплекс “Мір”. Мерапрыемствы* — <https://mirzamak.by/happenings/>; data odczytu: 28.03.2022.
- Музей прыроды і экалогіі. Экскурсіі* — <http://pryroda.histmuseum.by/by/visit/excursions/>; data odczytu: 01.04.2022.
- Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь. Інклюзіўны культурна-адукацыйны праект* — <http://www.histmuseum.by/ru/news/2913/>; data odczytu: 13.03.2022.
- Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь. Музейныя заняткі* — <http://histmuseum.by/by/visiting/museum-lessons/>; data odczytu: 03.03.2022.
- Нацыянальны гісторыка-культурны музей-запаведнік “Нясвіж”. Квэсты* — <http://niasvizh.by/be/kvesty/>; data odczytu: 01.04.2022.
- Нацыянальны мастацкі музей* — <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNjMr8VdnpDeklJXWV1w/featured>; data odczytu: 26.03.2022.
- Ноч музеяў у Беларусі* — <http://nochmuzeev.by/arhiv-1/>; data odczytu: 22.04.2022.
- Праект «Бум! — Ага!»* — <http://book.polotsk.museum.by/be/node/59974>; data odczytu: 21.04.2022.
- Шпацыр па горадзе сонца* — <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFi74GC596cn8xFKVveW6B7fCqP5vPqY>; data odczytu: 13.03.2022.

Bibliografia (Transliteracja)

Aperatyŭnaâ infarmacyâ

2000: *Aperatyŭnaâ infarmacyâ pa problemah kul'tury i mastactva*, Minsk: NBB (wyd. 1).

Bambeška İvanna

2020: *Genezis kul'turna-adukacyjnaj dziejnasci kraâznaučykh muzeâŭ Belarusi*, „Iskusstvo i kul'tura”, nr 2(38).

Lupaška İryna

2011: *Asnoŭnyâ tendencyi kul'turna-adukacyjnaj dziejnasci belaruskich litaraturnykh muzeâŭ na sučasnym ètape*, „Vesnik Belaruskaga dzâržaŭnaga ŭniversiteta kul'tury i mastactvaŭ”, nr 1.

- 2019: *Sučasnyâ tendencyi ŭ kul'turna-adukacyjnaj dziejnasci muzeâŭ: belaruskì i zamežny vopyt*, [w:] *Kul'tura. Nauka. Tvorčestvo: sbornik naučnyh statej*, t. 13, Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universytet kul'tury i isskusstv, s. 306–311.
- 2021: *Muzei onlajn: formy raboty s auditoriej v usloviâh pandemii Covid-19*, „Iskusstvo i kul'tura”, 3(43).

Mirončyk Vol'ga

- 1997: *Muzejnaâ pedagogika: problemy arganizacyi muzejnaj raboty z dziec'mi*, Minsk: BelIPK.

Smykova Evgeniâ

- 2013: *Social'no-demografičeskij portret potrebitelej muzejnyh uslug v Belarusi*, [w:] *VII Mašerovskie čtenia. Materialy meždynar. nauč.-prakt. konf.*, red. A. P. Solodkov i in., Vitebsk: VGU imeni P. M. Mašerova.
- 2016: *Modeli povedeniâ posetitelej muzeev Belarusi (po rezul'tatam èmpiričeskich zamerov)*, “Vesci BDPU”, seria 2, nr 1(87).
- 2021: *Muzejnoe delo v Respublike Belarus': statističeskij analiz*, “Vesci BDPU”, seria 2, nr 1(107).

Trofimova Mariâ

- 2022: *Inklûzivnaâ sreda muzeâ kak turističeskaâ destinaciâ*, [w:] *Razvitie inklûzivnogo turizma v Belarusi i mire: materialy meždisciplinar. seminara*, Minsk: BGU.

Ŭhnevič Marina

- 2001: *Â povedu tebâ v muzej*, Moskva: Rossijskij institut kul'turologii.

Strony internetowe (Transliteracja)

- Ab studyi «U gosci da Cûbika»* — <https://www.artmuseum.by/index.php?cultureKey=ru&q=info/tub/o-studii-v-gosti-k-tyubiku.html>; data odczytu: 21.01.2022.
- Dzâržaŭny litaraturna-memaryâl'ny muzej Âkuba Kolasa. Naviny* — <http://kolasmuseum.by/>; data odczytu: 01.05.2022.
- Dzâržaŭny muzej gistoryi belaruskaj litaratury. Lekcyi* — <http://bellitmuseum.by/lektsyii/>; data odczytu: 13.03.2022.
- Dzâržaŭny muzej narodnaj arhitektury i pobytu. Tradycyjnyâ merapryemstvy* — <https://etna.by/services/tradicionnye-meropriyatiya>; data odczytu: 10.04.2022.
- Kul'tura Respubliki Belarus'* — <https://www.belstat.gov.by/upload/iblock/d3c/yhvibk085qco47oi3q31dlc1he0e592b.pdf>; data odczytu: 26.03.2022, 12.08.2022.
- Litaraturny muzej Kuz'my Čornaga* — <http://www.bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzej-kuzmyi-chornaga/>; data odczytu: 15.03.2022.
- Litaraturny muzej Maksima Bagdanoviča* — <http://www.bellitmuseum.by/litaraturnyi-muzej-maksima-bagdanovicha/>; data odczytu: 11.02.2022.
- makm_maladziecna* — https://www.instagram.com/makm_maladziecna; data odczytu: 02.02.2022.
- Minskì ablasny kraâznaŭčy muzej. Navedval'niku* — <http://molodechno-mokm.museum.by/be/visitor>; data odczytu: 03.04.2022.
- Muzej dlâ ŭsih. Seminar pa pytannâh inklûzi i bezbar'ernaga asâroddzâ. Metadyčnyâ parady ŭdzel'nikaŭ pa pracy sa specyâl'naj aŭdytoryâj* — <http://bellitmuseum.by/>

wpcontent/uploads/2021/06/metadychnyya-parady-seminara-muzej-dlya-usih.pdf, data odczytu: 25.05.2022.

Muzej pryrody i èkalogii. Èkskursii — <http://pryroda.histmuseum.by/by/visit/excursions/>; data odczytu: 01.04.2022.

Muzej Zamkavy kompleks „Mir”. Merapryemstvy — <https://mirzamak.by/happenings/>; data odczytu: 28.03.2022.

Nacyânal'ny gistaryčny muzej R ësrepubliki Belarus'. Ìnklûziŭny kul'turna-adukacyjny praekt — <http://www.histmuseum.by/ru/news/2913/>; data odczytu: 13.03.2022.

Nacional'nyj hudożestvennyj muzej — <https://www.youtube.com/channel/UCtHtNJMr8VdnpDeklJXWV1w/featured>; data odczytu: 26.03.2022.

Nacyânal'ny gistaryčny muzej R ësrepubliki Belarus'. Muzejnyâ zanâtki — <http://histmuseum.by/by/visiting/museum-lessons/>; data odczytu: 03.03.2022.

Nacyânal'ny gistoryka-kul'turny muzej-zapavednik „Nâsviž”. Kvèsty — <https://niasvizh.by/be/kvesty/>; data odczytu: 01.04.2022.

Noč muzeâŭ u Belarusi — <http://nochmuzeev.by/arhiv-1/>; data odczytu: 22.04.2022.

Praekt «Bum! — Aga!» — <http://book.polotsk.museum.by/be/node/59974>; data odczytu: 21.04.2022.

Špacyr pa goradze sonca — <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFi74GC596cn8xFKVveW6B7fCqP5vPqY>; data odczytu: 13.03.2022.

Irina Lupashko

Main trends of contemporary cultural and educational function of Belarusian museums

The article analyses modern tendencies of cultural and educational activity of Belarusian museums. The characteristics of museum audiences are described as well as the necessity of a specific approach is outlined. Traditional and innovative forms and methods of work with the audience are examined and the perspectives for development are determined.

Keywords: museum, cultural and educational activity, basic forms, innovative forms, excursion, lecture, museum-pedagogical activity, museum holiday, quest, inclusivity, museum audience.

Olga Łobaczewska

Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki

Muzealna historia słomianych carskich wrót z Polesia (Białoruś)

W historii sztuki każdego narodu są dzieła postrzegane w kategoriach dóbr narodowych. Pełnią ważną rolę w umacnianiu poczucia tożsamości narodowej, a każde pokolenie stara się odczytać ich znaczenie od nowa. Znaczenie to ma wymiar kulturowy i symboliczny, i nie zależy od tego, czy owe dobra znajdują się w muzeum, czy poza jego murami.

Do wybitnych dzieł sztuki białoruskiej kultury narodowej należą: krzyż Eufrozyny Połockiej¹ wykonany przez jubilera Łazarza Boksę w 1161 roku, pierwsze drukowane książki przez Franciszka Skarynę, jedwabne pasy kontuszowe, tkane w *persjarni* (manufakturze) radziwiłłowskiej w Słucku — znane powszechnie jako pasy słuckie. Do tego spisu warto dodać główne drzwi ikonostasu (tzw. carskie wrota) z poleskich cerkwi prawosławnych, pochodzące z początku XIX wieku, wykonane przez wiejskich rzemieślników techniką plecionkarską ze słomy żytniej. Takie wrota określano jako „słomiany cud” czy „słomiane koronki”. Znanych jest pięć wzorów słomianych carskich wrót. Trzy z nich można obejrzeć w muzeach Mińska i Grodna. Należy podkreślić, że ten fenomen kulturowy nie ma analogii w historii sztuki innych narodów.

Badaniem słomianych carskich wrót zajmuję się od lat 80. XX wieku. W 2018 roku, moje wieloletnie poszukiwania naukowe zostały zwieńczone wydaniem monografii pt. *Sztuka na chwałę Bożą. Słomiane carskie*

¹ Eufrozyna Połocka (1101/1104-1173) — córka księcia połockiego Światosława, mniszka prawosławna, święta, obdarzana szczególną czcią w Białorusi.

wrota i przedmioty cerkiewnego kultu [Мастацтва дзеля славы Божай: саламяныя і канастасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы] [Лобачэўская 2018]. Opisuję w niej, bazując na źródłach archiwalnych i publikacjach, historię badań, muzealizację, konserwację i restaurację unikalnych słomianych przedmiotów o przeznaczeniu sakralnym. Analizuję wiejskie źródła tego typu twórczości, stylistykę i technikę wyplatania. Pokazuję kontynuację tradycji plecionkarskiej pod postacią kopii dawnych słomianych wrót, koron ślubnych, oryginalnych przedmiotów związanych z cerkwią: ikonostasów, skrzynkowych ram [кіëма; кіëмаў] ikon, ikon ślubnych i mitr dla duchownych.

W niniejszym artykule koncentruję się na antropologicznym aspekcie muzealizacji słomianych wrót. Odnalezienie tych przykładów sztuki sakralnej i twórczości ludowej zbieгло się z chęcią ich uratowania i zachowania dla kolejnych pokoleń. Warto prześledzić sposoby przenikania się wyrobów z przeszłości i losów ludzi, którzy umieli dostrzec w nich artefakty warte włączenia do zbiorów muzealnych. To dzięki pracowitości i przezorności osób, które zetknęły się ze słomianymi unikatami, udało się je ocalić. Osoby te miały różne wykształcenie, zawód, poglądy, ale połączyły ich wrażliwość estetyczna na prawdziwe piękno, zachwyt i przekonanie, że słomiane carskie wrota są nie tylko świadectwem czasu i miejsca, w którym powstały — Polesia, lecz że mają wartość kulturowo-symboliczną, że są fenomenem kultury białoruskiej.

Wędrówka słomianego artefaktu:

Iwanczyce — Swojatycze — Mińsk — Paryż — Wilno

Pierwszą osobą, która podjęła się ratowania słomianych wrót, był duchowny K. Sernicki (К. Серніцкі) ze wsi Iwanczyce [Іванчыцы] w powiecie pińskim obwodu mińskiego². W 1860 roku iwanczycka cerkiew cmentarna, zbudowana w początkach XIX wieku z drewna, została zamknięta z powodu małej liczby wiernych, a księdza przeniesiono do posługi we wsi Swojatycze [Святычы] w powiecie nowogródzkim³. Tam też przewiózł słomiane wrota z Iwanczyc. Być może z powodu przywiązania do nich, ale bardziej prawdopodobnie wiązało to z zadaniem, które otrzymał: przeorganizowanie cerkwi w swojej nowej parafii zgodnie z kanonem grecko-wschodnim.

² Obecnie to miejscowość Iwanczyci [Іванчыці] w rejonie zaričnickim [Зарічне], w obwodzie równeńskim w Ukrainie, kilka kilometrów od białorusko-ukraińskiej granicy państwowej.

³ Obecnie to powiat lachowicki [Ляхавічы] w obwodzie brzeskim w Białorusi.

W 1866 (według innych źródeł w 1868) roku wiernym prawosławnym ze wsi Swojatycze przekazano — uprzednio zamknięty przez władze — kościół rzymskokatolicki pod wezwaniem Świętego Mikołaja. Ceglany budynek byłego kościoła, z dachem krytym kontem, został zbudowany w 1825 lub 1844 roku, a jego fundatorką była hrabina Zofia Czapska. Wygląd świątyni ani z zewnątrz, ani wewnątrz nie odpowiadał wyglądowi cerkwi, podobnie jak nie posiadała ona odpowiedniego wyposażenia potrzebnego do liturgii prawosławnej. Dlatego duchowny musiał przywieźć tu piękne słomiane wrota z ikonostasu z zamkniętej cerkwi iwanczyckiej. Należy zaznaczyć, że przemieszczanie ikonostasów i carskich wrót ze świątyni do świątyni było praktyką powszechnie przyjętą w cerkwi prawosławnej⁴. Przewóz słomianych wrót z Iwanczyc okazał się jednak nieprosty z powodu ich wielkości. Miały bowiem niemal dwa metry wysokości.

Iwanczyckie słomiane carskie wrota w ikonostasie cerkwi w Swojatyczach stały do 1909 roku, czyli do momentu, kiedy zwróciły uwagę miłośników białoruskich starożytności i zbieraczy muzealiów. Duchowny opiekujący się wówczas cerkwią — A. Chiltau (А. Хільтаў) przekazał je do Mińskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego [Мінскі царкоўна-археалагічны музей]⁵. W inwentarzu tego muzeum zostały one zapisane pod numerem 408 jako „słomiane carskie wrota z powiatu pińskiego” [Минская старина 1911: 241, 246].

Podczas I wojny światowej kolekcja Mińskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego została wywieziona w głąb Rosji, do Riazania. Jednak słomiane carskie wrota, z powodu swoich rozmiarów, pozostały w Mińsku wraz z kilkoma innymi eksponatami. W 1918 roku pokazano je na krajowej wystawie starożytności i sztuki w Mińsku [Павадър 1918: 31]. Można sądzić, że zachwycali się nimi organizatorzy wystawy — znawcy sztuki białoruskiej: niemiecki historyk sztuki, dr Albert Ippel⁶ i kolekcjoner Iwan Łuckiewicz⁷.

⁴ Przy przebudowie i przeorganizowaniu cerkwi stare ikonostasy były przekazywane, a nawet sprzedawane do innych świątyń. Świadczyć może o tym ogłoszenie z „Wiadomości z grodzieńskiej eparchii” [„Гродненские епархиальные ведомости”] z 1913 roku (nr 40/41, s. 372).

⁵ Muzeum zostało otwarte w 1908 roku przy Mińskim Cerkiewnym Komitecie Historyczno-Archeologicznym. Istniało do 1915 roku. W 1919 roku jego zbiory zostały przekazane do Muzeum Regionalnego w Mińsku.

⁶ Albert Ippel (1885–1960) — pierwszy badacz białoruskiej sztuki ludowej.

⁷ Iwan Łuckiewicz (1881–1919) — kolekcjoner, na podstawie jego kolekcji sztuki białoruskiej powstało Muzeum Białoruskie im. Iwana Łuckiewicza w Wilnie (1921–1945) — pierwsze Muzeum Narodowe Białorusi.

Po powołaniu Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (BSRR), eksponaty Mińskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego stały się podstawą Muzeum Regionalnego, a potem Białoruskiego Muzeum Państwowego (BMP) [Беларускі дзяржаўны музей]⁸. Dla iwanczyckich słomianych wrót było to już czwarte miejsce, do którego trafiły i trzecie będące muzeum. Z historią przynależenia do zbiorów BMP związana jest pierwsza międzynarodowa promocja tej unikalnej pracy ze słomy. Jej zdjęcie pokazano w 1925 roku w Paryżu podczas światowej wystawy sztuki dekoracyjnej i rzemiosła. Znalazło się ono na ekspozycji „białoruskiego zakątka”, przedstawiającej publiczności międzynarodowej specyfikę kultury, etnografii i osiągnięć sztuki ludowej Białorusinów [Лабачэўская 2016]. Wśród członków komisji przygotowującej wystawę znaleźli się badacz sztuki białoruskiej Mikoła Szczakacichin [Мікола Шчакаціхін] (1896–1940) i kierownik Oddziału Sztuki w BPM, artysta Michaś Filipowicz [Міхась Філіповіч] (1896–1947). I to oni jako pierwsi wysoko ocenili charakter artystyczny i znaczenie słomianych carskich wrót dla białoruskiej kultury narodowej.

Podczas II wojny światowej BPM utraciło znaczną część swoich zbiorów — najcenniejsze eksponaty wywieźli Niemcy, pozostałe zaginęły. Wśród tych ostatnich znalazły się słomiane carskie wrota. Wydawało się, że to strata bezpowrotna. Nieoczekiwanie jednak okazało się, że istnieje fotografia wrót, która stała się ważnym dokumentem w badaniach tego fenomenu kultury. Zdjęcie to znalazłam w zbiorach archiwum Narodowego Muzeum Litwy. Przedstawiało ono słomiane wrota ze wsi Iwanczyce w powiecie pińskim pokazywane na wystawie paryskiej w 1925 roku. Informowała o tym umieszczona na odwrocie papierowa naklejka z takim napisem: „Białoruska S.S.R. R.S.S de Belarousse 102–5999”⁹. Dlaczego zdjęcie to trafiło do Wilna — pozostaje tajemnicą.

Znalezione zdjęcie pozwoliło porównać stylistykę iwanczyckich wrót z innymi słomianymi pracami tego typu znajdującymi się w zbiorach muzealnych Białorusi. Pozwoliło również wyciągnąć wnioski o istnieniu na Polesiu w latach 30. XIX wieku lokalnego zjawiska artystyczno-kulturowego: plecionych ze słomy carskich wrót w ikonostasach byłych grekokatolickich cerkwi, które przymusowo zamieniano na prawosławne po likwidacji unii w 1839 roku.

⁸ Eksponaty BMP stały się podstawą współczesnego Narodowego Muzeum Historycznego Białorusi.

⁹ Muzeum Narodowe Litwy, sygn. EMIK 1870.

Pierwsza muzealizacja słomianych artefaktów ze wsi Laskowicze

Pierwszym muzeum, w którym znalazły się słomiane wrota, nie było jednak Mińskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne, lecz Grodzieńskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne [Гродзенскі царкоўна-археалагічны музей]¹⁰. Warto zaznaczyć, że pierwsze muzea cerkiewno-archeologiczne w Imperium Rosyjskim powstały przy Akademii Teologicznych w Kijowie (1872), Sankt Petersburgu (1878) i Moskwie (1880). Na początku XX wieku komitety i muzea cerkiewno-archeologiczne działały w wielu guberniach rosyjskich. Na Białorusi obok już istniejących Komitetów Cerkiewno-Archeologicznych w Witebsku (1892) i Mohylewie (1897), powołano w 1904 roku cerkiewną placówkę naukową i muzealną w Grodnie. W 1906 lub 1907 roku do zbiorów grodzieńskiego muzeum włączono słomiane carskie wrota ze wsi Laskowicze [Ляскавічы] powiatu kobryńskiego w obwodzie grodzieńskim¹¹. Ten unikalny przykład plecionkarstwa trafił do muzeum dzięki zainteresowaniu wykształconej publiczności i kolekcjonerom zabytków sakralnych. Pierwszym, który zwrócił uwagę na te wrota, był biskup diecezji grodzieńskiej Michaił, metropolita grodzieński i brzeski (Wasilij Jermakou [Васілій Ермакоў]). Był to człowiek wykształcony, uczył się w seminarium w Kijowie, wykładał w Akademii Teologicznej w Sankt Petersburgu, był rektorem Mohylewskiej Akademii Teologicznej. Wspierał restaurowanie starych świątyń, ale i sam obdarzony był talentem artystycznym. Malował ikony i wykonywał kamienne relikwiarze (*panagia, encolpion*) [Черепица 2008]. To właśnie dzięki niemu carskie wrota z ikonostasu z Laskowicz znalazły się w Grodzieńskim Muzeum Cerkiewno-Archeologicznym, w którym otrzymały status zabytku sztuki cerkiewnej.

Warto dodać, że zbiory muzeum znajdowały się początkowo w domu biskupa w Grodnie, ale w 1907 roku zostały przeniesione do prawosławnego klasztoru męskiego pod wezwaniem św. św. Borysa i Gleba przy ulicy Mostowej, w którym do 1853 roku znajdował się katolicki klasztor Bernardynek. W klasztorze tym, a dokładnie na chórze byłego kościoła, laskowickie słomiane carskie wrota przetrwały I wojnę światową. Drugie ich odkrycie miało miejsce w 1924 roku. Dokonała tego Komisja opieki nad zabytkami sztuki i kultury ziemi Grodzieńskiej. Komisja ta działała w latach 1920–1923 przy grodzieńskim urzędzie powiatowym¹². Wrotami

¹⁰ Grodzieńskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne działało w latach 1904–1915.

¹¹ Obecnie to rejon iwanawski (dawny Janów) w obwodzie brzeskim w Białorusi.

¹² <https://harodnia.com/pl/grodno-wczoraj/625>; data odczytu: 17.04.2022.

zainteresował się ówczesny dyrektor muzeum, historyk i archeolog — Józef Jodkowski (1890–1950). Były one wystawiane w Starym Zamku i traktowane jak najciekawszy eksponat muzealny¹³. Ich zdjęcie znalazło się w roczniku muzeum [Muzeum w Grodnie 1925: 13]. Warto dodać, że oryginalna fotografia zachowała się także w zespole archiwalnym gazety warszawskiej „Ilustrowany Kurier Codzienny” w polskim Narodowym Archiwum Cyfrowym (NAC)¹⁴. Uważny obserwator dojrzy na tym zdjęciu etykietę muzealną z napisem w języku polskim: „Carskie wrota ze słomy z XVIII wieku pochodzące z unickiej świątyni z Grodzieńskiego”.

Słomiane carskie wrota znajdujące się w Grodnie szczęśliwie przetrwały II wojnę światową. Do muzealnej księgi inwentarzowej zostały wprowadzone w latach 1946–1949. W 1962 roku informacje o nich opublikował historyk sztuki Michaił Kacar [Міхаіл Кацар] w encyklopedii *Sztuka państw i narodów świata* [Белорусская ССР. Искусство стран и народов мира] [Кацар 1962: 170]. Od 1979 roku, po pracach restauracyjnych, wrota z Laskowicz są eksponowane w Grodzieńskim Państwowym Muzeum Historyczno-Archeologicznym [Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей] i przyciągają uwagę zwiedzających. Niestety jeszcze do niedawna brakowało przy nich dokładnych informacji ze względu na to, że dokumentacja Grodzieńskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego zaginęła podczas ewakuacji prawosławnej diecezji grodzieńskiej w 1915 roku. Dopiero moje poszukiwania archiwalne pozwoliły wypełnić tę lukę i obecnie odnalezione dane są dostępne na stronie muzeum¹⁵.

Znalezienie słomianych carskich wrót we wsi Lemieszewicze

W 1958 roku odbył się wyjazd badawczy pracowników Państwowego Muzeum Sztuki BSRR [Дзяржаўны мастацкі музей БССР]¹⁶. Odwiedzili oni 56 miejscowości obwodu mińskiego, brzeskiego i grodzieńskiego, w których poszukiwali zabytków sakralnych. W jednej z nich, w Lemieszewiczach [Лемяшэвічы] w rejonie pińskim w obwodzie brzeskim znaleźli w cerkwi pod wezwaniem Przenajświętszej Bogurodzicy słomiane carskie wrota. To było prawdziwe odkrycie! Monumentalne drzwi wyplatane ze słomy

¹³ http://pawet.net/library/history/bel_history/_books/jodkowski/Wspomnienie_o_Józefie_Jodkowskim.html; data odczytu: 17.04.2022.

¹⁴ Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC), sygnatura 3/1/0/11/25/2 [dawna: 1–K–25–2].

¹⁵ <http://museum-grodno.by/pages/carskya-ikanastasnyya-varoty.html>; data odczytu: 17.04.2022.

¹⁶ Obecnie to Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś [Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь].

zrobiły wrażenie na badaczach — tym bardziej, że nic nie wiedzieli o innych tego typu obiektach. Rosyjscy członkowie ekspedycji podjęli decyzję o zabraniu wrót do Moskwy, ale okazało się, że nie było tam specjalistów, którzy mogliby podjąć się ich restauracji i ostatecznie wrota nie wyjechały poza granice Białorusi.

Dzisiaj wiadomo, że słomiane carskie wrota z ikonostasu z cerkwi w Lemieszewiczach były znane badaczom na początku XX wieku. W 1912 roku oglądał je i opisał Izaak Sierbow [Ізак Сербов]¹⁷ — etnograf i krajoznawca, który wędrował po Polesiu. W sprawozdaniu z wyjazdu pisał:

Na Polesiu zachowało się jeszcze stosunkowo dużo zabytków cerkiewnych: ikon, naczyń, ksiąg i różnych rękopisów. [...] we wsi Lemieszewicze, w cerkwi znajdują się słomiane carskie wrota [...]. Słowem, na Polesiu rozsianych jest wiele zabytków historyczno-archeologicznych, których nikt do dzisiaj nie zbadał i są prawie nieznane w literaturze specjalistycznej [cyt. za Лабачэўская 2018: 51].

Lemieszewickie carskie wrota szczęśliwie przetrwały I i II wojnę światową na terenie poleskiego Zarzecza i zostały tu odkryte dopiero w 1958 roku. Warto dodać, że do tego czasu zmieniły one swoją lokalizację w cerkwi. Co prawda wzmianki o tym, gdzie dokładnie się znajdowały podczas odnalezienia, są sprzeczne. Badacze twierdzili, że umieszczone były w ołtarzu i wisiały na ścianie jak obraz, po lewej stronie od wejścia. Ja z kolei, będąc w 1985 roku we wsi Lemieszewicze, zapisałam wypowiedź opiekuna cerkwi, który powiedział, że słomiane carskie wrota w momencie przyjazdu badaczy z Mińska wisiały pod schodami prowadzącymi na chór. Miały tu być przeniesione w 1894 roku ze starej cerkwi wzniesionej jeszcze w czasach unii. To wszystko jednak dowodzi, że słomiane carskie wrota były szanowane przez miejscowych duchownych i nawet po tym, jak zostały zdjęte ze starego ikonostasu, pozostawiano je w świątyni.

W 1976 roku odrestaurowane słomiane arcydzieło z Lemieszewicz znalazło swoje miejsce na ekspozycji białoruskiej sztuki dawnej w Państwowym Muzeum Sztuki BSR. W tym samym czasie zaczęłam tam pracować i pamiętam, jak ogromne wrażenie zrobiły na mnie te wrota. Mogłam je podziwiać, ale też dotknąć. Wydawało mi się, że w tym dwustuletnim zabytku, w jego misternej słomianej plecionce wciąż czuć ciepło słońca

¹⁷ Izaak Abramowicz Sierbow (1871-1943) — archeolog i etnograf, sekretarz naukowy wydziału etnografii w Katedrze Etnografii i Folkloru Instytutu Historii Akademii Nauk. Pierwszy etnograf i fotograf Polesia.

i ziemi Polesia. Nie raz też rejestrowałam zdziwienie, ale i zachwyt, jaki wywoływały u zwiedzających.

Potem lemieszewickie słomiane wrota znalazły się w filii Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś — na ekspozycji Muzeum Sztuki Ludowej w Raubiczach [Музей народнага мастацтва ў Раўбічах] pod Mińskiem. Natomiast w 2014 roku zostały one pokazane, wśród innych arcydzieł białoruskiej sztuki, na wystawie *Dziesięć wieków sztuki Białorusi* [Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі] [Дзесяць стагоддзяў мастацтва 2014].

Znalezienie słomianych carskich wrót we wsi Wawulicze

W 1970 roku, podczas wyjazdu badawczego naukowcy Instytutu Historii Sztuki, Etnografii i Folkloru Akademii Nauk BSRR znaleźli we wsi Wawulicze [Вавулічы] w rejonie drohiczyńskim, w obwodzie brzeskim jeszcze jeden egzemplarz słomianych carskich wrót. Przetrwały one tu I i II wojnę światową, powojenną organizację kołchozów, wandalizm czasów sowieckiej walki z religią.

W archiwum fotograficznym Włodzimierza Karelina [Уладзімір Карэлін], badacza dawnego malarstwa białoruskiego, znajdują się zdjęcia uczestników tego wyjazdu. Uwieczniono ich koło cerkwi w Wawuliczach w momencie, w którym opisywali i mierzyli wyniesione ze świątyni arcydzieło. Jednym z uczestników był Wiktar Staszczaniuk [Віктар Сташчанюк] (1933–2007) — artysta i poeta. W jednym z wierszy z 2001 roku wspomina tamten czas i wydarzenia związane z odkrywaniem unikalnych pomników dawnej sztuki białoruskiej. Dzięki nim poznano również Białoruś, która do tej pory była nieznana.

To był czas zamykania świątyń...
Wędrowaliśmy ścieżkami bólu
W sercu z miłością do drogiej Ojczyzny,
Budziliśmy ciszę w zamkniętych świątyniach
Mijały drżące minuty.
Patrzyliśmy w oblicza świętych z ikon
Zdziwieni ich świecką urodą.
Pewnie artyści złamali zasady,
Malując znane sobie osoby.
Jakich wrażeń wówczas zazналиśmy,
Co odkryliśmy podczas wędrówek,

Na ile bogatsi staliśmy się duchem –
Muza wiedzy nie darmo była nam przyjaciółką.
Pieśni Polesia dźwięczały serdecznie
I wiatr dróg nam towarzyszył.
Zdjęciem, opisem wracaliśmy pamięci
Zapomniane skarby krainy bezbożnej... [cyt. za Габрусь 2017: 87].

Drewnianą cerkiew pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Bogurodzicy (w której zachowały się słomiane carskie wrota) postawiono w 1737 roku. Była to wówczas cerkiew unicka. Znajdujący się w niej ikonostas zgodny z regułami prawosławia wprowadzono tu w 1830 roku, tuż przed kasatą unii, w wyniku porozumienia między litewską diecezją greckokatolicką a władzami carskimi obwodu grodzieńskiego. Wiadomo, jak wyglądał ikonostas ze słomianymi carskimi wrotami w 1910 roku. Ksiądz Konstanty Karpiński [Канстанцін Карпінскі], który wówczas odwiedzał cerkiew, opisał słomiane carskie wrota i zaznaczył, że zwieńczała je wyplatana ze słomy, misterna korona, świadcząca o wysokich umiejętnościach wykonawcy. Ksiądz zanotował również nazwisko autora wrót: był nim miejscowy majster Klimowicz [Клімовіч] [К-скій 1910: 359].

Wspomniana wcześniej działalność komitetów cerkiewno-archeologicznych w czasach Imperium Rosyjskiego opierała się na badaniach historii i sztuki sakralnej oraz tworzeniu zbiorów muzealnych. Zaangażowani w nią duchowni, pełniący posługę duszpasterską na ziemiach białoruskich, dostrzegli wartość słomianych wrót i zdecydowali o ich zachowaniu. Tak było i z proboszczem cerkwi w Wawuliczach. W grudniu 1913 roku został nim Mikołaj Balicki [Мікалай Баліцкі], były opiekun cerkwi w Laskowiczach w powiecie kobryńskim [Гродненские епархиальные ведомости 1913: 410]. Przypomnijmy, że znajdowały się w niej słomiane wrota, które w 1906 lub 1907 roku zostały przekazane do Grodzieńskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego. Bez wątplenia obecność słomianych carskich wrót w nowej parafii i ich wykorzystywanie podczas rytuału cerkiewnego nie były nowością dla M. Balickiego, stąd też odniósł się do nich z szacunkiem i dbałością.

W 1986 roku, podczas badań etnograficznych, które prowadziłam w Wawuliczach, pytałam mieszkańców o słomiane arcydzieło. Amelian Maksimczyk [Амелян Максімчык] (urodzony w 1900 roku) — plecionkarz, który wyplatał słomiane kapelusze dla siebie i sąsiadów — powiedział mi, że do

momentu przewiezienia do Mińska słomiane wrota znajdowały się na chórze ich wioskowej cerkwi, a ludzie chodzili oglądać je „jak w muzeum”.

W 1974 roku naukowcy z Instytutu Historii Sztuki, Etnografii i Folkloru Akademii Nauk BSRR wywieźli słomiane wrota z Wawulicz. Trafiły one wraz z około stoma innymi zabytkami sztuki białoruskiej do kolekcji późniejszego Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś. W ten właśnie sposób w zbiorach tego muzeum znalazły się dwa słomiane arcydzieła z Polesia: z Lemieszewicz i Wawulicz.

Zaginiony słomiany ikonostas z wsi Gorki

Oprócz trzech egzemplarzy słomianych carskich wrót, które znajdują się w muzeach Mińska i Grodna, oraz fotografii z 1925 roku z archiwum Narodowego Muzeum Litwy w Wilnie, jest jeszcze informacja o jednym podobnym do nich artefakcie (w sumie to już piąty). Chodzi tu o słomiane wrota ze wsi Gorki [Горки] w powiecie kobryńskim w obwodzie grodzieńskim¹⁸. Pisał o nich w 1910 roku autor podpisujący się „K. K-ckij” w artykule pt. *Słomiane carskie wrota (notatka archeologiczna)*, opublikowanym w „Grodzieńskich wiadomościach diecezjalnych” [„Гродненские епархиальные ведомости”] [К-ский 1910]. Pińskiemu krajoznawcy i historykowi Aleksandrowi Ilinowi [Аляксандер Ільін] udało się ustalić, kto krył się pod pseudonimem. Miał to być Konstanty Karpiński [Канстанцін Карпінскі] (1867–1947) ze wsi Drużyłowicze [Дружылавічы] w powiecie pińskim [Ильин 2016], duchowny prawosławny, który miał wyższe wykształcenie i działał na rzecz oświaty oraz badań nad zabytkami i historią Cerkwi prawosławnej. Jego wkład w rozwój historii, krajoznawstwa, archeologii i sztuki był znaczący. W 1908 roku przyjechał na Pińszczyznę z obwodu czernihowskiego, gdzie zajmował się nie tylko duszpasterstwem, ale także krajoznawstwem i archeologią. Był również członkiem Czernihowskiej Obwodowej Komisji Naukowo-Archiwalnej oraz inicjatorem utworzenia Czernihowskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego. Po przyjeździe na Polesie ksiądz Karpiński aktywnie włączył się w działania Grodzieńskiego Komitetu Cerkiewno-Archeologicznego i publikował wyniki swoich badań w „Grodzieńskich wiadomościach diecezjalnych”. Artykuł *Słomiane wrota carskie* autorstwa Konstantego Karpińskiego był pierwszym, w którym wnikliwie opisano elementy wyposażenia cerkwi oraz przedmioty kultu

¹⁸ Obecnie wieś Gorki znajduje się w rejonie lubieszowskim [Любешів], w obwodzie wołyńskim w Ukrainie.

wykonane ze słomy, pochodzące z Polesia białoruskiego. Bez wątpienia autora zachwycaly te arcydzieła, bo specjalnie o nich pisał, ale też z ich powodu udał się do sąsiedniej parafii, do Laskowicz, oddalonych 8 kilometrów od Drużyłowicz. Tam rozmawiał z księdzem oraz mieszkańcami wsi i zanotował historię przekazania słomianych wrót do Grodzieńskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego. Widział również słomiane wrota z Wawulicz, leżących 18 km od Drużyłowicz, i podobnie bardzo wnikliwie je opisał. Badacz odwiedził należący do diecezji grodzieńskiej dekanat iwanowski i wieś Gorki w powiecie kobryńskim. W miejscowej cerkwi pod wezwaniem św. Ilii także kiedyś był słomiany ikonostas, lecz nie dotrwał do jego wizyty. W 1865 roku słomiane carskie wrota zostały zastąpione drewnianymi, a same trafiły na poddasze cerkwi. Tam przetrwały do początku 1900 roku, ale administrator cerkwi wykorzystał je do zatkania dziur w dachu, chroniąc budynek przed deszczem i śniegiem. Pod wpływem wilgoci plecionka szybko zaczęła niszczyć i z carskich wrót została jedynie drewniana rama. Taki stan wrót widział Karpiński, który potem zapisał, że ich rama była „surowej roboty”. Dowiedział się jednak od najstarszych mieszkańców, że słoma w carskich wrotach była malowana i że również boczne drzwi w ikonostasie oraz obramowania ikon były ozdobione słomianą plecionką. Niestety nikt już nie pamiętał nazwiska osoby, która wykonała słomiany ikonostas.

Fakt niezachowania słomianego wyposażenia cerkwi może świadczyć o niewiedzy opiekującego się cerkwią duchownego co do jego wartości. W odróżnieniu do księży A. Chiltaua, K. Karpińskiego i innych, którzy na początku XX wieku działali na rzecz rozwoju nauki cerkiewno-archeologicznej i organizowali takie muzea w Białorusi, opiekun cerkwi w Gorkach nie potrafił docenić zabytku poleskiej sztuki cerkiewnej, uszanować dzieła wiejskiego plecionkarstwa.

Fenomen ludowej sztuki plecionkarstwa na Polesiu

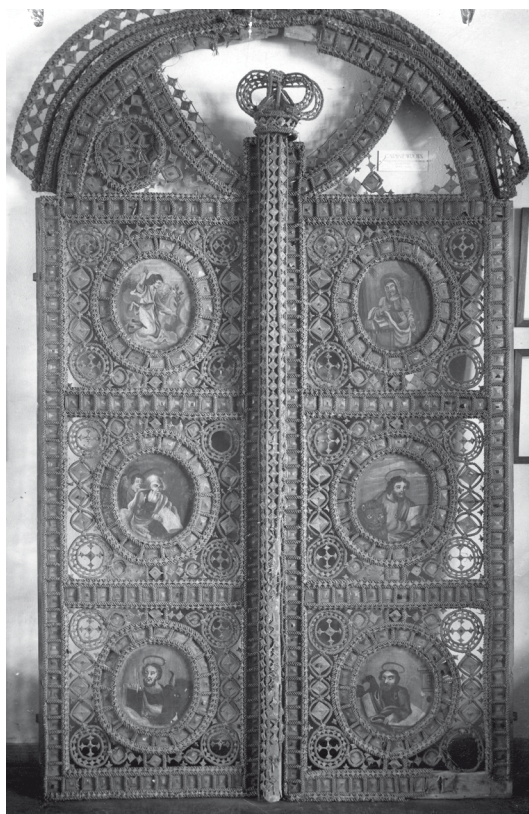
Przykłady słomianych carskich wrót, a nawet całego ikonostasu z cerkwi ze wsi Gorki, pochodzących z XIX wieku, dowodzą obecności i upowszechnienia na Polesiu tradycji wyrobów słomianych, w tym monumentalno-dekoracyjnych zdobień wewnątrz wiejskich cerkwi. Ich lokalizacja i odniesienie do współczesnych regionów administracyjnych pozwala zakreślić obszar występowania tej unikalnej tradycji. Znajduje się on w granicach rejonów: pińskiego (wieś Lemieszewicze), iwanowskiego (wieś Laskowicze), drohi-

czyńskiego (wieś Wawulicze) w obwodzie brzeskim. Dwa miejsca, w których dawniej odnotowano obecność słomianych wrót, znajdują się obecnie poza granicami Białorusi. Jedno — to wieś Gorki w byłym powiecie kobryńskim w obwodzie grodzieńskim, obecnie należy do rejonu lubieszowskiego w obwodzie wołyńskim w Ukrainie, graniczącego z rejonem iwanowskim w obwodzie brzeskim. Drugie — to wieś Iwanczyce w byłej gminie Morochna w powiecie pińskim, w obwodzie mińskim, która współcześnie przynależy do rejonu zarezkańskiego w obwodzie rówieńskim w Ukrainie, kilka kilometrów od granicy z rejonem pińskim obwodu brzeskiego (Białoruś). Jak można zauważyć, wszystkie wskazane wsie, gdzie w cerkwiach znajdowały się słomiane carskie wrota, znajdują się w centralnej części Polesia zachodniego i dawniej należały do kulturowo-historycznych i administracyjnych ziem białoruskich. Równie ważnym faktem jest to, że niektóre miejscowości należały do jednej parafii. Na przykład wsie Lemieszewicze i Iwanczyce należały do jednego z trzech dekanatów pińskich w diecezji mińskiej. Na terytorium powiatu kobryńskiego w obwodzie grodzieńskim były trzy cerkwie ze słomianymi ikonostasami lub osobnymi, wyplatanyymi ze słomy carskimi wrotami. Dwie z nich, Gorki i Laskowicze, należały do dekanatu iwanowskiego, a cerkiew we wsi Wawulicze — do sąsiedniego dekanatu bezdzieńskiego w diecezji grodzieńskiej.

Powstaje pytanie, dlaczego tradycja ozdabiania słomianymi plecionkami ikonostasów w wiejskich cerkwiach pojawiła się na Polesiu zachodnim i kiedy. Poszukując odpowiedzi na te pytania, należy wziąć pod uwagę przypuszczenia księdza Konstantego Karpińskiego. Pisał on:

Pińskie Polesie z powodu swojej głuszy i trudno dostępnych miejsc miało problem ze znalezieniem rzemieślników. Poza tym mieszkańcy z powodu biedy nie mogliby ich nawet opłacić. Dlatego spotyka się tutaj prostą, ale wymagającą pracowitości sztukę wyplatania ze słomy, czynioną na chwałę Bożą [K-ckiń 1910: 358].

Wykonywanie plecionych ze słomy carskich wrót i ikonostasów wiąże się z okresem złożonej historii Kościoła grekokatolickiego na Białorusi. Po rozbiorach Rzeczypospolitej, wraz z wejściem ziem białoruskich w skład Imperium Rosyjskiego (koniec XVIII wieku) Kościół unicki na białoruskich ziemiach, będący pod wpływem Kościoła katolickiego i ulegający latynizacji, zostaje podporządkowany polityce Cerkwi prawosławnej. Nastąpiło to wraz z kasatą Unii w 1839 roku. Jednak już wcześniej rozpoczęło się przeorganizowanie kościołów i byłych cerkwi unickich oraz powrót do



Il. 1. Carskie wrota carskie z ikonostasu w cerkwi p.w. Narodzenia Matki Boskiej we wsi Laskowicze, powiat iwanowski, obwód brzeski, 1836 rok; słoma, wyplatanie, drewno, malarstwo, 142 x 250 cm. Państwowe Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Grodnie, fot. Georgij Lichtarowicz [Георгій Ліхтаровіч].

Il. 2. Carskie wrota z kolekcji Państwowego Muzeum w Grodnie (pochodzą ze wsi Laskowicze, powiat iwanowski, obwód brzeski), fot. lata 1930–1939. Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC), Polska, sygnatura 3/1/0/11/25/2 (dawna: 1–K–25–2).

tradycji prawosławnych w grekokatolickich praktykach religijnych. Kolegium greko-unickie 7 lutego 1834 roku przyjęło uchwałę, zgodnie z którą miano przymusowo przywracać w cerkwi unickiej wschodni obrządek, korzystać ze służebników moskiewskich i zbiorów pieśni, wprowadzać ikonostasy. Na podstawie dokumentów archiwalnych wiadomo¹⁹, że wprowadzanie ikonostasów do świątyń unickich przebiegało powoli. Powodem był brak funduszy zewnętrznych oraz pieniędzy cerkiewnych, poza tym księża z różnych powodów opóźniali działania i nie wprowadzali zarzą-

¹⁹ Chodzi o dokumenty znalezione przeze mnie w Narodowym Archiwum Historycznym w Grodnie i wykorzystane we wspomnianej książce *Sztuka na chwałę Bożą. Słomiane carskie wrota i przedmioty cerkiewnego kultu* [Лабачэўская 2018: 91–99]. Nowe źródła archiwalne pozwalające datować słomiane carskie wrota zostały wskazane przez Halinę Flikop-Switę [Галіна Флікоп-Світа] [Флікоп-Світа 2021: 126–128].



Il. 3. Carskie wrota ze wsi Lemieszewicze, powiat piński, obwód brzeski, 1810 rok (?); słoma, drewno lipowe, nić lniana, jedwab, aksamit, wyplatanie, 210 x 110 x 10 cm. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, fot. Dzmitry Kaźłow [Дзмітры Казлов].

Il. 4. Carskie wrota ze wsi Wawulicze, powiat drohiczyński, obwód brzeski, 1835 rok; słoma, blejtram z drzewa sosnowego, tkanina, malowanie na desce, wyplatanie, 205 x 120 x 5 cm. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, fot. Dzmitry Kaźłow [Дзмітры Казлов].

dzeń. Budowa nowych cerkwi odbywała się pod nadzorem rosyjskich władz duchownych i świeckich. Przy ich powoływaniu dostrzec można powrót do zasad grecko-wschodniej praktyki liturgicznej, wymagającej wprowadzenia ikonostasów. W istniejących już świątyniach ikonostasy robiono pośpiesznie, bo na ich wykonanie wyznaczono bardzo krótki termin. Brakowało środków, więc duchowni przy reorganizacji wnętrza cerkiewnych byli zmuszeni korzystać z pomocy swoich wiernych. Jak pisał Michaił Izwiekau [Міхаіл Ізвекаў] — badacz diecezji litewskiej w XIX wieku — to, co robiono z pośpiechem, było prymitywne. Tworzono proste i pozbawione zdobień ikonostasy. Często stanowiły je brzydkie, niemalowane przegrody z desek bez żadnej ikony. Z kolei malowane obrazy nie odpowiadały świętym wizerunkom lub też zawieszano w ikonostasach stare unickie przedstawienia [Макозава 2001: 150].



Il. 5. Ewangelista Łukasz. Fragment carskich wrót ze wsi Laskowicze, powiat iwanowski, obwód brzeski; drewno, farby terpentynowe, malarstwo. Państwowe Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Grodnie, fot. Georgij Lichtarowicz [Георгій Ліхтаровіч].



Il. 6. Larysa Łoś podczas restauracji lemieszewickich wrót w Państwowym Muzeum Sztuki BSRR.
Z archiwum rodziny L. Łoś.

Na podstawie własnych badań dowodzę, że w nowo wybudowanych cerkwiach unickich we wsiach Lemieszewicze (1810) i Gorki (1815) od razu wstawiono ikonostasy zgodne z miejscowymi wymogami. Poza tym wykorzystano do zrobienia carskich wrót najbardziej tani, ale przez to łatwo dostępny materiał — słomę. Datowanie ostatnich wzorów słomianych wrót pokrywa się z okresem kasaty unii (tuż przed albo zaraz po niej) na ziemiach białoruskich. I tak, w laskowickiej cerkwi unickiej ikonostas postawiono w 1836 roku i prawdopodobnie wtedy też zrobiono słomiane carskie wrota. Cerkiew Narodzenia Bogurodzicy we wsi Wawulicze, wybudowana w 1737 roku jako cerkiew unicka, do 1836 roku także została przekształcona na grecko-wschodnią. W protokole z 30 maja 1836 roku litewskiej konsystorii, czyli administracji unickiej, zapisano o cerkwiach z Laskowicz i Wawulicz, że mają „carskie wrota ozdobione artystycznie słomą” [Флікоп-Світа 2021: 128]. Dostępne w archiwach dokumenty nie pozwalają dokładnie wskazać czasu powstania słomianych carskich wrót w cerkwi we wsi Iwanczyce. Prawdopodobnie mogły zostać wykonane w latach 1836–1837, kiedy pod wpływem rosyjskich władz cerkiewnych i administracyjnych najintensywniej przekształcano wnętrza białoruskich



Il. 7. Druga strona carskich wrót ze wsi Wawulicze, powiat drohiczyński, obwód brzeski, 1835 rok; słoma, blejtram z drzewa sosnowego, tkanina, malowanie na desce, wypłatanie, 205 x 120 x 5 cm. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, fot. Dzmitry Kazłow [Дзмітры Казлов].



Il. 8. Gwiazda betlejemska, lata 30. XIX wieku; słoma, wyplatanie, tkanina, średnica 75 cm. Państwowe Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Grodnie, fot. Georgij Lichtarowicz [Георгій Ліхтаровіч].

cerkwi unickich zgodnie z kanonem bizantyńsko-prawosławnym. Z kolei ikonostas w cerkwi we wsi Gorki zaczęto stawiać we wrześniu 1836 roku [Флікоп-Світа 2021: 128] i zapewne tę datę można uznać za właściwy czas powstania słomianego ikonostasu.

Moje poszukiwania naukowe oraz ostatnio odnalezione przez białoruską badaczkę Halinę Flikop-Switę dokumenty pozwalają zdecydowanie odrzucić wcześniej stawianą tezę, że słomiane carskie wrota są osiemnastowiecznymi pomnikami wyłącznie proveniencji unickiej. Chcąc datować słomiane wrota z Polesia, można przyjąć, że pojawiły się one w ostatnich latach funkcjonowania unii na tym terytorium, w czasie wymuszonego przechodzenia Kościoła grekokatolickiego pod władzę prawosławia rosyjskiego, a następnie kasaty unii. Obecność słomianych carskich wrót w ikonostasach biednych, wiejskich cerkwi na głębokim Polesiu wiązała się z wykorzystaniem tradycyjnej umiejętności wyplatania ze słomy. Miejscowi duchowni, przymuszeni do zmiany wyglądu sakralnego wnętrza świątyni, mogli liczyć tylko na własne siły, niewielkie środki finansowe oraz talent i zdolności artystyczne swoich wiernych.

Na podstawie analizy porównawczej kompozycji i stylu wyplatania słomianych wyrobów można stwierdzić, że wawulickie i lemieszkwickie



Il. 9. Kopia carskich wrót ze wsi Lemieszewicze, powiat piński, obwód brzeski, 2006 rok; autorka Larysa Łoś. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś, fot. Dzmitry Kazłow [Дзмітры Казлов].

wrota zostały wykonane przez jednego plecionkarza lub tę samą grupę plecionkarzy. Natomiast wrota z Laskowiczy i Iwanczyc były plecione przez kogoś innego, czego dowodzi ich plastyka i styl, w jakim zostały zrobione. Świadczyć to może o tym, że słomianych wrót nie wyrabiano centralnie w jednym miejscu, poza tym wcześniej wykonane plecionki do ikonostasów mogły służyć kolejnym wykonawcom jako pierwowzory. Na stosunkowo niewielkim obszarze Polesia Zachodniego, czyli we współczesnych południowych rejonach obwodu brzeskiego i pogranicza białorusko-ukraińskiego, gdzie lokalizuje się tradycję słomianych wyrobów w cerkwiach, nie wykluczone były zapożyczenia kulturowe, kontakty (nawet ściśle) i wymiana doświadczeń między wykonawcami. Stylistyka znaków malarskich ikon pozwala stwierdzić, że twórcy słomianych wrót byli przedstawicielami tzw. kultury „niskiej”, która adaptowała wzory „wysokiej”, profesjonalnej sztuki i przekładała ją na język sztuki ludowej. Brak odpowiedniego przygotowania artystycznego rekompensowano szczerością ludowego pojmowania obrazów świętych, ich folkloryzacją, przybliżeniem do postaci z realnego życia.

Konserwacja słomianych carskich wrót w muzeum

Słoma²⁰, zżęta przez poleskie żniwiarki i spleciona przez wiejskich plecionkarzy więcej niż dwa wieki temu, zachowała do naszych czasów naturalny, złocisty kolor, elastyczność i giętkość. Zniszczenie poszczególnych detali i uszkodzenie niektórych części carskich wrót było wynikiem działania mechanicznego. W mniejszym stopniu zachowały się nitki lniane, którymi pozszywano plecione elementy. Wszystkie egzemplarze miały natomiast dobrze zachowane drewniane ramy, kute zadaszenia i gwoździe. Decyzja o wyeksponowaniu w muzeum wyplatanych wrót wymagała jednakże przeprowadzenia ich konserwacji (oczyszczenia z kurzu, brudu, wosku i pleśni) i restauracji (odnowienia elementów, które uległy zniszczeniu lub zaginięciu).

Osoby zajmujące się konserwacją i restauracją dzieł sztuki i rzemiosła w ZSRR nigdy wcześniej nie spotkały się z takim materiałem jak słoma, brakowało specjalistów, doświadczenia i metod w pracy z podobnym materiałem czy pracami. Dlatego też Państwowe Muzeum Sztuki BSRR, które posiadało dwa egzemplarze słomianych carskich wrót, zaprosiło w 1974

²⁰ Była to przede wszystkim słoma żytnia.

roku do współpracy Larysę Łoś [Ларыса Лось] (1928–2021) — artystkę i plecionkarkę. Prace konserwatorskie były wykonywane bezpośrednio w muzeum, co więcej, w ich trakcie dopiero wypracowywano metodykę konserwacji tego typu obiektów wraz z odtwarzaniem i uzupełnianiem brakujących fragmentów. Plecionki słomiane były oczyszczane z brudu i okopceń roztworem wody z mydłem dziecięcym. Służył do tego pędzelek, którego włosie było wykonane z sierści wiewiórki i kuny czy łasicy. Do zdejmowania wosku wykorzystywano scyzoryk, skalpel i brzytwę. Potem uszkodzoną słomę i detale spinano spinaczami do bielizny i spinaczami biurowymi, a następnie tak złożoną plecionkę suszono suszarką do włosów. W taki sposób możliwe było oczyszczenie niewielkiego fragmentu, najczęściej o rozmiarach 15 na 15 centymetrów.

Podczas prac konserwatorskich nad carskimi wrotami z Lemieszewicz pojawił się jeszcze inny problem. Otóż zachowały się w nich trzy plecione rozety, które przypominały promieniste słońce, a pozostałe rozety uzupełniono — ewidentnie późniejszymi — namalowanymi na płótnie postaciami Ewangelistów. Dlatego zdecydowano, by rozety te zdjąć i we wszystkich polach wprowadzić kopie słomianych rozet w okrągłych medalionach.

Podczas prac konserwatorskich rzemieślniczka (Ł. Łoś) starała się zachować maksymalnie dużo oryginalnego materiału. Połamane plecione detale były zdejmowane, moczone w wodzie, delikatnie rozplatane i ponownie splatane. Tam, gdzie uszczerbek był zdecydowanie większy dodawano nowe słomki, a ich kolor tonowano tak, aby odpowiadał tym starszym. Służyły do tego celu środki naturalne, na przykład mocna esencja czarnej herbaty. Zauważono podczas prac restauracyjnych, że słoma, której używali dawni majstrzy, była innej jakości niż współczesna. Miała ona krótkie międzywęzła (odcinki słomianych ździebeł), o większej średnicy, co mogło świadczyć o innych gatunkach zbóż uprawianych na Polesiu w końcu XVIII i początku XIX wieku.

Dla Larysy Łoś i jej córki Aleny [Алена], która pomagała w pracach konserwatorskich, doświadczenie to stało się szkołą tradycyjnych technik wyplatania ze słomy i poznawania tajemnic dawnych rzemieślników. Alena Łoś opisała efekty tej praktyki w artykule pt. *Ręcznie wykonane arcydzieło z wioski Lemieszewicze* [Рукатворны шэдэўр з вёскі Лемяшэвічы] [Лось-Залужная 1984].

Prace konserwatorskie trwały dwa lata. W 1976 roku słomiane carskie wrota ze wsi Lemieszewicze włączono do stałej ekspozycji w Państwowym

Muzeum Sztuki BSRR. Restaurację wrót ze wsi Wawulicze zakończono w 1979 roku. Nie odnowiono w nich jednak wieńczącej korony, o której w swoim artykule pisał Konstanty Karpiński, ponieważ nie zachował się żaden jej fragment.

Trzecie w kolejności carskie wrota, którymi zajmowała się Larysa Łoś, pochodziły ze wsi Laskowicze i znajdowały się w Państwowym Muzeum Historyczno-Archeologicznym w Grodnie. Ze względu na ich kruchość nie można było ich przewieźć do Mińska. Dlatego konserwatorka była zmuszona przenieść się do Grodna i pracować nad przywróceniem świetności wrotom bezpośrednio w muzeum. Warto dodać, że laskowickie carskie wrota — w porównaniu z innymi — były zniszczone w relatywnie najmniejszym stopniu. Ich uszkodzenia pochodziły jeszcze z lat 20. XX wieku, co dobrze widać na przedwojennej fotografii archiwalnej. Prace konserwatorskie trwały pół roku, ale też ich metodyka została udoskonalona. W efekcie udało się przywrócić im wygląd początkowy.

Podczas prowadzonych prac konserwatorskich i renowacyjnych w magazynach muzeum znaleziono jeszcze jeden słomiany artefakt. Była to gwiazda o rozmiarach 80 na 80 centymetrów. Prawdopodobnie znalazła się w zbiorach muzealnych wraz ze słomianymi wrotami. Jej stan był tragiczny — konstrukcja była zniszczona, a większość detali pokruszona. W muzeum zdecydowano więc, że zostanie wykreślona z inwentarza zbiorów. Jednak przebywająca wówczas w muzeum Larysa Łoś zaproponowała restaurację gwiazdy. Praca ta zajęła wiele czasu, ale dzięki zachowanym fragmentom oraz zgodnie z logiką i techniką łączenia poszczególnych części udało się przywrócić słomianej gwieździe dawny wygląd. W połowie 1980 roku ten unikalny i jedyny w swoim rodzaju artefakt — gwiazda betlejem-ska — wrócił do muzeum. Jej rozmiar świadczyć może o tym, że wcześniej znajdowała się we wnętrzu cerkwi i tworzyła zespół wraz ze słomianymi carskimi wrotami z Laskowicz. Od czasu restauracji wspomniane carskie wrota i gwiazda znajdują się w szklanych gablotach na wystawie stałej w Państwowym Muzeum Historyczno-Archeologicznym w Grodnie.

Kopie słomianych dzieł sztuki

Postrzeganie słomianych carskich wrót jako zabytków sztuki białoruskiej, fenomenu, który nie ma odpowiednika nigdzie w świecie, odzwierciedla fakt wykonywania ich kopii. Dostępność takich wersji z jednej strony

chroni oryginalne wrota, a z drugiej pozwala na ich pokazywanie na różnych wystawach.

W 1993 roku kopia słomianych wrót z Lemieszewicz, wykonana przez znaną plecionkarkę Wierę Sałdatawą [Вера Салдатава], znalazła się w Narodowym Muzeum Historii i Kultury Białorusi²¹. Na zrobienie kopii twórczyni potrzebowała 200 snopków słomy i około roku. Pracę rozpoczęła od wyplecenia wszystkich niezbędnych detali, które następnie pozszywała w jedną kompozycję i przytwierdziła do drewnianej ramy.

W 1998 roku grodzieńskie małżeństwo artystów Jauhien i Tamara Błudavyje [Яўген і Тамара Блудавыя] wraz z synami: Alaksejem [Аляксей], Uładzimirem [Уладзімір] i Alaksandrem [Аляксандр] wykonało replikę wrót z Lemieszewicz. Ich praca była wielokrotnie pokazywana poza granicami Białorusi. Obecnie znajduje się w pracowni artystów i dowodzi ich kunsztu.

Wspomniana Larysa Łoś także była autorką niejednej kopii słomianych carskich wrót. Zdobyte doświadczenie podczas konserwacji i restauracji oryginałów pozwoliło jej wykonać kopie wierne co do wielkości i wykorzystanych technik plecionkarskich. Praca nad jedną kopią zajmowała jej zwykle około pół roku. Jej doświadczenie w wykonywaniu kopii ma znaczenie dla historii rekonstrukcji. Pozwala bowiem stwierdzić, że słomiane carskie wrota mogły być wykonane od początku do końca przez jedną osobę.

Larysa Łoś wykonała wszystkie trzy typy słomianych wrót znajdujące się w zbiorach muzealnych oraz zrekonstruowała, na podstawie fotografii (oryginał bowiem zaginął), wrota ze wsi Iwanczyce. Malarskie elementy w kopii wrót z Wawulicz wykonał syn Larysy — Aleś Łoś [Алесь Лось], także artysta i malarz ikon. Warto dodać, że jego prace znajdują się w kilku ikonostasach prawosławnych cerkwi w Polsce. Z kolei prace Larysy Łoś pokazujące wirtuozerię białoruskiej sztuki plecionkarskiej były wystawiane w Białorusi, w Narodowym Muzeum Sztuki, gdzie uświetniały m.in. wystawy *Prawosławne Boże Narodzenie* [Праваслаўнае Радство] (2008) i *Magiczne światło białoruskich obrazów* [Чароўнае святло беларускіх абразоў] (2017), oraz w Pałacu Sztuki w Mińsku na wystawach: *Prawosławna ikona Rosji, Ukrainy i Białorusi* [Праваслаўная ікона Расіі, Украіны і Беларусі] (2013) i *Prawosławny świat. Przedstawienie Jezusa Chrystusa w ikonografii państw*

²¹ Obecnie to Narodowe Muzeum Historyczne Republiki Białoruś [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь].

Europy Wschodniej [Праваслаўны свет. Вобраз Хрыста ў іканаграфіі краін Усходняй Еўропы] (2013).

Repliki carskich wrót z cerkwi ze wsi Wawulicze i Lemieszewicze zostały zakupione przez Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś. Ciekawostką jest to, że kopia tych ostatnich, autorstwa Larysy Łoś, otrzymała trzydziestotysięczny numer inwentarzowy w zbiorach państwowych. Inna kopia tych samych wrót znalazła się również w zbiorach prywatnego muzeum plecionkarstwa artystycznego Morgyna Owens-Celliego [American Museum of Straw Art] w Long Beach w Kalifornii²².

*

Badania historii słomianych carskich wrót, oparte na źródłach archiwalnych, dokumentacji muzealnej oraz analizie formalnej i estetycznej zachowanych zabytków, pozwoliły spojrzeć na ten regionalny fenomen kultury w sposób całościowy. Powstałe na Polesiu słomiane carskie wrota były wyrazem bogatych miejscowych tradycji plecionkarstwa wiejskiego.

Poznanie losów tych unikalnych artefaktów poszerza również wiedzę o muzealnictwie białoruskim tego typu obiektów. Nowe datowanie i wiedza o pierwotnych lokalizacjach wyrobów słomianych przyczyniły się do modyfikacji informacji o obiektach tego typu, znajdujących się w kolekcjach muzealnych. Z kolei ich konserwacja, restauracja i wystawiennictwo od końca lat 70. XX wieku przyczyniły się do rozkwitu współczesnej sztuki plecionkarskiej w Białorusi oraz jej rozpoznawalności poza granicami kraju. Upowszechnienie wiedzy na jej temat wśród społeczeństwa białoruskiego sprawiło, że zaczęto postrzegać słomiane carskie wrota jako znaczący element białoruskiego dziedzictwa kulturowego i jednocześnie światowej kultury artystycznej²³.

Tłumaczenie z języka białoruskiego: Katarzyna Waszczyńska

²² Morgyn Geoffrey Owens-Celli (zm. 2020), plecionkarz, autor wielu publikacji m.in. *Wheat Weaving and Straw Craft* [Owens-Celli 1997]. W 1983 roku założył muzeum. Prowadził też warsztaty plecionkarskie i był zaangażowany w tworzenie międzynarodowej społeczności plecionkarzy.

²³ Światowym uznaniem osiągnęli Białorusini w tej dziedzinie sztuki jest fakt wpisania w 2022 roku białoruskiego plecionkarstwa ze słomy na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości UNESCO.

Bibliografia

Muzeum w Grodnie

1925: *Muzeum w Grodnie*, t. 2 za rok 1924, Grodno: Drukarnia Kasy Samopomocy w Wilnie.

Owens-Celli Morgyn Geoffry

1997: *Wheat Weaving and Straw Craft*, Asheville, N.C.: Lark Books; New York: Sterling Pub.

Габрусь Тамара

2017: «Усё ж вядзе яна людства да неба...» Да дня нараджэння мастацтвазнаўцы Элеаноры Вецэр (1932–2011), „Роднае слова”, nr 6, s. 85–87.

Гродненские епархиальные ведомости

1913: „Гродненские епархиальные ведомости”, nr 50/51, s. 410.

Дзесяць стагоддзяў мастацтва

2014: *Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі = Десять веков искусства Беларуси = Ten Centuries of Art in Belarus: з музейных, прыватных збораў і карпаратыўнай калекцыі ААТ „Белгазпрамбанк”. Каталог выстаўкі, 27.03–10.07.2014*, Мінск: Чатыры чвэрці.

Ильин Александр

2016: *Полесский и черниговский историк-краевед о. Константин Карпинский*, „Гістарычная брама”, nr 1(26), <http://brama.brestregion.com/index26.shtml>; data odczytu: 17.04.2022.

К-скій К.

1910: *Соломенные царские врата (Археологическая заметка)*, „Гродненские епархиальные ведомости”, nr 24–25, s. 356–361.

Кацар Міхаіл

1962: *Белорусская ССР. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия*, гл. ред. Б. И. Иогансон, t. 1, Москва: Советская энциклопедия 1962, s. 170.

Лабачэўская Вольга

2016: *Беларускі куток у Парыжы: экспазіцыя БССР на Сусветнай выстаўцы дэкаратыўнага мастацтва і мастацкай прамысловасці 1925 года, [w:] Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, ўстрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйка): зб. навук. прац*, Мінск: БДУКМ, s. 35–38.

2018: *Мастацтва дзеля славы Божай: саламяныя іканастасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы*, Мінск: Беларуская навука.

Лось-Залужная Алена

1984: *Рукатворны шэдэўр з вёскі Лемяшэвічы*, „Мастацтва Беларусі”, nr 11, s. 56.

Марозава Светлана

2001: *Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады)*, Гродна: ГрДУ.

Минская старина

1911: *Минская старина*, „Труды Минского церковного историко-археологического комитета”, nr 2 [Минск].

Павадыр

1918: *Павадыр па Менскай краёвай выстаўцы. Старасьвеччына. Мастацтва. Выстаўка 10 Арміі*, Менск: Друк і выданне газэты 10-й Арміі.

Флікоп-Світа Галіна

2021: *Іканастансы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII — першай трэці XIX ст.*, Мінск: Беларуская энцыклапедыя.

Черепица Валерый

2008: *Архиепископ Гродненский Михаил Ермаков (1862–1929): новые штрихи к биографии*, [w:] *Гродна і гродзенцы: дзевяць стагоддзяў гісторыі (да 800-годдзя горада): матэрыялы Міжнар. навук. канф.*, Гродна: ГрДУ, s. 435–446.

Strony internetowe

Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей. Царскія іканастансныя вароты — <http://museum-grodno.by/pages/carskya-ikanastasnyya-varoty.html>; data odczytu: 17.04.2022.

Śnieżko Aleksander. *Wspomnienie o Józefie Jodkowskim*, http://pawet.net/library/history/bel_history/_books/jodkowski/Wspomnienie_o_J%C3%B3zefie_Jodkowskim.html; data odczytu: 17.04.2022.

Z dziejów Komisji opieki nad zabytkami sztuki i kultury w powiecie Grodzieńskim (1920–1923), Harodnia.com — <https://harodnia.com/pl/grodno%E2%80%93wczoraj/625%20j>; data odczytu: 17.04.2022.

Bibliografia (Transliteracja)**Čerepica Valeryj**

2008: *Archiepiskop Grodnenskiy Mihail Ermakov (1862–1929): novye štrihi k biografii*, [w:] *Grodna i grodzency: dzevâc' stagoddzâŭ gîstoryi (da 800-goddzâ gorada): matêryâly Mižnar. navuk. kanf.*, Grodna: GrDu, s. 435–446.

Dzesâc' stagoddzâŭ mastactva

2014: *Dzesâc' stagoddzâŭ mastactva Belarusi = Desât' vekov iskusstva Belarusi = Ten centuries of art in Belarus: z muzejnyh, pryvatnyh zboraŭ i karparatyŭnaj Kalekcyi AAT „Belgazprambank”*: katalog vystaŭki, 27.03–10.07.2014, Mînsk: Čatyry čvèrci.

Flikop-Svita Galina

2021: *Ėkanastasy i altary grêka-katalickih hramaŭ Belarusi XVII — peršaj trèci XIX st.*, Mînsk: Belaruskââ èncyklapedyâ.

Gabrus' Tamara

2017: „Usë ŭ vâdze âna lûdstva da neba...” *Da dnâ naradzennâ mastactvaznaŭcy Ėleanory Vecer (1932–2011)*, „Rodnae slova”, nr 6, s. 85–87.

Grodnenskie eparhial'nye vedomosti

1913: “Grodnenskie eparhial'nye vedomosti”, nr 50/51, s. 410.

Il'in Aleksandr

2016: *Polesskij i černigovskij istorik-kraeved o. Konstantin Karpinskij*, „Gîstaryčnaâ brama”, nr 1(26), <http://brama.brestregion.com/index26.shtml>; data odczytu: 17.04.2022.

K-skij K.

- 1910: *Solomennye carskie vrata (Arheologičeskaâ zametka)*, „Grodnenskie eparhial'nye vedomosti”, nr 24–25, s. 356–361.

Kacar Mihail

- 1962: *Belorusskaâ SSR. Iskusstvo stran i narodov mira. Arhitektura. Živopis'. Skul'ptura. Grafika. Dekorativnoe iskusstvo: Kratkaâ hudožestvennaâ ènciklopediâ*, gl. red. B. I. Ioganson, t. 1, Moskva: Sov. ènciklopediâ 1962, s.170.

Labačëuskaâ Vol'ga

- 2016: *Belaruski kutok u Paryży: èkspazicyâ BSSR na Susvetnaj wystaŭcy dèkaratyŭnaga mastactva i mastackaj pramyslovasci 1925 goda*, [w:] *Aŭtèntyčny fal'klor: prablemy zahavannâ, vyvučennâ, ŭsprymannâ (pamâci antrapolaga Zinaïdy Mažëjka)*. Zb. navuk. prac, Minsk: BDUKM, s. 35–38.
- 2018: *Mastactvadzelâ slavy Božaj: salamânyâ i kanastasnyâ varoty i carkoŭna-kul'tavyâ pradmety*, Minsk: Belaruskâ navuka.

Los'-Zalužnaâ Alena

- 1984: *Rukatvorny šedëŭr z vëski Lemâšëvičy*, „Mastactva Belarusi”, nr 11, s. 56.

Marozava Svetlana

- 2001: *Uniackaâ carkva ŭ ètnakul'turnym razvïcci Belarusi (1596–1839 gady)*, Grodna: GrDu.

Minskaâ starina

- 1911: *Minskaâ starina*, „Trudy Minskogo cerkovnogo istoriko-arheologičeskogo komiteta”, nr 2 [Minsk].

Muzeum w Grodnie

- 1925: *Muzeum w Grodnie*, t. 2 za rok 1924, Grodno: Drukarnia Kasy Samopomocy w Wilnie.

Owens-Celli Morgyn Geoffry

- 1997: *Wheat Weaving and Straw Craft*, Asheville, N.C: Lark Books; New York: Sterling Pub.

Pavadyr pa Menskaj kraëvaj wystaŭcy

- 1918: *Pavadyr pa Menskaj kraëvaj wystaŭcy. Staras'veččyna. Mastactva. Vystaŭka 10 Armii*, Minsk: Druk i vydanne gazëty 10-j Armii.

Strony internetowe (Transliteracja)

Grodzenski dzâržaŭny gistoryka-arhealagičny muzej. Carskiâ i kanastasnyâ varoty — <http://museum-grodno.by/pages/carskya-ikanastasnyya-varoty.html>; data odczytu: 17.04.2022.

Śnieżko Aleksander. *Wspomnienie o Józefie Jodkowskim* — http://pawet.net/library/history/bel_history/_books/jodkowski/Wspomnienie_o_J%C3%B3zefie_Jodkowskim.html; data odczytu: 17.04.2022.

Z dziejów Komisji opieki nad zabytkami sztuki i kultury w powiecie Grodzieńskim (1920 — 1923) <https://harodnia.com/pl/grodno-wczoraj/625-j>; data odczytu: 17.04.2022.

Olga Łobaczewska

Museum history of royal straw gates from Polesie (Belarus)

The article focuses on the history and anthropological aspect of the museification of straw gates — unique monuments of sacred art and folk art of the first third of the 19th century, originating in the rural churches of Western Polesie (within the area of Belarus and Ukraine). The stories of their discovery, study, museification and restoration were accompanied by a desire to save and preserve unique wickerwork made of rye straw for posterity. As a result of museification, unique artifacts have acquired symbolic values and significance of a unique cultural phenomenon of Belarus.

Keywords: Polesie, iconostasis, royal gates, uniatism, weaving, straw, folk art.

Yauhen Malikau

Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa (Wietka, obwód homelski, Białoruś)

Sytuacja polityczna współczesnej Białorusi jest bardzo złożona, oddziałuje na jej społeczeństwo i nie jest obojętna dla kultury, w tym muzeów, które są finansowane z budżetu państwa. Środki na ich utrzymanie i realizację projektów kulturalnych zostały drastycznie zmniejszone, same zaś projekty straciły wartość merytoryczną na rzecz powierzchowności i zideologizowania. Ogólnie oceniając stan rozwoju kultury białoruskiej, można stwierdzić, że charakteryzuje ją „dehumanizacja” ze wszystkimi jej następstwami. Oczywiście ta krytyczna ocena nie dotyczy każdego miasta i muzeum w Białorusi, ale obserwując tutejsze życie społeczno-kulturalne i biorąc w nim udział trudno nie dostrzec, że jest to pewien trend i to niestety niezmienny. Na tak zarysowanym tle wyróżniają się te oficjalne instytucje kultury, które mimo trudnych warunków starają się prowadzić działalność edukacyjną i naukową. Jednym z takich przykładów jest Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa [Веткаўскі музей стараабраднацтва і беларускіх традыцый імя Ф. Р. Шклярава]. Jest to małe, lokalne i regionalne muzeum, które ktoś mógłby nazwać wręcz prowincjonalnym. Rzeczywiście, znajduje się ono w odległym od Mińska, rolniczym regionie. To położenie oraz wielkość nie ma jednak wpływu na fakt, że śmiało można ocenić je jako jedno z najlepszych muzeów regionalnych w Białorusi. Co więcej,



Il. 1. Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa;
fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2021.

pod względem swojego potencjału naukowego może śmiało konkurować z instytucjami naukowymi w Mińsku. Jest taką „mini-akademią nauk” zajmującą się badaniami kultury tradycyjnej południowo-wschodniej Białorusi i jej pograniczy. Przyczyny tego przybliży niniejszy artykuł.

Dzisiaj miasto Wietka [Бетка], liczące 8,5 tys. mieszkańców, położone jest blisko granicy rosyjskiej (25 km) i ukraińskiej (45 km), od centrum obwodu — Homla — dzieli je zaś 20 km. Warto dodać, że w 1986 roku, w wyniku katastrofy w elektrowni jądrowej w Czarnobylu, wysiedlono mieszkańców ze znacznej części rejonu wietkowskiego, co ma do dzisiaj wpływ na liczbę zamieszkującej tu ludności. Tym bardziej więc należy podkreślić prowadzoną przez tutejsze muzeum działalność, która sprawia, że Wietka stała się rozpoznawalna nie tylko w obwodzie homelskim, ale i w całej Białorusi. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że muzeum w Wietce stało się synonimem miasta Wietka.

Sama Wietka jest ciekawym miejscem. Została założona w 1685 roku¹ na wschodzie Wielkiego Księstwa Litewskiego jako centrum osadnictwa staroobrzędowców, którzy uciekali z Rosji przed prześladowaniami [Живая вера 2012]. Miasto szybko stało się stolicą ekonomiczną, duchową i kulturalną całego świata staroobrzędowców. Taki stan utrzymał się prawie do 1764 roku, kiedy żołnierze carscy wywieźli stąd około 20 tys. osób², a samą Wietkę i znajdujące się w jej okolicach gospodarstwa staroobrzędowe spalili. Wydarzenia te osłabiły jej znaczenie ekonomiczne, ale pozostała nadal ważnym centrum duchowo-kulturalnym staroobrzędowców [Хырсан 2020: 19]. Warto dodać, że poziomem kultury, piśmiennictwa i rzemiosła staroobrzędowcy znacznie przewyższali okolicznych chłopów. W zasadzie jedynie ich działalność wspólnotowa (na zasadach kooperacji) wytrzymywała konkurencję z żydowską. Zmiany przyniósł rok 1917 roku i postępująca sowietyzacja, która wpłynęła na życie mieszkańców ziem białoruskich, w tym tradycyjnych wspólnot staroobrzędowych. Podejmowane przez władze sowieckie działania miały zniszczyć kulturę i religię staroobrzędowców. Nagonki na wiernych i duchownych³ na obszarze Homelszczyzny, zakazy jawnego sprawowania kultu religijnego doprowadziły do znacznego osłabienia staroobrzędowej wspólnoty religijnej [Хырсан 2020: 33–34], a w samej Wietce do jej zaniku. Obecnie w Wietce nie ma ani wspólnoty, ani cerkwi staroobrzędowej. Najbliższe świątynie znajdują się w Homlu — drewniana cerkiew pod wezwaniem św. Ilji (Eliasza) [Свята-Іллінская царква] z końca XVIII wieku należąca do Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej Staroobrzędowców oraz murowana cerkiew pod wezwaniem Zbawiciela i Przemienienia Pańskiego [Спаса-Праабражэнская царква] z 1910 roku —

¹ Staroobrzędowcy to wyznawcy prawosławia, którzy sprzeciwili się reformom w Cerkwi zaproponowanym przez patriarchę Nikona i potwierdzonym podczas soboru 1654 roku, a wprowadzanym do 1657 roku. Reformy wspierał ówczesny car Aleksy I Romanow. Sprzeciw wobec patriarchy i cara sprawił, że zostali wrogami publicznymi, którzy byli prześladowani, ośmieszani, zsyłani na Syberię; część zaś zdecydowała się na ucieczkę w głąb Rosji (tzw. *głubinka*) oraz poza jej granice [więcej patrz m.in. Лилеев 1985; Хырсан 2020: 13 nn.; z literatury polskiej m.in. Iwaniec 1977].

² Należy dodać, że wysiedlenia staroobrzędowców z Wietki miały miejsce już w 1735 roku. Wówczas wywieziono 40 tys. osób. Akcje te miały charakter karny i prowadzone były przez wojska Imperium Rosyjskiego [Хырсан 2020: 18–19].

³ Warto wyjaśnić, że staroobrzędowcy na przełomie XVII i XVIII wieku podzielili się na dwie grupy (i struktury): popowców i bezpopowców. Ci pierwsi stali bliżej cerkwi prawosławnej i mieli swojego biskupa, dzięki czemu mogli wyświęcać nowych duchownych, ci drudzy zaś, bardziej radykalni, uznawali tylko tych duchownych, którzy zostali wyświęceni przed rozłamem, po ich śmierci wierni zaczęli funkcjonować sami. Staroobrzędowcy, którzy dotarli do Wietki, byli przedstawicielami pierwszej grupy — popowców [więcej patrz: Гапбандзі 2001: 310; Хырсан 2020: 17].



Il. 2. Portret Fiodora Szklarowa autorstwa Aleksandra Cyrkunoua [Аляксандр Цыркуноў], obraz olejny, początek lat 70. XX wieku; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

wchodząca w skład Staroprawosławnej Cerkwi Staroobrzędowców. Mimo tak trudnej sytuacji społeczność staroobrzędowa w okolicach Wietki przetrwała. Prowadzone zaś w drugiej połowie XX wieku badania etnograficzne dowiodły, że wśród osób związanych rodzinnie z tą grupą wciąż obecna jest świadomość i wiedza o jej kulturze⁴.

Ważnym okresem dla Wietki i jej mieszkańców był rok 1978, kiedy rozpoczęto prace nad organizacją muzeum. Jego podstawę stanowiły zbiory Fiodora Szklarowa [Фёдар Шклярав] (1925–1988) — miejscowego krajoznawcy, artysty i kolekcjonera, a co może ważniejsze — potomka wietkowskich staroobrzędowców. Mniej więcej na początek lat 70. XX wieku datuje się jego działalność kolekcjonerska i zainteresowanie przedmiotami miejscowej

⁴ Wyniki tych badań zostały wykorzystane m.in. w książce-albumie: *Книжная культура* 2013.



Il. 3. Fragment jednej z ekspozycji w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

kultury tradycyjnej. W ich poszukiwaniu objeżdżał okoliczne miejscowości, kupował, a czasem wymieniał jedne na drugie, wypytywał o ich historię i pochodzenie. Starsi pracownicy Muzeum opowiadali, że chcąc zdobyć jakiś przedmiot do kolekcji, Szklarow mógł zrobić wszystko, na przykład przez kilka dni rąbał drwa pewnej gospodyni, nie szczędził pieniędzy, kiedy okazywało się, że trzeba zapłacić, zdarzało się też, że wymieniał daną rzecz za trzylitrowy słoik miodu — takich historii zachowało się bardzo wiele⁵. Nie znaczy to, że nie otrzymywał przedmiotów za darmo — część jego kolekcji składała się z po prostu darów. Bez względu na sposób pozyskania przyszłych eksponatów — ich właściciele byli przekonani, że działalność Szklarowa jest ważna dla zachowania pamięci o społeczności i kulturze staroobrzędowców.

Od początku powołania muzeum do dnia dzisiejszego pracują w nim: wydana Halina Niaczajewa [Галіна Нячаева] i Swiatłana Liawoncewa [Святлана Лявонцева], które także wywodzą się z miejscowych rodzin staroobrzędowców. Ich praca i zaangażowanie przyczyniły się do otwarcia

⁵ Na podstawie rozmów i wspomnień zapisanych przez autora i znajdujących się w jego archiwum prywatnym.

muzeum w 1987 roku, a potem utrzymania jego działalności na wysokim poziomie naukowym i muzealnym.

Należy podkreślić, że muzeum nie powstało z inicjatywy odgórnej — urzędników państwowych, a oddolnej — miejscowego krajoznawcy, który był zainteresowany badaniem i zachowaniem lokalnej historii i kultury. Fakt ten miał istotne znaczenie dla funkcjonowania placówki i wpłynął na jej dalsze losy. Wietkowskie muzeum stało się bowiem nieoficjalną miejscową szkołą etnologii, do której przyjeżdżano nabywać praktyki badawczej i muzealnej. Tak jest do dzisiaj i wręcz trudno sobie wyobrazić współczesnego, poważnego etnografa białoruskiego, który by ani razu tu nie był i nie konsultował się z tutejszymi muzealnikami.

Wyjątkowość opisywanego muzeum wzmacnia przykład innego muzeum regionalnego z obwodu homelskiego — Muzeum Kultury Ludowej Regionu Mozyrskiego „Wiedza poleska” [Музей народнай культуры Мазыршчыны „Палеская веда”]. Zostało ono założone w 1999 roku i zlokalizowane w Mozyrzu [Мазыр] (obecnie 105 tys. mieszkańców) — „stolicy” wschodniej części Polesia białoruskiego. Rejon mozyrski jest bogaty pod względem historycznym i etnograficznym, ale powołane przez urzędników z Mińska zarządzeniem administracyjnym muzeum nie potrafiło tego dostatecznie wykorzystać. Prawdopodobnie stało się tak dlatego, że jego ekspozycję przygotowali specjaliści z zewnątrz, z minimalnym udziałem miejscowych muzealników. Nawet informacja na jej temat (podobnie zresztą jak i o zbiorach) nie znalazła się na stronie internetowej tego muzeum (<http://mozyr.museum.by/>). Nie można się też z niej dowiedzieć, czy pracownicy podejmują jakąś aktywność na polu badawczym i naukowym, czy realizują założenie powołaniu tu „centrum badań etnokulturowych i regionalnych”⁶. Niewiele też informacji o działalności muzeum pojawia się w lokalnej prasie. W praktyce więc, muzeum funkcjonuje przede wszystkim jako przestrzeń wystawiennicza.

Wracając do wyjątkowości muzeum w Wietce... Należy zauważyć, że jest to jedyne w Białorusi muzeum regionalne, które posiada swoją filię w centrum obwodu, czyli w Homlu. Zwykle jest odwrotnie — muzea centralne i obwodowe są zlokalizowane w dużych miastach, a w mniejszych działają powołane przez nie filie. W przypadku Wietki stało się Homla

⁶<http://mozyr.museum.by/node/38264>; data odczytu: 10.08.2022.



Il. 4. Budynek filii Wietkowskiego Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich w Homlu; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

inaczej — dlaczego? Otóż dla każdego muzeum ważną formą działalności jest wystawiennictwo. Tak jest w muzeum w Wietce. Dysponuje ono budynkiem o powierzchni 404,6 m², w którym mieści się trzynaście sal ekspozycyjnych z wystawą stałą. Tworzą ją wydzielone części, takie jak: *Historia miasta Wietka*, *Kalendarz obrzędowy*, *Tkactwo*, *Tradycyjna rzeźba drewniana*, *Kultura książki w Wietce*, *Rzeka w życiu człowieka*, *Ikony*; oddzielnie pokazane są też dziewiętnastowieczne warsztaty: kowala, malarza ikon, obraznika. Zabrakło natomiast miejsca na wystawy czasowe, dlatego pojawiła się myśl o utworzenia filii. Udało się to w 2000 roku i muzeum posiada swój oddział w Homlu. Dysponuje on budynkiem o powierzchni 127,6 m² i ma cztery sale, w których w ciągu roku otwiera od 12 do 14 wystaw czasowych, różnych pod względem skali przedsięwzięcia. Są wśród nich długo przygotowywane, które można oglądać przez kilka miesięcy w roku, ale i kilkutygodniowe, czy nawet bardzo krótkie — jedno, dwudniowe — związane z jakimś świętem kalendarza religijno-obrzędowego

czy też wydarzeniem. Przykładem tego ostatniego może być „Noc Muzeów” i specjalnie z tej okazji pokazywane wystawy, np. fotograficzne. Warto dodać, że podobną aktywność wystawienniczą utrzymano i w czasie pandemii 2020–2021⁷.

Od samego początku muzeum, ale i wcześniej — kiedy F. Szklarow budował swoją kolekcję — istotne było prowadzenie badań, pozwalających poznać miejscową kulturę. Zbierał on ikony, starodruki i *ruszniki*⁸, w których — jako artysta — dostrzegał przejaw wrażliwości estetycznej, jako członek wspólnoty — znaczenie dla kultury staroobrzędowców i miejscowych Białorusinów, a jako działacz — potrzebę ich zachowania dla kolejnych pokoleń. Podobne podejście prezentowały jego pierwsze współpracowniczki, wspomniane już Halina Niaczajewa i Swiatłana Liawoncewa, które, co więcej, przekazały je kolejnym pracownikom muzeum. Przekonanie o wartości zbieranych przedmiotów (artefaktów) tak dla kultury staroobrzędowej, jak i szerzej — białoruskiej, jest jednym z głównych wyróżników działalności prowadzonej przez muzealników z Wietki.

Dzisiaj nikt nie ma wątpliwości, że tak powinno być, ale kiedy — raz jeszcze — wrócimy do czasów aktywności kolekcjonerskiej Fiodora Szklarowa, to poza jego środowiskiem nie interesowano się odkrytą przez niego tradycją miejscowej sztuki ikonopisania (malowania ikon), rzeźby w drewnie, tkactwa czy kulturą książki drukowanej i rękopiśmiennej XV–XIX wieku. Ten brak zainteresowania dotyczył tak Homelszczyzny, jak i Białorusi. Kolekcjoner nie poddał się i, będąc przekonany o unikalnym charakterze tej kultury, zaczął o niej pisać w listach i artykułach, które wysyłał do Akademii Nauk ZSRR⁹, biblioteki ogólnozwiązkowej w Moskwie¹⁰ i ówczesnym Leningradzie¹¹. Po nawiązaniu kontaktu przekazywał im również najbardziej rzadkie i unikalne księgi i rękopisy, pomagał w organizacji wyjazdów badawczych. W rezultacie, do Wietki zaczęli przyjeżdżać etnografowie,

⁷ Należy zaznaczyć, że sytuacja w Białorusi związana z pandemią COVID-19 różniła się od warunków na przykład w Polsce. Brakowało oficjalnej informacji o liczbie osób, które zachorowały i/lub zmarły. Nie wprowadzono lockdownu, oficjalnie bowiem pandemii nie było. Rekomendowano jedynie noszenie masek i mycie rąk, ale każdy miał o tym decydować indywidualnie.

⁸ Prostokątny płat materiału płóciennego z haftami na obydwu końcach, służący do ozdabiania ikon, krzyży przydrożnych, ale też pełniący ważne funkcje w obrzędowości rodzinnej — towarzyszył człowiekowi od jego narodzin do śmierci [więcej patrz: Лабацькая 2002].

⁹ Dzisiaj to Rosyjska Akademia Nauk.

¹⁰ Dzisiaj to Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie.

¹¹ Dzisiaj to Rosyjska Biblioteka Narodowa w Sankt Petersburgu.



Il. 5. Pracownicy Muzeum podczas badań terenowych; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

socjolodzy, specjaliści od starodruków z Moskwy, Leningradu, a potem i z Mińska. W ten nietypowy sposób, zarówno dla muzeów regionalnych jak i czasów, kiedy to się działo, określono misję muzeum w Wietce — stało się ono ośrodkiem naukowo-badawczym.

Prowadzenie etnograficznych badań terenowych — to kolejna cecha wyróżniająca wietkowskie muzeum. Co roku pracownicy muzealni uczestniczą w wyjazdach badawczych do okolicznych miejscowości, gdzie rejestrują rozmowy z najstarszymi mieszkańcami, zapisują teksty folklorystyczne o różnej tematyce, poszerzając tym samym zakres zainteresowań muzeum o elementy kultury białoruskiej. Gromadzone materiały wymagają odpowiedniego systemu przechowywania i opracowywania. Wprowadzono więc taki system, który przypomina bardziej rozwiązania stosowane w instytucji naukowej niż w „prowincjonalnym” muzeum w Białorusi. Stworzono prawdziwe archiwum (o czym jeszcze niżej) — bazę informacji, z której korzysta się przy pracach wystawienniczych i naukowych.

Każda wystawa ma swoją indywidualną koncepcję naukową i artystyczną, nad którą pracownicy muzeum pracują czasem kilka miesięcy.

W międzyczasie dobierają lub pozyskują¹² potrzebne obiekty i wykonują ich niezbędne prace konserwatorskie. W rezultacie powstają wystawy czasowe, które pomysłem i wykonaniem wyróżniają się spośród wystaw czasowych z innych muzeów, a niektóre są nawet lepsze od ich wystaw stałych¹³. Nie bez przesady można stwierdzić, że muzeum w Wietce jest żywe i bardzo aktywne, a przez to niepowtarzalne.

Bez wątpienia na wyjątkowość muzeum składają się i jego pracownicy¹⁴. Charakteryzuje ich otwartość, umiejętność nawiązania kontaktu z każdym zwiedzającym, gotowość do merytorycznej rozmowy — konsultacji (od organizacji wystaw po pytania dotyczące kultury ludowej czy malarstwa, w tym ikon)¹⁵ i pomocy praktycznej¹⁶. Wyróżnia ich też podejście naukowe, wiedza oparta na solidnych kwerendach archiwalnych i etnograficznych, wrażliwość artystyczna i estetyczna oraz umiejętności twórczego pokazywania nawet tematów prostych¹⁷. Bez tych ludzi nie można byłoby mówić o fenomenie muzeum w Wietce. Warto to podkreślić, bo zarobki muzealników białoruskich są minimalne, jeśli więc podejmują tę pracę, czynią to z poczucia misji i bycia pasjonatami.

¹² Zdarza się, że specjalnie są organizowane wyjazdy terenowe, by pozyskać przedmioty do danej wystawy. Pochodzą one z darowizn, ale niejednokrotnie są kupowane od miejscowej ludności.

¹³ Przykładem mogą być takie wystawy, jak: *Po mieście szedł majster-rzemieślnik* (2020) — pokazano wówczas m.in. zdobioną drewnianą fasadę domu; *Wietkowskie osady. Papsujewka [Ланцыёўка]. Trzysta lat historii* (2021); *Bramy Pokrowskie. Cztery historie Wietki* (2021–2022) [więcej patrz: Archiwum wystaw, <https://vetka-museum.by/vystavy/arkhiu-vystav.html>; data odczytu: 10.08.2022].

¹⁴ Zespół liczy 34 osoby, w tym 12 wykształconych muzealników.

¹⁵ Warto dodać, że od początku swojego istnienia muzeum posiada *Księżkę naukowych konsultacji*. Zapisywane są w niej spotkania konsultacyjne (kiedy oraz temat), o które proszą studenci, naukowcy, muzealnicy z innych muzeów. Takich wpisów jest już ponad sto, ostatnim (2022 rok) był wpis o przyjeździe naukowców z Białoruskiej Akademii Nauk, którzy byli zainteresowani zapisem melodii w księgach staroobrzędowych. Wszystkie konsultacje odbywają się bezpłatnie.

¹⁶ Do muzeum należy również oddzielny dział konserwacji i restauracji. Swoją działalność opiera on na odtwarzaniu dawnych technik rzemieślniczych. Nie ogranicza się jednak tylko do przywracania świetności obiektom muzealnym, ale prowadzi warsztaty tych technik dla osób chętnych. Przykładowo, w sierpniu 2022 roku takie warsztaty zostały zorganizowane we wsi Nieglubka [Неглюбка] w rejonie wietkowskim, w ramach Festiwalu tkactwa „Krosienka”. Dotyczyły one technik tkackich. Warto dodać, że festiwal towarzyszył świętu wsi i był współorganizowany z jej domem kultury [<https://zviazda.by/ru/node/140470>; data odczytu: 10.08.2022]. Regularne warsztaty tkactwa są też organizowane w homelskiej filii muzeum.

¹⁷ Warto dodać, że Fiodor Szklarow, Halina Niaczajewa i inni współpracownicy to artyści i poeci.



Il. 6. Orowadzenie dzieci po wystawie czasowej w filii Muzeum w Homlu;
fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa to dzisiaj rozpoznawalne i uznane centrum naukowo-badawcze zajmujące się tradycyjną kulturą artystyczną białorusko-ukraińsko-rosyjskiego pogranicza oraz kulturą tradycyjną i kulturą staroobrzędowców południowo-wschodniej Białorusi i staroobrzędowców rejonu wietkowskiego. Współcześnie prowadzone są w nim badania dotyczące wietkowskiej i starodubowskiej staroobrzędowej szkoły ikonopisania, kultury książki, tradycyjnych technologii (rzemiosła), semantyki ornamentu białoruskiego, tkactwa wiejskiego w kontekście obrzędowości i folkloru¹⁸. W muzeum znajduje się jedna z najbogatszych w Europie Wschodniej kolekcja tkanin wykonanych tradycyjnymi technikami (liczy ona ok. 4 tys. obiektów), a także bogata kolekcja malarstwa, przede wszystkim ikon (ok. tysiąc obrazów XVIII i początku XX wieku).

¹⁸ Realizowane są granty (obecnie 6) oraz 3 wieloletnie projekty badawcze: 1. „Śladami dawnych rodów” — wzdłuż rzek, w związku ze szlakami osadnictwa słowiańskiego oraz lokalnymi tradycjami tkackimi — prowadzony od 1998 roku, w ramach Centrum nauki i zachowania tradycyjnych rzemiosł; 2. „Wietkowska ikona” — badania i opracowanie; 3. „Zbawienie” — identyfikacja, opracowanie i restauracja ruchomych zabytków kultury materialnej i niematerialnej znajdujących się w regionie, w tym w miejscowościach, które zostały wysiedlone po awarii w elektrowni jądrowej w Czarnobyliu.



Il. 7. *Ruszniki* na ekspozycji stałej w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.



Il. 8. Zdobione ramy skrzynkowe ikon [кі́воты] na wystawie stałej w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.



Il. 9. Tradycyjna chłopska odzież odświętna na wystawie stałej w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.



Il. 10. Ikony na wystawie stałej w Wietkowskim Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich; fot. Katsiaryna Yaryvanovich [Кацярына Ярывановіч], 2022.

Należy dodać, że współcześnie prowadzone przez wietkowskich muzealników prace badawcze nie ograniczają się tylko do obszaru wyznaczonego granicami administracyjnymi rejonu wietkowskiego. W poszukiwaniu nowych informacji o kulturze staroobrzędowców podejmują badania na Witebszczyźnie (północna część Białorusi) oraz w sąsiedniej Ukrainie (obwód czernihowski) i Rosji (obwód brański), a także w Estonii i wschodniej Polsce. Co więcej, muzeum organizuje seminaria i konferencje naukowe. Przykładowo, na 24–25 października 2022 roku odbyła się międzynarodowa konferencja naukowo-praktyczna *„Aby nie odeszły w niebyt rzeczy ważne”. Staroobrzędowcy jako zjawisko historyczne i kulturowe* [„Дабы не прэдату небытию надобныя веці”. Старообрядчество как историко-культурный феномен], po której z pewnością zostanie wydana publikacja.

Wspomnieć również warto o bibliotece i archiwum, które były tworzone równolegle z kolekcją muzeum. I tak, ta pierwsza liczy obecnie ponad 2,5 tys. woluminów poświęconych staroobrzędowcom — ich historii, kultury, religii, a także historii i etnografii regionu, Białorusi i świata. W archiwum zaś znajdują się materiały z wyjazdów badawczych: teksty, dokumentacje fotograficzne oraz zapisy audio i video. Muzeum prowadzi też działalność wydawniczą. Wśród publikacji, które zasługują na szczególną uwagę ze względu na wysoki poziom naukowy i edytorski, są książki-albumy: *Wietkowska ikona* [Ветковская икона] (2002), *Ornamenty Podnieprza* [Арнаменты Падняпроўя] (2004), *Głosy zaginionych wsi* [Голоса ушедших деревень] (2008), *Żywa wiara. Wietka* [Живая вера. Ветка] (2012), *Kultura książki. Wietka* [Книжная культура. Ветка] (2013).

Muzeum w Wietce jest ważnym w rejonie centrum edukacyjnym, popularyzującym kulturę tradycyjną oraz folklor. Prowadzone są tu warsztaty rzemiosła, które nierzadko przybierają formę klas mistrzowskich (*master-class*). Przykładem może być cykl spotkań, podczas których poznawano przedmioty sztuki ludowej i nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i użytkowej oraz techniki ich wykonania (np. szyto koszulę damską na wzór tej tradycyjnej; tkano krajki na palcach i/lub deseczce tkackiej¹⁹; zdobiono jajka, tworząc pisanki; pracowano z gliną itd.). Działa tu: „Szkoła kultury tradycyjnej — ABECADŁO WIEDZY — MÓW DOBRZE” [„Школа традыцыйнай культуры — АЗ-БУКИ-ВЕДИ — ГЛАГОЛЬ ДОБРО”] oraz realizowany jest program „Poznaj historię

¹⁹ Deseczka tkacka = *bardo* lub *bardko*.



Il. 11. Warsztaty tradycyjnego rzemiosła tkackiego; fot. Aleksander Nikicin [Аляксандр Нікіцін], 2022.

rękoma” [„Пазнай гісторыю рукамі”] (skierowany do przedszkoli i szkół; w ciągu 2021 roku przeprowadzono około 40 spotkań).

Organizowane są także etnospotkania, w formach niewykorzystywanych w innych muzeach regionalnych. Przypominają bowiem bardziej tradycyjne świętowanie na białoruskiej wsi (np. „Wróżby” [„Варожбы”], „Wesele” [„Вяселле”]) lub też zwiedzający stają się częścią rekonstrukcji zwyczajów i obrzędów (np. „Zaślubiny komina” [„Жаніцтва коміна”])²⁰.

Opisana aktywność edukacyjna pozwala na bezpośredni kontakt pracowników muzeum ze społecznością lokalną, przede wszystkim z dziećmi i młodzieżą, przez co staje się ono dla nich ważnym miejscem spotkań z kulturą.

Muzeum w Wietce posiada swoją stronę internetową: <https://vetkamuseum.by/>, a od 2021 roku również kanał na YouTube — „Niegasnące światło” [„Свет не вечерний”]²¹. Można tu oglądać audycje w wersji offline i online o szerokiej tematyce dotyczącej kultury tradycyjnej, miejscowego tkactwa, ikon staroobrzędowych itd. (jest już 40 takich programów). Korzysta także z sieci społecznościowych: Facebook (<https://www.facebook.com/vetkamuseum>), Vkontakte (<https://vk.com/vetkamuseum>) i Instagram (<https://www.instagram.com/vetkamuseum>).

Jednym słowem: Wietkowskie Muzeum Staroobrzędowców i Tradycji Białoruskich im. Fiodora Szklarowa jest niezwykle ciekawym muzeum regionalnym, które z zaangażowaniem działa na rzecz społeczności lokalnej oraz kultury staroobrzędowej i białoruskiej. Stanowi bardzo jasny punkt na mapie muzeów Białorusi.

Tłumaczenie z języka białoruskiego: Katarzyna Waszczyńska

Bibliografia

Гарбацкі А. А.

2001: *Стараабраднікі*, [w:] *Рэлігія і Царква. Энцыклапедычны даведнік*, red. Г. П. Пашкоў, Мінск: „Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі”, s. 310—311.

²⁰ Tego typu działania przypominają aktywności podejmowane w Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach (Bielsk Podlaski).

²¹ Nazwa kanału nawiązuje najprawdopodobniej do tytułu zbioru artykułów z 1917 roku, którego autorem był Sergiej Nikołajewicz Bułgakow [Сергей Николаевич Булгаков], prawosławny filozof i teolog, od lat 20. XX w. na emigracji w Pradze, następnie w Paryżu. [Przypis redakcji].

Живая вера

- 2012: *Живая вера. Ветка = Living Faith. Vetka*, zest. Г. Г. Нечаева, О. Д. Баженова; autorka tekstów Г. Г. Нечаева; tłum. na angielski А. В. Вдовичев, Минск: „Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі”.

Книжная культура

- 2013: *Книжная культура. Ветка*, autorzy tekstów: С. И. Леонтьева, Г. Г. Нечаева; fot. А. П. Дрибас, Минск: „Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі” 2013.

Лабачэўская Вольга

- 2002: *Повязь часа — беларускі ручнік*, Минск: Беларусь.

Лилеев М. И.

- 1895: *Из истории раскола на Ветке и в Стародубье. XVII–XVII вв.*, Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого.

Навуковыя запіскі

- 2004: *Навуковыя запіскі Веткаўскага музея народнай творчасці. Зборнік артыкулаў супрацоўнікаў музея да 25-годдзя заснавання Веткаўскага музея народнай творчасці*, red. nauk. Г. Р. Нячаева, red. Г. І. Лапацін, Гомель: Упраўленне культуры Гомельскага аблвыканкама, УА „ГДУ імя Ф.Скарыны”, Веткаўскі райвыканкам.

Хурсан Т. І.

- 2020: *Стараабраднікі Беларусі: мінулае і сучаснасць*, Минск: „Беларуская наука”.

Iwaniec Eugeniusz

- 1977: *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII–XX wiek*, Warszawa: PWN.

Bibliografia transliterowana**Garbacki A. A.**

- 2001: *Staraabradniki*, [w:] *Rèligiâ i Carkva. Ėncyklapedychny davednik*, red. G. P. Paškoŭ, Minsk: „Belaruskaâ Ėncyklapedyâ imâ Petrusâ Broŭki”, s. 310—311.

Hursan T. Ī.

- 2020: *Staraabradniki Belarusi: minulae i sučasnasc'*, Minsk: „Belaruskaâ nauka”.

Iwaniec, Eugeniusz

- 1977: *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII–XX wiek*, Warszawa: PWN.

Knižnaâ kul'tura

- 2013: *Knižnaâ kul'tura. Vetka*, autorki tekstów: S. I. Leont'eva, G. G. Nečaeva, fot. A. P. Dribas, Minsk: „Belaruskaâ Ėncyklapedyâ imâ Petrusâ Broŭki”.

Labačëŭskaâ Vol'ga

- 2002: *Povâz' časou — belaruskі ručnik*, Minsk: Belarus'.

Lileev M. I.

- 1895: *Iz istorii raskola na Vetke i v Starodub'e. XVII–XVII vv.*, Kiev: Tip. G. T. Korčak-Novickogo.

Navukovyâ zapiski...

- 2004: *Navukovyâ zapiski Vetkaŭskaga muzeâ narodnaj tvorčasci. Zbornik artykulaŭ supracouŭnikaŭ muzeâ da 25-goddzâ zasnannâ Vetkaŭskaga muzeâ narodnaj*

tvorčasci, red. naukowy G. R. Nâčæva, red. G. Ī. Lapaciŋ, Gomel: Upraŭlenne kul'tury Gomel'skaga ablvykankama, UA „GDU imâ F. Skaryny”, Vetkaŭski rajvykankam.

Živaâ Vera...

2012: *Živaâ Vera. Vetka = Living Faith. Vetka*, zebr. G. R. Nečæva, O. D. Baženova; autor-ka tekstów G. G. Nečæva, tłum. na angielski A. V. Vdovičev, Minsk: „Belaruskaâ Ėncyklapedyâ imâ Petrusâ Broŭki”.

Źródła internetowe

<http://mozyr.museum.by/>; data odczytu: 10.08.2022.
<http://mozyr.museum.by/node/38264>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://vetka-museum.by/>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://vetka-museum.by/vystavy/arkhiu-vystav.html>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://vk.com/vetkamuseum>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://www.facebook.com/vetkamuseum>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://www.instagram.com/vetkamuseum>; data odczytu: 10.08.2022.
<https://zviazda.by/ru/node/140470>; data odczytu: 10.08.2022.

Yauhen Malikau

Fiodor Shklyarov Vietka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions (Vietka, Gomel [Homielskaja] oblast)

The article describes the Vietka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after Fyodor Shklyarov, the history of its creation and activities. The author points out its important scientific, research, educational and exhibition role in the Gomel region and among researchers of Old Belief issues. It emphasizes the uniqueness of this regional museum compared to other Belarusian museums of this type.

Keywords: Vietka, Old Believers, museum, research and development activities, educational activities, workshops, exhibitions.

Ihar Melnikau

Instytut Historyczny, Uniwersytet Wrocławski

Historia versus polityka. Projekty muzealno-wystawiennicze jako sposób zachowania białorusko-polskiego dziedzictwa historycznego lat 20.–40. XX wieku — refleksje historyka i autora¹

Dwudziestolecie międzywojenne XX wieku, granica sowiecko-polska², wydarzenia września 1939 roku, udział Białorusinów i osób urodzonych na terenach dzisiejszej Białorusi w walce z nazizmem podczas II wojny światowej — to tematy, które do niedawna nie znajdowały się w głównym polu zainteresowań oficjalnej historiografii białoruskiej. Tematyka ta nie była również prezentowana w muzeach, mimo że nie brakuje w nich eksponatów z nią związanych (m.in. zdjęć, dokumentów, artefaktów). Wiele z nich widziałem podczas wyjazdów naukowo-badawczych do miejsc związanych z dawną granicą sowiecko-polską. Zdarzało się też tak, że muzealnicy nie mieli dostatecznej wiedzy o historii przedmiotów znajdujących się w zbiorach ich muzeów. Przykładem może być muzeum krajoznawcze w Biehomli [Бягомль] w rejonie dokszyckim w obwodzie witebskim, w którym znajdują się oryginalne: pieczęć Grupy Manewrowej 13. Berezińskiego Oddziału

¹ Artykuł przygotowany w ramach projektu, finansowanego przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej (NAWA). Umowa nr BPN/SZN/2021/1/00009/U/00001.

² Chodzi o granicę wschodnią II Rzeczypospolitej, wyznaczoną w traktacie ryskim w 1921 roku, która funkcjonowała do 1939 roku, dzieląc ziemie białoruskie na zachodnie — włączone do II Rzeczypospolitej, i wschodnie — stanowiące Białoruską Socjalistyczną Republikę Radziecką.

Pogranicznego³ i mundur pogranicznika sowieckiego. Pokazane są one na wystawie w odniesieniu do bitew z 1941 roku, rozgrywających się na granicy z Niemcami, choć powinny w kontekście przedwojennego kordonu z II Rzeczypospolitą. Opisana sytuacja wynika w dużej mierze z faktu, że w białoruskich muzeach historycznych (szczególnie tych regionalnych) nadal obecne jest sowieckie podejście do wydarzeń pierwszej połowy XX wieku. Nie udało się go zmienić po rozpadzie ZSRR i odzyskaniu przez Białoruś niepodległości w 1991 roku. Dlatego białoruskie muzea nie prezentują białoruskiego punktu widzenia, ale wciąż akcentują działalność Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi, walkę podziemia bolszewickiego z państwem polskim oraz represyjno-dyskryminacyjną politykę prowadzoną w północno-wschodnich województwach II Rzeczypospolitej⁴. Istotną rolę w narracji sowieckiej pełni również wątek walki z nazizmem w czasie II wojny światowej. Jednakże nie obejmuje wątku tych Białorusinów, którzy służąc — co prawda — w Wojsku Polskim, walczyli przeciw z Niemcami. Ten fakt historyczny bywa najczęściej pomijany z jednym wyjątkiem — istnieje niewielka witryna w Muzeum Obrony Twierdzy Brzeskiej [Музей абароны Берасцейскай крэпасці] w Brześciu⁵. Opowiada ona o wrześniu 1939 roku i obronie twierdzy przez Wojsko Polskie, w skład którego wchodził żołnierze białoruscy. To jednak tylko drobny wyłom z jednoznacznie skonstruowanej ekspozycji, skupiającej się na bohaterstwie Armii Czerwonej w walce z Niemcami w czerwcu 1941 roku⁶.

Ta „ujednolicona” wersja historii ulega powolnym zmianom w XXI wieku. Przyczyniają się do tego białoruscy naukowcy i pasjonaci historii, którzy szukając odpowiedzi na pytania o przeszłość, zapełniają wciąż obecne w historiografii „białe plamy” lub wymuszają weryfikację aktualnego stanu wiedzy. Ważną rolę odgrywają w tym muzea historyczne, stając się miejscem

³ 13. Bereziński Oddział Pograniczny sformułowano w 1935 roku, działał do 1941 roku, potem został przeformowany [więcej patrz: https://100.gpk.gov.by/history/article/history_border_services/13-y-berezinskiy-pogranichnyy-otryad/; data odczytu: 23.11.2022].

⁴ Jej symbolem jest obóz odosobnienia w Berezie Kartuskiej (w obwodzie brzeskim) zorganizowany przez ówczesne władze polskie i działający w latach 1934–1939. 17 września 2021 roku na miejscu obozu odsłonięto pomnik oraz powołano muzeum [patrz: <https://www.belta.by/regions/view/na-meste-kontslagerja-bereza-kartuzskaja-rekonstruirovali-memorial-i-sozdali-muzej-460383-2021/>; data odczytu: 12.02.2022].

⁵ Muzeum to otworzono w 1956 roku. Wykorzystano założenia fortyfikacyjne z pierwszej połowy XIX wieku, zlokalizowane u ujścia rzeki Muchawiec do Bugu. Od końca lat 60. XX wieku jest to Kompleks Memorialny „Brzeska Twierdza — Bohater” [Мемарыяльны комплекс „Брэсцкая крэпасць — рэпой”], w ramach którego znajduje się muzeum [więcej patrz: <https://www.brest-fortress.by/>; data odczytu: 23.11.2022].

⁶ <https://www.brest-fortress.by/ekspozitsii/muzej-oborony-brestskoj-kreposti>; dostęp: 12.02.2022.

dyskusji naukowych oraz popularyzacji wyników poszukiwań i badań źródłowych. W tym kontekście chciałbym przybliżyć projekty wystaw, które zaproponowałem i zrealizowałem w latach 2014–2019 w różnych muzeach białoruskich (nie bez problemów, o czym dalej). Wszystkie dotyczyły lat 20.–40. XX wieku, które wymagają odkrycia i pokazania społeczeństwu białoruskiemu z perspektywy innej niż oficjalna wersja sowiecka. Dodam, że jako historyk jestem szczególnie zainteresowany tym właśnie okresem i od lat staram się popularyzować wiedzę na jego temat⁷.

Pierwszym projektem była wystawa *Zachodniobiałoruska Atlantyda 1921–1941* [Заходнебеларуская Атлантыда 1921–1941 гг.]⁸, którą zaproponowałem w 2014 roku Muzeum-Rezerwatowi Historyczno-Kulturalnemu „Zasławie” [Гісторыка-культурны музей-запаведнік „Заслаўе”], w ramach obchodzonego wówczas w Zasławiu [Заслаўе] (ok. 30 km od Mińska) Dnia Literatury Białoruskiej. Wybrałem to miejsce nieprzypadkowo, do września 1939 roku było to miasteczko pograniczne, a znajdująca się nieopodal stacja kolejowa, do dzisiaj nosząca nazwę „Białoruś” [„Беларусь”], to ostatnia duża stacja na granicy z przedwojenną Polską. Wystawa miała za cel przybliżenie wydarzeń dwudziestolecia międzywojennego oraz wypadków z lat 1939 i 1941. Była podzielona na następujące tematy: okres międzywojenny, życie w czasie pokoju, służba Białorusinów w Wojsku Polskim, kampania wrześniowa 1939 roku, wydarzenia 17 września 1939 roku, czas sowietyzacji byłych polskich północno-wschodnich województw i napaść Niemiec na ZSRR. Kwestie te przybliżały artefakty — przedmioty codziennego użytku, oryginalne ubrania mieszkańców i rekonstrukcje mundurów wojskowych oraz liczne fotografie i dokumenty. Należy dodać, że Muzeum-Rezerwat w Zasławiu podjęło wysiłek organizacyjny i finansowy, by móc pokazać tę wystawę. Dla prezentowanych zbiorów specjalnie zakupiło witryny muzealne oraz przygotowało manekiny. Zaproszeni zostali dziennikarze z białoruskiej telewizji państwowej (z Programu 1), którzy nakręcili krótki materiał filmowy na temat wystawy, wyemitowany zresztą w wiadomościach regionalnych. Dzień przed otwarciem do muzeum przyjechali przedstawiciele wydziału ideologii, kultury i młodzieży

⁷ W latach 2014–2021 opublikowałem kilka książek poświęconych historii terenów dzisiejszej Białorusi w okresie międzywojennym, a także granicy sowiecko-polskiej i wydarzeniom z początku II wojny światowej [Melnikau 2017a; Мельнікаў 2014, 2015, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2021].

⁸ https://novychas.online/hramadstva/virtualnaja_ekskursija_pa_zac; data odczytu: 12.02.2022.

z administracji obwodu mińskiego⁹. Po ich wyjeździe dowiedziałem się, że: „wystawa nie zostanie otwarta”, bowiem dostrzegli oni „dyskredytację roli ZSRR w II wojnie światowej”¹⁰. Negatywna ocena urzędników sprawiła, że długo dyskutowaliśmy z dyrekcją muzeum co robić. Ostatecznie podjęliśmy decyzję (choć nie było łatwo) o otwarciu wystawy. Jednym z argumentów było to, że wcześniej rozesłano zaproszenia i nie chcieliśmy zawieść oczekujących na to wydarzenie. Nie pomyliliśmy się, 12 września 2014 roku przyjechało bardzo wielu zwiedzających, podobnie kolejnego dnia. Urzędnicy nie wzięli tego pod uwagę i ponownie wydali decyzję o zamknięciu wystawy¹¹, tym razem podając jako powód niesprawną instalację elektryczną w budynku muzeum¹². W tych działaniach nietrudno dostrzec niechęć do tematyki wystawy. Świadczy o tym również jej ocena w kategoriach „dywersji ideologicznej” — mającej jakoby na celu zniszczenie sowieckiego spojrzenia na historię Białorusi. Tymczasem głównym założeniem ekspozycji było pokazanie mało znanych kart z historii Białorusi, szczególnie dwudziestolecia międzywojennego czy zagadnienia obecności Białorusinów w Wojsku Polskim i ich udziału w walce z nazizmem. Duża liczba osób, które odwiedziły wówczas muzeum (a byli to nie tylko zawodowi historycy, lecz również osoby bez kierunkowego wykształcenia, choć zainteresowane przeszłością), dowodziła jednak, że ta tematyka jest potrzebna Białorusinom, że wymaga głębokiego i wnikliwego zbadania oraz szerokiego rozpropagowania.

Pierwszy projekt się nie udał, ale nie zrażałem się i po dwuletniej przerwie pojawiła się kolejna szansa. Paradoksalnie przyczyniła się do tego sytuacja na arenie międzynarodowej. Rosyjska okupacja Krymu i oficjalne rozpoczęcie wojny w Donbasie sprawiły, że władze w Mińsku ostrożniej patrzyły w kierunku Moskwy i zaczęły szukać możliwości zbliżenia z Zachodem. W takiej atmosferze, w lipcu 2016 roku, w Narodowym Muzeum Historycznym Republiki Białoruś [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь] w Mińsku została otwarta wystawa zatytułowana *Białorusini w Wojsku Polskim 1939–1945. Z prywatnego archiwum Ihara Mel-*

⁹ Zgodnie z obowiązującą procedurą urzędnicy z Wydziału ideologii, kultury i młodzieży administracji danego obwodu wydają pozwolenia na organizację wydarzeń kulturalnych i historycznych, w tym również wystaw.

¹⁰ <https://dzieje.pl/aktualnosci/bialorus-przedterminowo-zamknieto-wystawe-poswieconamin-kampanii-wrzesniowej>; data odczytu: 12.02.2022.

¹¹ https://novychas.online/palityka/zachodniebielaruskaja_atlanty; data odczytu: 12.02.2022.

¹² https://novychas.online/palityka/dyk_cho_zabaraniau_vystavu; data odczytu: 12.02.2022.

*нікава [Беларусы ў Войску Польскім 1939–1945 гг. З прыватнага архіва Ігара Мельнікава]*¹³. Jej współorganizatorem była Ambasada RP. Wystawa składała się z plansz, które przybliżały różne aspekty historii Białorusinów służących w Wojsku Polskim. Dla przykładu, jedną z plansz poświęcono Flotylli Rzecznej Marynarki Wojennej w Pińsku. Zaprezentowano kopie mundurów polskich z lat 1930–1940, w tym również mundur marynarza z polskiego monitora rzeczno-ORP „Wilno”. Swoje miejsce znalazła również opowieść o Bitwie o Anglię, szturmie na niemieckie pozycje na Monte Cassino i wyzwoleniu Holandii we wrześniu 1944 roku (operacja „Market Garden”). Mimo sprzyjających warunków politycznych wystawę zlokalizowano, „na wszelki wypadek”, w jednej z mniejszych sal Narodowego Muzeum Historycznego, licząc, że w ten sposób mniej osób ją obejrzy. To zamierzenie nie powiodło się i w dniu otwarcia przed wejściem do muzeum oczekiwał tłum chętnych, chcących poznać historię dwudziestolecia międzywojennego i II wojny światowej¹⁴. Pierwszego dnia liczba zwiedzających sięgnęła setek. Ich reakcje były różne, jedni oglądali obojętnie, inni byli poruszeni — na przykład starsza pani, która przyszła z wnukiem. Byłem niedaleko i widziałem, jak przystanęła obok jednej z plansz i zaczęła płakać. Podszedłem więc i zapytałem, co się stało. Kobieta odpowiedziała, że pochodzi z Mohylewa, ma ukończone dwa fakultety, pracuje na wysokim stanowisku, ale nigdy nie słyszała o białoruskich żołnierzach w Wojsku Polskim. Dzięki tej rozmowie wiedziałem, że wystawa była pouczająca dla wspomnianej starszej pani, jak również jej wnuka. Stanowiło to dla mnie najlepszy dowód na to, że moje działania są potrzebne, pozwalają wypełnić luki w wiedzy o historii Białorusi.

Wystawę zwiedziło bardzo wiele osób, w tym polscy i białoruscy urzędnicy państwowi, o czym świadczą wpisy w księdze pamiątkowej. Ich zainteresowanie potwierdza, że dostrzeżono tę tematykę na tzw. wysokim szczeblu, zarówno w Mińsku, jak i w Warszawie.

Kolejna wystawa zainicjowana przeze mnie nosiła tytuł *Białorusini w II Korpusie Polskim. Nieznane stronicie II wojny światowej* [Беларусы ў Другім польскім корпусе. Невядомыя старонкі Другой сусветнай вайны]. Została ona zorganizowana w Białoruskim Państwowym Muzeum Historii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej [Беларускі дзяржаўны музей гісторыі

¹³ <https://www.svaboda.org/a/27836873.html>; data odczytu: 12.02.2022.

¹⁴ <https://www.racyja.com/kultura/u-mensku-adkrylasya-vystava-belarusy-u/>; data odczytu: 12.02.2022.

Вялікай Айчыннай вайны] (dalej: BPMHWWO) w Mińsku¹⁵. Podobnie jak poprzednio jej realizacja była możliwa dzięki współpracy z Ambasadą RP w Mińsku, choć równie ważnym partnerem była dyrekcja muzeum. Uroczyste otwarcie wystawy, któremu towarzyszyła białoruska orkiestra wojskowa, odbyło się 1 września 2016 roku. Uczestniczyła w nim Hanna Maria Anders — córka generała Władysława Andersa. Powiedziała wówczas: „Jako polski polityk i przedstawiciel władz polskich¹⁶ mam obowiązek oddać cześć i honor tym, kto przelewał krew w szeregach Wojska Polskiego”¹⁷. Z kolei ambasador Polski, Konrad Pawlik¹⁸, zaznaczył, że „II wojna światowa jest synonimem bólu, cierpienia i strat, ale także odwagi i braterstwa. Armia generała Andersa nie należy tylko do historii polskiej, ale także do białoruskiej”¹⁹. Głos zabrał także zastępca ministra kultury Białorusi, Wasil Czernik [Васіль Чэрнік], który podkreślił, że: „to wspólna pamięć o II wojnie światowej, którą powinno się zachować i przekazać kolejnym pokoleniom”²⁰.

Wystawa składała się z kilku części: posterów przywiezionych z Polski i oryginalnej dokumentacji (w tym zdjęć) oraz artefaktów (w tym umundurowania) pochodzących z mojej kolekcji²¹. Podczas przygotowań okazało się, że w magazynach BPMHWWA znajdują się artefakty związane z historią białoruskich andersowców²² — one również pojawiły się na ekspozycji. W ten sposób i pracownicy muzeum przyczynili się do zaznaczenia zasług żołnierzy II Korpusu Polskiego.

Organizacja tej wystawy w BPMHWWA stanowiła niezwykłą szansę. Muzeum jest jednym z kluczowych miejsc kreowania współczesnej ideologii białoruskiej. Opiera się ona — co dobrze widać na stałych wystawach — na

¹⁵ Nowy budynek muzeum otwarto 2 lipca 2014 roku w obecności prezydenta Republiki Białoruś Aleksandra Łukaszenki i prezydenta Federacji Rosyjskiej Władimira Putina. BPMHWWO jest głównym białoruskim muzeum wojskowym. Składa się z dziesięciu sal wystawowych. Budynek wieńczy szklana kopuła będącą kopią kopuły Bundestagu w Berlinie.

¹⁶ Zasiadała wówczas z Senacie RP.

¹⁷ <https://znadniemna.pl/18358/minsku-otwarto-wystawe-o-bialorusinach-armii-andersa/>; data odczytu: 12.02.2022.

¹⁸ Konrad Marcin Pawlik pełnił funkcję ambasadora Rzeczypospolitej Polskiej na Białorusi w latach 2016–2018.

¹⁹ <https://www.sb.by/articles/ikh-vysota-monte-kassino.html>; data odczytu: 12.02.2022.

²⁰ <https://www.belta.by/culture/view/vystavka-o-belorusah-v-ii-polskom-korpuse-napomi-naet-o-svjazi-polshi-i-belarusi-chernik-208234-2016>; data odczytu: 12.02.2022.

²¹ <https://naviny.belsat.eu/pl/news/bialorusini-w-armii-andersa-nowa-wystawa-w-minskim-muzeum-wielkiej-wojny-ojczyznianej/>; data odczytu: 12.02.2022.

²² Były to artefakty przekazane do muzeum m.in. przez krewnych weterana wojennego Józefa Żamojdzina [Язэпа Жамойдзіна].

historii sowieckiej, wisi tu flaga ZSRR, natomiast wydarzenia września 1939 roku przedstawia się powierzchownie, nie wspominając o tragedii tysięcy mieszkańców północno-wschodnich województw II Rzeczypospolitej. Dzięki wystawie *Białorusini w II Korpusie Polskim* wielu Białorusinów zaczęło interesować się historią białoruskich andersowców. Już podczas przygotowań słyszałem wiele pytań, wśród których najczęstszym było: „Jak to się stało, że tysiące obywateli polskich znalazło się w wojsku polskim w ZSRR?”. W odpowiedzi niezmiennie podkreślałem, że: „Armia Andersa — to następstwo *miodowego miesiąca dyktatur* we wrześniu 1939 roku, kiedy setki tysięcy obywateli polskich różnej narodowości znalazło się w obozach i więzieniach sowieckich”²³. Z kolei, w efekcie obejrzenia wystawy odwiedzający zainteresowali się nie tylko nieznaną im wcześniej historią, lecz również rosło ich osobiste zaangażowanie, często zresztą podyktowane „zapomnianą” historią rodzinną. Zdarzyło się, że do BPMHWWO, ale i do mnie, pisały osoby, które chciały się czegoś dowiedzieć o losach swoich krewnych, którzy trafili do II Korpusu Polskiego. Jeden ze zwiedzających przyniósł do muzeum oryginalny battledress²⁴. Co jednak znaczące, nie przekazał jej do zbiorów muzealnych, ale do mojej prywatnej kolekcji. Tłumaczył swoją decyzję tym, że w magazynie ten artefakt będzie jednym z wielu i nie będzie eksponowany, a ja wykorzystam go na kolejnych wystawach. Podobnie robili inni, którzy decydowali się oddać fotografie, artefakty, dokumenty swoich bliskich, którzy służyli w II Korpusie. W ten sposób udało mi się powiększyć moją kolekcję o wiele unikalnych przedmiotów i dokumentów, ale też zyskać materiał do dalszej działalności naukowej i popularyzacyjnej²⁵.

W listopadzie 2016 roku otworzyłem następną wystawę, tym razem na terenie Muzeum Obrony Twierdzy Brzeskiej. Nosila ona tytuł: *Białorusini w Wojsku Polskim 1939–1945. Z prywatnego archiwum Ihara Melnikaua* [Беларусы ў Войску Польскім 1939–1945 гг. З прыватнага архіва Ігара Мельнікава]²⁶. Jej tematyka była zbliżona do poprzedniej ekspozycji, ale

²³ Na ten temat patrz też: Melnikau 2017b.

²⁴ Battledress — rodzaj kurtki mundurowej noszonej przez żołnierzy Armii Brytyjskiej podczas II wojny światowej. Po raz pierwszy wspomina się o niej w 1930 roku, a noszona jest do 1960 roku.

²⁵ <https://www.polskieradio.pl/75/921/Artykul/1733159,Bialorusini-andersowcy-w-Wojsku-Polskim-w-Market-Garden-Niesamowite-historie-odkryte-przez-niezaleznego-badacza-i-kolekcjonera>; data odczytu: 12.02.2022.

²⁶ <https://www.racyja.com/kultura/vystava-belarusy-u-vojsku-polskim-1939-4/>; data odczytu: 12.02.2022.

postanowiłem, że pokażę na niej to, czego nie prezentowałem na wystawie w Mińsku — fotografie, mundury, orderzy i inne artefakty, które pojawiły się w mojej kolekcji jako odzew na miński projekt. Decyzja była związana również z tym, że Twierdza Brzeska jest ważnym miejscem w białoruskiej historii II wojny światowej, to bowiem m.in. od niej zaczęła się ona dla Białorusi sowieckiej. Dlatego chciałem, by wystawa była wyjątkowa i to się udało. W otwarciu wzięła udział córka Wiktora Amelianiuka [Віктар Амелянюк] — Białorusina, porucznika Wojska Polskiego, uczestnika obrony Twierdzy Brzeskiej we wrześniu 1939 roku — która podziękowała za zachowanie pamięci o ojcu i o wydarzeniach 1939 roku. Podobnie jak w Mińsku, także w Brześciu wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem i odwiedziło ją wiele osób. Została również zauważona przez białoruską telewizję. Wspomniano o niej w materiale, który skądinąd przybliżał temat Wojska Polskiego i Białorusi²⁷.

W 2016 roku udało mi się więc zorganizować trzy wystawy w znaczących muzeach białoruskich (dwie z nich we współpracy z Ambasadą RP, a jedną sfinansowałem sam). Kolejne lata także okazały się owocne, choć realizowałem tylko po jednej ekspozycji rocznie. W sierpniu 2017 roku, w Narodowym Historycznym Muzeum w Mińsku została otwarta wystawa przybliżająca temat w ogóle nieznany Białorusinom. Dotyczyła historii I Korpusu Polskiego i jego obecności na terytorium Bobrujszczyzny w latach 1918 i 1919–1920 — ważnego wątku białorusko-polskiej historii wojskowości. Należy zaznaczyć, że na ten temat nie ma żadnej współczesnej białoruskiej pracy naukowej²⁸. To, co jest, wydano dawno temu i zawiera sowiecki punkt widzenia. Tym bardziej wystawa była wydarzeniem, które miało zmienić tę sytuację. Podobnie jak we wcześniejszych projektach wystawienniczych gros pokazywanych fotografii, dokumentów, artefaktów (w tym elementy umundurowania oraz rekonstrukcje mundurów) pochodziło z moich prywatnych zbiorów. Celem wystawy było pokazanie, że I Korpus Polski był kolebką (niejedyną) kadr wojskowych II Rzeczypospolitej²⁹. Takie osobistości, jak generał Władysław Anders, generał brygady Wojska Polskiego Konstanty Plisowski — komendant obrony Twierdzy Brzeskiej w 1939 roku, byli wychowankami formacji wojskowej dowodzonej przez generała Józefa Dowbor-Muśnickiego, którego korpus stacjonował w Twierdzy

²⁷ http://ont.by/news/our_news/za-volnost; data odczytu: 12.02.2022.

²⁸ Wyjątkiem jest książka mojego autorstwa pt. *Забуты корпус. Гісторыя польскага войска на тэрыторыі Бабруйска ў 1918, 1919–1920 гг.* [Мельнікаў 2018].

²⁹ <https://www.svaboda.org/a/28679454.html>; dostęp: 12.02.2022 r.

Bobrujskiej w 1918 roku. Prezentowany temat wzbudził wiele dyskusji, a wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem, dowodząc, że warto ten wątek historii eksplorować i popularyzować.

W roku 2018 w Państwowym Muzeum Literatury im. Janki Kupały [Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы] w Mińsku mogłem zrealizować kolejny pomysł. Tym razem nie była to typowa wystawa, ile rodzaj festynu historycznego zatytułowanego *Granica była pod Mińskiem* [Мяжа была пад Мінскам]. Polegał on na rekonstrukcji strefy przygranicznej kordonu polsko-sowieckiego, funkcjonującego od 1921 do 1939 roku³⁰. Pomysł ten spodobał się i został powtórzony rok później, 17 września 2019 roku, ponownie w Muzeum Literatury im. Janki Kupały, ale tym razem w formie ekspozycji³¹. W jednej z sal muzealnych zaprezentowano dwie strony granicy — sowiecką i polską, a na zwiedzających czekały manekiny w oryginalnych mundurach sowieckich pograniczników i żołnierzy polskiego Korpusu Ochrony Pogranicza. W witrynach można było zaś obejrzeć liczne dokumenty, w tym oryginalne paszporty z lat 30. XX wieku z sowieckimi i polskimi wizami, a także fotografie i artefakty (drut kolczasty, tabliczki ze słupów granicznych, papierosnice, butelki, talerze itd.), znalezione przeze mnie podczas badań terenowych w miejscach przebiegu sowiecko-polskiej granicy.

Wreszcie w grudniu 2019 roku sfinalizowałem jeszcze inny projekt, realizowany w niedużym muzeum szkolnym Koledżu Rolniczo-Ekonomicznego w Nowym Polu [Музей Аграрна-эканамічнага коледжа ў Новым Полі]³². Udało mi się namówić władze tej szkoły na wymianę ekspozycji na nową, która przybliżałaby historię miejscowości i jej położenie na „granicy cywilizacji”. W ten sposób przygotowałem wystawę poświęconą wydarzeniom związanym z przedwojenną granicą sowiecko-polską³³ oraz losom ostatnich właścicieli majątku o tej samej nazwie — kniazom Druckim-Lubeckim pochodzenia litewskiego³⁴. Niestety, podobnie jak kilka lat wcześniej w Zasławiu, nie wszystko, co pokazałem, zyskało aprobatę

³⁰ <https://kupala-museum.by/vayskova-gistaryichnyi-fest-myazha-byila-pad-minskam/>; data odczytu: 12.02.2022.

³¹ <https://historiapobach.livejournal.com/50237.html>; data odczytu: 12.02.2022.

³² W całości sfinansowałem go z własnych środków.

³³ Do 1939 roku w pałacu w Nowym Polu znajdowała się sowiecka komendantura, a niedaleko przebiegała granica państwowa.

³⁴ <https://historiapobach.livejournal.com/54031.html>; data odczytu: 12.02.2022; <https://zviazda.by/be/news/20200120/1579529686-vyartanne-na-radzimu-knyazyou-druckih-lubeckih-abo-tragedyya-staradaunyaga>; data odczytu: 12.02.2022.

władz. Różnica polegała na tym, że wystawa została uroczystie otwarta i ostatecznie pozostała w muzeum szkolnym. Konsekwencję poniósł jedynie dyrektor jednostki, który stracił stanowisko.

Opisane pokrótce wystawy, które zorganizowałem w latach 2014–2019 w różnych muzeach białoruskich, zakończyły się mniejszym lub większym sukcesem. Podczas przygotowań spotykałem się z powściągliwością, czasem krytyką i sprzeciwem, ze strony władz (urzędników) białoruskich, z ostrożnością dyrekcji i pracowników danych jednostek muzealnych. Jednakże rekompensatą za trud i zaistniałe problemy były autentyczne zainteresowanie i pozytywny odzew zwiedzających. To najlepszy dowód na to, że społeczeństwo białoruskie potrzebuje wiedzy historycznej innej niż tylko prezentującej sowiecki punkt widzenia, potrzebuje własnej historii narodowej — białoruskiej.

*

Rok 2020 był tragiczny dla zachowania polsko-białoruskiego dziedzictwa historycznego w Białorusi. Pogorszeniu uległy relacje między Polską i Białorusią, co wpływa negatywnie na pamięć o dwudziestoleciu międzywojennym, przedwojennej sowiecko-polskiej granicy, wydarzeniach września 1939 roku i służbie Białorusinów w Wojsku Polskim. Współczesna oficjalna propaganda białoruska coraz częściej sięga po retorykę antypolską. Przykładem może być ogłoszenie nowego święta państwowego — Dnia Jedności Narodowej [Дзень народнага адзінства] — obchodzonego 17 września. Z tej okazji zaczęły pojawiać się w muzeach białoruskich nowe „sowieckie” wystawy, poświęcone wydarzeniom września 1939 roku³⁵. Mimo to jestem przekonany, że społeczeństwo białoruskie nie rezygnuje (i nie zrezygnuje) z chęci poznania prawdy o swojej przeszłości i wciąż potrzebuje własnej, białoruskiej historii. Dlatego niezależni historycy białoruscy (w tym i ja) muszą kontynuować poszukiwania naukowo-badawcze, muszą też powstawać kolejne wystawy o tym niełatwym, ale ważnym dla Białorusinów okresie historycznym.

Tłumaczenie z języka białoruskiego: Katarzyna Waszczyńska

³⁵ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4617096195023133&set=gm.1676040609237742;>
data odczytu: 12.02.2022.

Bibliografia

Ihar Melnikau

- 2017a: *20 dywizja piechoty (WKPP)*, Warszawa: Edipresse Polska.
2017b: *Walka o prawdę historyczną. Zachowanie pamięci o białoruskich żołnierzach Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie i na Białorusi*, „Niepodległość i Pamięć”, t. 24, nr 3(59), s. 295–303.

Ігар Мельнікаў

- 2014: *Заходнебеларуская Атлантыда 1921–1941 гг.*, Мінск: Галіяфы.
2015: *Мяжа ля Заслаўя 1921–1941 гг.*, Мінск: Галіяфы.
2016: *Заходнебеларуская Атлантыда 1921–1941 гг. Паміж Варшавай і Масквой*, Мінск: Галіяфы.
2017a: *Адысея палешука. Гісторыя андэрсайца з Беларусі Паўла Нічыпарука*, Мінск: Альфа-кніга.
2017b: *Забытыя героі. Жаўнеры з Беларусі ў Другім польскім корпусе і Першай польскай асобнай паветрана-дэсантнай брыгадзе*, Мінск: Альфа-кніга.
2017c: *Мяжа была пад Мінскам 1921–1941 гг.*, Мінск: Альфа-кніга.
2018: *Забыты корпус. Гісторыя польскага войска на тэрыторыі Бабруйшчыны ў 1918, 1919–1920 гг.*, Мінск: Альфа-кніга.
2019a: *Другая сусветная вайна на здымках з архіва Ігара Мельнікава*, Мінск: Альфа-кніга.
2019b: *Верасень 1939-га. Магілы “неаб’яўленай” вайны*, Мінск: Альфа-кніга.
2020: *На “мяжы цывілізацый”. Старонкі гісторыі даваеннага савецка-польскага кардона ў Беларусі*, Мінск: Альфа-кніга.
2021: *Чэрвень 1941-га. Спыніць на “старой” мяжы*, Мінск: Альфа-кніга.

Strony internetowe

- Białorusini andersowcy, w Wojsku Polskim, w Market Garden. Niesamowite historie odkryte przez niezależnego badacza i kolekcjonera* — <https://www.polskieradio.pl/75/921/Artykul/1733159,Bialorusini-andersowcy-w-Wojsku-Polskim-w-Market-Garden-Niesamowite-historie-odkryte-przez-niezaleznego-badacza-i-kolekcjonera>; data odczytu: 12.02.2022.
- Białorusini w armii Andersa — nowa wystawa w mińskim Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej* — <https://naviny.belsat.eu/pl/news/bialorusini-w-armii-andersa-nowa-wystawa-w-minskim-muzeum-wielkiej-wojny-ojczyznianej/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Białoruś: przedterminowo zamknięto wystawę poświęconą m.in. kampanii wrześniowej* — <https://dzieje.pl/aktualnosci/bialorus-przedterminowo-zamknieto-wystawe-poswiecona-min-kampanii-wrzesniowej>; data odczytu: 12.02.2022.
- W Mińsku otwarto wystawę o Białorusinach w Armii Andersa* — <https://znadziemna.pl/18358/minsku-otwarto-wystawe-o-bialorusinach-armii-andersa/>; data odczytu: 12.02.2022.
- 13-й Березинский пограничный отряд* — https://100.gpk.gov.by/history/article/history_border_services/13-y-berezinskiy-pogranichnyy-otryad/; data odczytu: 23.11.2022.

- Вайскова-гістарычны фэст “Мяжа была пад Мінскам”* — <https://kupala-museum.by/vayskova-gistaryichniy-fest-myazha-byila-pad-minskam/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Віртуальная экскурсія па зачыненай выставе* — https://novychas.online/hramadstva/virtualjnaja_ekskursija_pa_zac; data odczytu: 12.02.2022.
- Выстава “Беларусы ў Войску Польскім” адкрыеца 6 ліпеня* — <https://www.svaboda.org/a/27836873.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- Выстава “Беларусы ў Войску Польскім 1939–45” у Берасці* — <https://www.racyja.com/kultura/vystava-belarusy-u-vojsku-polskim-1939-4/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Выставка “Мяжа была пад Мінскам. 1921-1941” открылась в музее Янки Купалы* — <https://www.belta.by/culture/view/vystavka-mjazha-byla-pad-minskam-1921-1941-otkrylas-v-muzee-janki-kupaly-362386-2019/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Выставка о белорусах в II Польском корпусе напоминает о связи Польши и Беларуси — Черник* — <https://www.belta.by/culture/view/vystavka-o-belorusah-v-ii-polskom-korpuse-napominaet-o-svjazi-polshi-i-belarusi-chernik-208234-2016/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Вяртанне на радзіму князёў Друцкіх-Любецкіх, або трагедыя старадаўняга роду* — <https://zviazda.by/be/news/20200120/1579529686-vyartanne-na-radzimu-knyazyoudruckih-lyubeckih-abo-tragedyja-staradaunyaga-rodu>; data odczytu: 12.02.2022.
- „Забытыя героі Бабруйскай крэпасці”: у Менску адкрыеца выстава пра Першы польскі корпус у Беларусі* — <https://www.svaboda.org/a/28679454.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- „Заходнебеларуская Атлантыда” зачынена* — https://novychas.online/palityka/zachodniebielaruskaja_atlanty; data odczytu: 12.02.2022.
- „Заходнебеларуская Атлантыда” — новыя праблемы* — https://novychas.online/palityka/dyk_cho_zabaraniau_vystavu; data odczytu: 12.02.2022.
- #Знакомтесь. Экспонат. На выставке «Ты с Заходняй, я з Усходняй...» представлен подлинный транспарант, использовавшийся на коммунистических митингах и демонстрациях* — <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4617096195023133&set=gm.1676040609237742>; data odczytu: 12.02.2022.
- Контуры: За вольность!* — http://ont.by/news/our_news/za-volnost; data odczytu: 12.02.2022.
- Мельнікаў прывез у Берасце артэфакты з уласнай калекцыі* — <https://natatnik.by/melnikau-vystava/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Мемарыяльны комплекс „Брэсцкая крэпасць — герой”* — <https://www.brest-fortress.by/>; data odczytu: 23.11.2022.
- Музей обороны Брестской крепости* — <https://www.brest-fortress.by/ekspozitsii/muzej-oborony-breestskoj-kreposti>; data odczytu: 12.02.2022.
- „Мяжа”...Ігара Мельнікава* — <https://historiapobach.livejournal.com/49963.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- На месте концлагеря “Береза-Картузская” реконструировали мемориал и создали музей* — <https://www.belta.by/regions/view/na-meste-kontslagerja-bereza-kartuzskaja-rekonstruirovali-memorial-i-sozdali-muzej-460383-2021/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Новае Поле. Гістарычнае вяртанне князёў Друцкіх-Любецкіх* — <https://historiapobach.livejournal.com/54031.html>; data odczytu: 12.02.2022.

Открылась выставка о белорусах во II Польском корпусе — <https://www.sb.by/articles/ikh-vysota-monte-kassino.html>; data odczytu: 12.02.2022.

У Менску адкрылася выстава “Беларусы ў Войску польскім” — <https://www.racyja.com/kultura/u-mensku-adkrylasya-vystava-belarusy-u/>; data odczytu: 12.02.2022.

У Мінску адкрылася выстава “Мяжа была над Мінскам 1921-1941 гг.” — <https://historiapobach.livejournal.com/50237.html>; data odczytu: 12.02.2022.

Bibliografia (Transliteracja)

Ігар Мел’нікаў

2014: *Zahodnebelaruskaâ Atlantyda 1921–1941 gg.*, Minsk: Galiâfy.

2015: *Mâža za Zaslaŭâ 1921–1941 gg.*, Minsk: Galiâfy.

2016: *Zahodnebelaruskaâ Atlantyda 1921–1941 gg. Pamiž Varšavaŭ i Maskvoj*, Minsk: Galiâfy.

2017a: *Adyseâ palešuka. Gistoryâ andersaŭca z Belarusi Paŭla Hičyparuka*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2017b: *Zabytyâ geroi. Žaŭnery z Belarusi ŭ Drugim pol’skim korpuse i Peršaj pol’skaj asobnaj pavetrana-dėsantnaj brygadze*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2017c: *Mâža byla nad Minskam 1921–1941 гг.*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2018: *Zabyty korpus. Gistoryâ pol’skaga vojska na terytoryi Babrujščyny ŭ 1918, 1919–1920 гг.*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2019a: *Drugaâ susvetnaâ wajna na zdymkah z arhiva Iğara Mel’nikava*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2019b: *Verasen’ 1939-ga. Magiły “neab’âŭlenaj wajny”*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2020: *Na „mâžy cyvilizacyj”. Staronki gistoryi davaennaga savecka-pol’skaga kardona ŭ Balarusi*, Minsk: Al’fa-kniğa.

2021: *Červen’ 1941-ga. Spyniç na „staroj” mâžy*, Minsk: Al’fa-kniğa.

Ihar Melnikau

2017a: *20 dywizja piechoty (WKPP)*, Warszawa: Edipresse Polska.

2017b: *Walka o prawdę historyczną. Zachowanie pamięci o białoruskich żołnierzach Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie i na Białorusi*, „Niepodległość i Pamięć”, t. 24, nr 3(59), s. 295–303.

Strony internetowe (Transliteracja)

13-j Berezinskij pograničnyj otrâd — https://100.gpk.gov.by/history/article/history_border_services/13-y-berezinskij-pogranichnyy-otryad/; data odczytu: 23.11.2022.

Białorusini andersowcy, w Wojsku Polskim, w Market Garden. Niesamowite historie odkryte przez niezależnego badacza i kolekcjonera — <https://www.polskieradio.pl/75/921/Artykul/1733159,Bialorusini-andersowcy-w-Wojsku-Polskim-w-Market-Garden-Niesamowite-historie-odkryte-przez-niezaleznego-badacza-i-kolekcjonera>; data odczytu: 12.02.2022.

Białorusini w armii Andersa — nowa wystawa w mińskim Muzeum Wielkiej Wojny Ojczyźnianej — <https://naviny.belsat.eu/pl/news/bialorusini-w-armii-andersa-nowa-wystawa-w-minskim-muzeum-wielkiej-wojny-ojczyznianej/>; data odczytu: 12.02.2022.

- Białoruś: przedterminowo zamknięto wystawę poświęconą m.in. kampanii wrześniowej* — <https://dzieje.pl/aktualnosci/bialorus-przedterminowo-zamknieto-wystawe-poswiecona-min-kampanii-wrzesniowej>; data odczytu: 12.02.2022.
- Kontury: Za vol'nost'!* — http://ont.by/news/our_news/za-volnost; data odczytu: 12.02.2022.
- „Mâža”...ĭgara Mel'nikava* — <https://historiapobach.livejournal.com/49963.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- Mel'nikau pryvez u Berasce artëfakty z ulasnaj kalekcyi* — <https://natatnik.by/melnikau-vystava/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Memaryâl'ny kompleks „Brëskaâ krëpasc' — geroj”* — <https://www.brest-fortress.by/>; data odczytu: 23.11.2022.
- Muzej oborony Brestskoj kreposti* — <https://www.brest-fortress.by/ekspozitsii/muzej-oborony-brestskoj-kreposti>; data odczytu: 12.02.2022.
- Na meste konclagerâ „Bereza-Kartuzskaâ” rekonstruirovali memorial i sozdali muzej* — <https://www.belta.by/regions/view/na-meste-kontslagerja-bereza-kartuzskaja-rekonstruirovali-memorial-i-sozdali-muzej-460383-2021/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Novae Pole. Gistaryčnae vârtanne knâžëŭ Druckih-Lûbeckih* — <https://historiapobach.livejournal.com/54031.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- Otkrylas' vystavka o belorusah vo II Pol'skom korpuse* — <https://www.sb.by/articles/ikh-vysota-monte-kassino.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- U Mensku adkrylasâ vystava „Belarusy ŭ Vojsku pol'skim”* — <https://www.racyja.com/kultura/u-mensku-adkrylasya-vystava-belarusy-u/>; data odczytu: 12.02.2022.
- U Minsku adkrylasâ vystava „Mâža byla pad Minskam 1921–1941 gg.”* — <https://historiapobach.livejournal.com/50237.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- Vajskova-gistaryčny fëst „Mâža byla pad Minskam”* — <https://kupala-museum.by/vajskova-gistaryichnyi-fest-myazha-byila-pad-minskam/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Vârtanne na radzimu knâžëŭ Druckih-Lûbeckih, abo tragedyâ staradaŭnâgarodu* — <https://zviazda.by/be/news/20200120/1579529686-vyartanne-na-radzimu-knyazyou-druckih-lyubeckih-abo-tragedyya-staradaunyaga>; data odczytu: 12.02.2022.
- Virtual'naâ èkskursiâ pa začynenaj vystave* — https://novychas.online/hramadstva/virtualjnaja-ekskursija_pa_zac; data odczytu: 12.02.2022.
- Vystava „Belarusy ŭ Vojsku Pol'skim” adkryecca 6 lipenâ* — <https://www.svaboda.org/a/27836873.html>; data odczytu: 12.02.2022.
- Vystava „Belarusy ŭ Vojsku Pol'skim 1939–45” u Berasci* — <https://www.racyja.com/kultura/vystava-belarusy-u-vojsku-polskim-1939-4/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Vystavka „Mâža byla pad Minskam. 1921–1941” otkrylas' v muzee Ânki Kupaly* — <https://www.belta.by/culture/view/vystavka-mjazha-byila-pad-minskam-1921-1941-otkrylas-v-muzee-janki-kupaly-362386-2019/>; data odczytu: 12.02.2022.
- Vystavka o belorusah v II Pol'skom korpuse napominaet o svâzi Pol'si i Belarusi — Černik* — <https://www.belta.by/culture/view/vystavka-o-belorusah-v-ii-polskom-korpuse-napominaet-o-svjazi-polshi-i-belarusi-chernik-208234-2016/>; data odczytu: 12.02.2022.
- W Mińsku otwarto wystawę o Białorusinach w Armii Andersa* — <https://znadniemna.pl/18358/minsku-otwarto-wystawe-o-bialorusinach-armii-andersa/>; data odczytu: 12.02.2022.
- „Zabytâ geroi Babrujskaj krëpas'ci”: u Mensku adkryecca vystava pra Peršy pol'ski korpus u Belarusi* — <https://www.svaboda.org/a/28679454.html>; data odczytu: 12.02.2022.

„Zahodnebelaruskâ Atlantyda” — *novyâ problemy* — https://novychas.online/palityka/dyk_cho_zabaraniau_vystavu; data odczytu: 12.02.2022.

„Zahodnebelaruskâ Atlantyda” *začynena* — https://novychas.online/palityka/zachodniebielaruskaja_atlanty; data odczytu: 12.02.2022.

#Znakomtes'. *Ėksponat. Na vystavke „Ty s Zahodnâj, â z Ushodnâj...” predstavlen podlinnyj transparent, ispol'zovavšijsâ na kommunističeskih mitingah i deonstraciâh* — <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4617096195023133&set=gm.1676040609237742>; data odczytu: 12.02.2022.

Ihar Melnikau

History versus politics. Museum and exhibition projects of a Belarusian historian as a method of preserving Belarusian-Polish historical heritage between 1920-1944

The article focuses on exhibitions organized by the Belarusian historian Ihar Melnikau in 2014-2019. The projects mentioned in the text were devoted to various aspects of the common Belarusian-Polish history of the first half of the twentieth century.

Keywords: Belarus, Poland, II Polish corps, Belarusians in the Polish Army, World War II, exhibition, Belarusian museums.

Tatsiana Marmysh

Uniwersytet Warszawski

Białoruska twórczość ludowa o tematyce protestacyjnej 2020-2021 jako obiekt zainteresowania muzeów¹

Twórczość ludowa o tematyce protestacyjnej nie jest zjawiskiem nowym w historii niepodległej Białorusi. Jej wybuch można było obserwować od sierpnia 2020 roku. Stanowiła bowiem jedną z odpowiedzi na kryzys społeczno-polityczny wywołany wyborami prezydenckimi. Na początku była próbą wyrażenia niezgody na ich oficjalne wyniki, sposobem rozładowania emocji po tragicznych wydarzeniach, możliwością ujawnienia negatywnego stosunku do tego, co odbywało się w kraju. Jednak dość szybko stała się czynnikiem kształtującym wspólnotę protestujących oraz pełniła w niej rolę więziotwórczą. Zaraz po wyborach zagościła na ulicach — na plakatach niesionych przez biorących udział w protestach, w okrzykach, żartach i kawałach, protest songach i wielu innych formach. Wraz ze wzmacnianiem presji władz na społeczeństwo przeniosła się do internetu. Funkcjonuje w nim do dzisiaj (2022 rok), choć w zdecydowanie mniejszej skali.

Białoruski protest polityczny i jego skutki stały się przedmiotem analizy przede wszystkim zagranicznych naukowców i ośrodków badawczych. Ten etap historii Białorusi znalazł się w centrum uwagi nauk humanistycznych oraz — zwłaszcza — nauk politycznych [Sierakowski 2020; Bedford 2021]

¹ Artykuł został przygotowany w ramach Programu stypendialnego Funduszu Wyszehradzkiego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego w roku akademickim 2021/2022. Autorka składa podziękowanie za konsultacje Pani Alli Stashkevich [Аля Сташкевіч], dyrektor Funduszu „Dziedzictwo Kulturowe i Współczesność” (Mińsk, Białoruś). Wszystkie cytaty znajdujące się w tekście zostały przetłumaczone przez autorkę.

i socjologii [Bekus, Gabowitsch 2021; Navumau, Matveieva 2021]. Ukazały się też publikacje o charakterze antropologicznym [Романова 2020; Руст 2020; Зеленко 2020; Gaufman 2021; Getka, Darczewska 2021; Rusiecka 2021].

Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad specyfiką twórczości ludowej o tematyce protestacyjnej oraz związanych z nią praktyk muzealnych.

Muzea jako instytucje pamięci są powołane do tego, by zachowywać i przekazywać informacje, w tym także o czasach kryzysowych. Taką rolę pełnią muzea białoruskie, które nie pozostały na uboczu wydarzeń 2020 roku. Ich reakcje były jednak różne. Jedne zespoły muzealne występowały publicznie przeciwko gwałtowi zadawanemu przez władze obywatelom, którzy wyszli na ulice, aby powiedzieć nie. Inne zajęły się nieformalnie zbieraniem artefaktów związanych z tymi zdarzeniami. Wśród nich znajdowały się i pierwsze strony gazet oraz czasopism z całego świata z wiadomościami o białoruskich protestach, i gumowe kule z miejsc demonstracji ulicznych czy starć z policją — dowody tamtych strasznych wydarzeń. Jednocześnie towarzyszyła im różnorodna twórczość typu protestacyjnego. Jej cechami charakterystycznymi były kreatywność i wielość form, ale także ulotność wynikająca z faktu, że pojawiała się na nośnikach informacji. W chwili powstania grała ważną rolę społeczną (mobilizacja, wyrażenie poglądów), ale też szybko ulegała zapomnieniu, ustępując miejsca kolejnym działaniom artystycznym. Zatem charakter tej twórczości wymusza zmianę podejścia przez muzealników, przemyślenia, co i jak zbierać, w jakich kategoriach zbiory te ujmować.

Bez wątpienia jedną z takich kategorii mogłaby być twórczość ludowa, przy czym akcent byłby położony na sposób powstawania dzieł i ich charakter. W tym wypadku chodziłoby o formy folkloru ustnego: piosenki, przysłowia, zagadki, opowieści, jak też o coraz popularniejsze od początku XXI wieku przejawy folkloru obrazkowo-pisemnego, obecnego w środowisku realnym, fizycznym (graffiti, plakaty, rysunki, inskrypcje) i wirtualnym (memy, żarty, wiersze, przysłowia, powiedzonka). Ważna w twórczości protestacyjnej byłaby obecność wątków białoruskiej kultury ludowej. Tak skonstruowana kategoria zyskałaby określenie twórczości ludowej o tematyce protestacyjnej (kontestacyjnej).

Obserwując protesty 2020 roku, w tym wielotysięczne marsze m.in. kobiet, emerytów, przedstawicieli grup zawodowych, lokalnego ruchu dzielnicowego, które odbywały się w wielu miastach białoruskich, można stwierdzić, że zaistniały wszystkie wymienione wyżej formy tej twórczości. Należy jednak

dodać, że wspierały je niezależne media, które poparły protest i wspomagały komunikowanie się Białorusinów na internetowych czatach.

Warto przyjrzeć się bliżej tej twórczości. Wiele dzieł stworzyli konkretni artyści. Co jednak istotne, ich prace tematycznie powiązane z ideą protestu stawały się jednocześnie głosem społeczności i wyrażały jej niezadowolenie z sytuacji społeczno-politycznej. Niejednokrotnie twórcy wykorzystywali takie środki wyrazu artystycznego, które — zgodnie ze swoją naturą — zbliżały charakter ich prac do anonimowych utworów ludowych. Przykład stanowi graffiti uliczne. Charakter obrazkowo-pisemny oraz przestrzeń publiczna, w której się pojawia, kształtują taki rodzaj sztuki, jaki istnieje bez względu na swojego twórcę i przynależy do każdego, kto na nią patrzy. Z drugiej strony graffiti, należąc do wszystkich, nie należy do nikogo, a co więcej, narusza umowę społeczną zakazującą dowolnego malowania na ścianach budynków, szczególnie publicznych. Tego typu działania są bowiem traktowane w kategoriach wandalizmu².

Innym przykładem mogą być wyroby rzemiosła artystycznego i utwory muzyczne pochodzące z aktywnej fazy protestów, które bazowały na kulturze ludowej. Warto wspomnieć w tym miejscu o *wyżywankach* [выжыванках] Rufiny Bazlovej³. Artystka wykorzystała technikę tradycyjnego haftu

² Warto dodać, że w krajobrazie białoruskich miast można odnaleźć murale i graffiti. Te pierwsze są traktowane jako rodzaj malarstwa monumentalnego, na którego wykonanie i obecność w przestrzeni publicznej wyraziła zgodę administracja miejska. Takim przykładem są choćby murale stworzone podczas brazylijsko-białoruskiego festiwalu sztuki urbanistycznej „Vulica Brasil”, który odbywał się w Mińsku w latach 2014–2017. Jeśli zaś chodzi o graffiti, to sytuacja jest bardziej skomplikowana. Często bowiem murale i graffiti są traktowane jako tożsame formy wyrazu artystycznego, co tłumaczy się podobieństwem techniki ich wykonywania. Jednakże ich założenia są różne, a nawet przeciwstawne: graffiti cechuje spontaniczność, jest wykorzystywane jako wyraz sprzeciwu (jedno z narzędzi protestu); murale są zaś wcześniej uzgodnione i wykonywane legalnie, a poza tym zazwyczaj nie odbiegają od ogólnie przyjętych zasad estetycznych. Dlatego też w świadomości społecznej murale są odbierane pozytywnie — jako ozdoba, natomiast graffiti są oceniane negatywnie — jako przejaw wandalizmu, niechcianej i nieestetycznej ingerencji w przestrzeń wizualną miasta, wymagającej zamalowania, oczyszczenia. Co ciekawe, pozbywanie się graffiti zaczęto postrzegać na przykład w USA w kategoriach podświadomej sztuki, swoistego ruchu artystycznego XXI wieku (patrz: film dokumentalny w reżyserii Matta McCormicka *The Subconscious Art of Graffiti Removal* z 2001 roku). W Białorusi zjawisko otrzymało dwie nazwy: sztuka służb komunalnych „Żes-art” [Жэс-арт] — symbolizująca cenzurę przestrzeni publicznej, oraz „fuprematyzm” (fundamentalny suprematyzm) — wynik twórczości kolektywnej graficyarzy i nieświadomych malarzy ze służby komunalnej, przez co powstają kolorowe, proste, geometryczne kształty i figury [<https://fuprematism.tumblr.com/post/123722334405>; data odczytu 10.07.2022]. Podczas aktywnej fazy protestów 2020 roku na ścianach bardzo wielu budynków pojawiało się graffiti o tematyce protestacyjnej. Służby komunalne musiały włożyć o wiele więcej pracy w ich zamalowywanie — mówiono wówczas wręcz o „walce z graffiti”.

³ <https://www.vyzyvanka.com/>; data odczytu: 04.04.2022.

białoruskiego, czyli haftu krzyżkowego, do opowieści o wydarzeniach w Białorusi, co znalazło wyraz w nazwie jej projektu artystycznego, będącej grą słów: *wyszywać* [вышываць] ‘haftować’ i *wyżywać* [выжываць] ‘przeżyć, trwać’⁴. W ten sposób powstały haftowane kroniki białoruskiego oporu, które już swoją nazwą wskazują zarówno na technikę, jak i temat. Dodatkowo są utrzymane w znaczącej dla Białorusinów kolorystyce białoczerwono-białej⁵, co nadaje pracom wymiar zaangażowania politycznego.

Twórczość ustną reprezentują choćby ironiczne piosenki duetu *Arystokratyczna bladeś* [Арыстакратычная бледнасць], umieszczone na kanale zespołu na YouTube⁶. W swoich utworach artystki wykorzystują styl ludowych przyśpiewek (podobnych do rosyjskich czastuszek) i wykonują je do dźwięków ukulele. Śpiewane i melorecytowane frazy dostosowują do sytuacji, w tym wypadku — bieżących wydarzeń 2020 roku.

Podczas protestów prace artystów nabywały cech folkloru, takich jak m.in. zatracenie znaczenia autorstwa (o czym była już mowa), sytuacyjność, wariantowość, powtarzalność schematów kompozycyjnych i tematycznych (formuliczność), charakter komunikacyjny. Folkloryzacja twórczości odbywała się również poprzez sakralizację miejsc związanych ze sztuką protestu. Tak było choćby z tzw. Placem Zmian [Плошча Перамен] — podwórkiem jednego z osiedli Mińska. Miejsce to stało się rozpoznawalne jesienią 2020 roku dzięki toczącej się walce między mieszkańcami i służbami komunalnymi. Ci pierwsi w ramach protestu malowali graffiti z wizerunkiem „didżejów zmian”⁷ i nalepiali także naklejki na budkę wentylacyjną, która znajdowała się na środku podwórka, a ci drudzy zamalowywali graffiti, zdrapali naklejki, zacierając wszelkie przejawy twórczości protestacyjnej.

⁴Gra znaczeń oparta jest na podobieństwie słów *wyszywać* [вышываць] i *wyżywać* [выжываць]. W języku białoruskim różnią się one jedynie literą ш/ж, która zamienia słowo o neutralnym znaczeniu „haftować” [вышываць] na słowo o konotacji negatywnej „przeżyć, wyżyć” [выжываць], wskazując na obecność zewnętrznego zagrożenia czy też skomplikowanej sytuacji, w której człowiek musi się odnaleźć.

⁵W twórczości Rufiny Bazlovej połączenie tych dwóch podstawowych kolorów dla białoruskiej kultury ludowej z jednej strony podkreśla tradycyjną technikę obraną przez artystkę, a z drugiej nawiązuje do flagi białoczerwono-białej — jednego z głównych symboli protestów lat 2020–2021.

⁶<https://www.youtube.com/channel/UCV4Mto0ygs2NlzI9Nbw9r4Q/>; data odczytu: 09.03.2022.

⁷„Didżejami zmian” nazywano Kiriła Halanaua [Кірыл Галанаў] i Uładziśława Sakałouskiego [Уладзіслава Сакалоўскага] — dźwiękowców z Państwowego Pałacu Dzieci i Młodzieży w Mińsku, którzy podczas oficjalnej imprezy w sierpniu 2020 roku włączyli piosenkę *Zmian!* [Перамен!] radzieckiego piosenkarza rockowego Wiktora Coja [Віктор Цой]. Za to działanie zostali aresztowani, potem musieli opuścić Białoruś. Piosenka *Zmian!* stała się zaś jedną z piosenek protestu, dlatego wszystko, co się z nią wiązało, władze traktowały jako nielegalne.

Taka sytuacja powtarzała się każdego dnia przez kilka miesięcy. Wśród mieszkańców działania te wpłynęły na swoistą „diedziczość” aktów twórczej komunikacji. Znaczącym wydarzeniem stało się śmiertelne pobicie jednego z mieszkańców, który sprzeciwił się niszczeniu graffiti, przez zamaskowanych agresorów. Wspomniana budka wentylacyjna zamieniła się w miejsce pamięci o zabitym i spontanicznie została przekształcona w jego pomnik. To wszystko sprawiło, że podwórko było jeszcze częściej niszczone przez osoby powiązane z władzami. Jednym słowem, sakralizacja Placu Zmian polegała na jego ukonstytuowaniu się najpierw jako miejsca artystycznego przekazu protestacyjnego, potem — miejsca ludzkiej tragedii. Plac Zmian nabrał symbolicznego statusu, co sprawiło, że był on symbolicznie odtwarzany w różnych miejscach Mińska, w innych miastach Białorusi — Bobrujsku, Brześciu, Grodnie, Homlu, Mohylewie, Naroczy, a także zagranicą: przed ambasadami Białorusi w Berlinie, Hanowerze, Kijowie, Stambule, Warszawie, Waszyngtonie.

Jeszcze innym przykładem twórczości protestacyjnej były praktyki performatywno-karnawałowe podczas protestów ulicznych, które wykorzystywały elementy kultury ludowej. Zaliczyć do nich można performans z 30 sierpnia 2020 roku. Udział w nim wzięły młode kobiety ubrane w białoruskie stroje ludowe, które wytoczyły dynie przed budynek rządowy⁸. Było to nawiązanie do białoruskiej tradycji związanej ze zwyczajem swatania — jeśli dziewczyna odmawiała swatom, to obdarowywała ich dojrzałą dynią. Podobnie z białoruskiej tradycji zaczerpnięto obrzęd symbolicznego zniszczenia zła. Podczas jednego z Marszów Kobiet w 2020 roku na brzegu Jeziora Komsomolskiego [Камсамольскае возера] w Mińsku przygotowano ognisko. Uroczystie wykonano słomiane pająki, a następnie spalono je w ogniu⁹. W ten sposób nawiązano do wiary w oczyszczającą moc ognia, w którym palono różne symboliczne przedmioty, by odegnać zło, z którym je utożsamiano. Praktyka ta była wykonywana grupowo. Uważano bowiem, że tym samym wszystkie negatywne wydarzenia i uczucia (jak nienawiść czy lęk) zostaną zatrzymane, uczestnicy oczyszczeni, a porządek kosmiczny oraz właściwy kierunek toczącego się życia społecznego przywrócone [Валодзіна, Кухаронак 2015: 91-92]. O podobnym charakterze obrzędów można mówić w odniesieniu do dzielnicowych, nieformalnych

⁸ <http://people.onliner.by/2020/08/30/devushki-prinesli-k-domu-pravitelstva-tykvy>; data odczytu: 10.02.2021.

⁹ <https://t.me/radiosvaboda/14655>; data odczytu: 5.04.2022.

obchodów *Maslenicy* (ostatków)¹⁰ w 2021 roku, kiedy zamiast tradycyjnej antropomorficznej kukły zimy spalono kukłę uosabiającą władzę.

We wskazanych praktykach można dostrzec elementy obrzędów przejścia [van Gennep 2006]. Jeśli chodzi o słowiańską kulturę ludową, jej badaczka Tatiana Agapkina [Татьяна Агапкина] wskazuje na obecność w niej stałych elementów, takich jak: motyw „złego” czasu, oczyszczenie, krytyka przez wspólnotę i symboliczne uwolnienie od grzechów, motyw początku i odnowienia, płodności i stosunków płciowych czy motyw przodków [Агапкина 2002: 31, 72, 89, 152, 169, 265]. Biorąc to pod uwagę, można więc i sam protest wpisać w schemat rytuałów przejścia, kiedy społeczność o starym statusie „umiera” i „rodzi się” o nowym. W akcjach protestacyjnych przejawiają się również bachtinowskie założenia o charakterze ludowo-karnawałowym [Бахтин 1990: 9]. Wyraża się on w ludyczności, przebraniach, używaniu różnorodnych atrybutów: mioteł, drapaków, jak też kapci czy trumien, służących do wyśmiewania władzy i jej desakralizacji.

Zatem twórczość ludowa o tematyce protestacyjnej to zróżnicowane przejawy twórczości ustnej i obrazkowo-pisemnej, a także towarzyszące im praktyki performatywne, które zaistniały w celu wyrażenia społeczno-politycznego sprzeciwu.

Kolekcjonowanie twórczości o tematyce protestacyjnej (przykłady)

Twórczość ludowa o tematyce protestacyjnej stała się wyzwaniem dla muzealników białoruskich. Przyniosła inicjatywy kolekcjonerskie i muzealne, które wykorzystują nowe technologie, ale też muszą funkcjonować poza białoruskim kontekstem społeczno-państwowym. W związku z tym warto przyrzeć się dwóm przykładom takich inicjatyw.

¹⁰ W Białorusi *Maslenicą* (nazwa pochodzi od słowa „masło” [масло]) określano ósmy tydzień przed Wielkanocą, zarówno według kalendarza prawosławnego, jak i katolickiego. Główne znaczenie obchodów polegało na pożegnaniu zimy i przywoływaniu szybkiego nadejścia wiosny, przebudzeniu natury [Валодзіна, Кухаронак 2015: 100]. Wyznaczając granicę między zimą a wiosną, radosnym i obfitym życiem okresu Bożego Narodzenia a ascezą czasu Wielkiego Postu, *Maslenica* należy do rytuałów przejścia. Była obchodzona na całym terytorium Białorusi, choć miała lokalne odrębności i złożoną strukturę wewnętrzną. Dlatego nazywano ją *kompleksem maslenicowym* [Ляшкевіч 2020: 18]. Na *Maslenicę* składało się wiele różnych praktyk, m.in. przygotowanie i spalenie kukły symbolizującej zimą (w rejonie horodeckim obwodu witebskiego żartobliwie nazywa się tę praktykę *pogrzebem dziada*), przenoszenie drewnianej kłody (popularne szczególnie na Mohylewsczyźnie i Witebszczyźnie), przywoływanie wiosny nazwane *Czyraczka* [Чырачка] (Homelszczyzna), różnorakie tradycje kulinarne [Валодзіна, Кухаронак 2015: 112, 103, 108, 117, 121].

Pierwszym jest Muzeum Flag [Музей сцягоў]¹¹ — wirtualne muzeum z wystawą twórczości protestacyjnej, stworzone w ramach projektu „dze.chat”¹². Głównym celem „dze.chat” było uruchomienie strony internetowej w formie mapy-katalogu przedstawiającej czaty w komunikatorze Viber i na kanale Telegram jako wsparcie białoruskiego ruchu protestacyjnego. Przez lokalne oraz większe, ogólnobiałoruskie, czaty nawiązywano szybką i stabilną komunikację, by wymieniać informacje potrzebne do współdziałania i wzajemnej pomocy¹³. Drugim kierunkiem projektu stało się prowadzenie Muzeum Flag. Zbiory muzeum tworzą flagi protestacyjne miast i osiedli, które pojawiły się w sierpniu-wrześniu 2020 roku. Autorami flag byli ich mieszkańcy, którzy ze względów bezpieczeństwa nie ujawnili swoich imion. Wirtualna ekspozycja muzeum obejmuje ponad 700 obiektów, w tym flagi białoruskiej diaspory za granicą. Warto dodać, że kolekcja nie jest zamknięta i że można nadal zgłaszać do niej nowe flagi.

Większość flag zaprojektowano w oparciu o biało-czerwono-białą flagę — główny symbol protestu lat 2020–2021, a zarazem flagę państwową Białorusi w latach 1991–1995. Historia tej flagi i jej kolorystyki jest jednak dłuższa. Kolorystyka była obecna na herbach szlachty białoruskiej i na chorągwiach wojsk Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jednak za pomysłodawcę wyglądu białoruskiej flagi uważa się Klaudiusza Duż-Duszeńskiego [Клаудзіў Дуж-Душэўскі]¹⁴, który narysował jej projekt w 1917 roku. Następnie flaga biało-czerwono-biała została przyjęta podczas Pierwszego Kongresu Wszechbiałoruskiego w grudniu 1917 roku i stała się symbolem Białoruskiej Republiki Ludowej. W okresie istnienia Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej zakazana, powróciła wraz z odzyskaniem niepodległości przez Białoruś w 1991 roku. Na fali odrodzenia narodowego lat 90. XX wieku zmitologizowano ją w publikacjach popularnonaukowych i podręcznikach szkolnych [Вячопка 1993: 9]. Opozycja demokratyczna lat 90. XX wieku używała ją jako symbolu białoruskiego nacjonalizmu etnicznego, przez co w świadomości potocznej została uznana za opozycyj-

¹¹ Na temat tego muzeum pisze również Katarzyna Waszczyńska w artykule pt. *Białoruskie Muzeum Flag — projekt muzealny i społeczny* (2022).

¹² Muzeum jest dostępne pod adresem: <https://flags.dze.chat/>.

¹³ W październiku 2021 roku decyzją Ministerstwa Spraw Wewnętrznych portal dze.chat ze wszystkimi jego zasobami został uznany za pierwszą w Białorusi „formację ekstremistyczną”, przez co współpraca z tą inicjatywą miała i ma nadal konsekwencje prawne.

¹⁴ Klaudiusz Duż-Duszeński (1891–1959) — białoruski działacz polityczny i publicysta, zaangażowany w działalność na rzecz Białoruskiej Republiki Ludowej; architekt, twórca „modernizmu kowieńskiego”.

ną. Jednak w 2020 roku zmienił się stosunek do flagi. Z atrybutu „starej” opozycji stała się dla wielu obywateli Białorusi symbolem solidarności i walki o wolność [Поманова 2020: 303]. Wykorzystanie flagi biało-czerwono-białej podczas protestów wynikało nie tylko z nawiązania do tradycji weksykologicznej, lecz także z korelacji z tradycyjną kolorystyką ludową. Biel i czerwień stanowią bowiem barwny kod białoruskiej kultury tradycyjnej. Jest to najczęściej spotykana kombinacja w tkactwie i hafcie, obecna w tkaninach (np. ręcznikach¹⁵) czy ubiorze odświętnym (stroju ludowym, regionalnym). Należy dodać, że po masowych protestach jesienią 2020 roku flaga biało-czerwono-biała została zakazana, nie wolno jej posiadać ani wykorzystywać publicznie. W oficjalnym dyskursie państwowym (władze, organy ścigania, państwowe media) uznano ją za symbol ekstremistyczny, a nawet faszystowski [Поманова 2020: 288].

Zgromadzone flagi w Muzeum Flag nie tylko bazują na kolorystyce historycznej flagi białoruskiej. Można w nich dostrzec również tradycyjne ornamenty pochodzące z białoruskiego haftu ludowego, a także znane i rozpoznawalne symbole dzielnic czy poszczególnych ulic. Umieszczono na nich elementy krajobrazu kulturowego tych miejsc: obiekty architektoniczne, zabytki, historyczną i współczesną toponimię oficjalną i ludową. Często znajdują się na nich różne symbole i związane z nimi poważne oraz żartobliwe skojarzenia. Należy zauważyć, że ich rozszyfrowanie w niektórych przypadkach jest możliwe tylko wtedy, gdy odbiorca (użytkownik) zna szerszy kontekst kulturowy, wykraczający poza odniesienia do protestów 2020–2021. Ujawnia to dialogiczny charakter flag, ponieważ nie tylko przekazują informację o miejscowości zakodowaną w obrazach, lecz również wymagają refleksji.

Dla społeczności lokalnych flagi tworzyły część systemu znaczeń i symboli ukształtowanych wokół ruchu protestacyjnego. Służyły do identyfikacji i przekazywania informacji, tworzyły swego rodzaju system bezpieczeństwa, który pomagał odróżnić swoich od innych (obcych). Potwierdzeniem tego może być fragment dialogu z jednego z mińskich czatów na kanale Telegram:

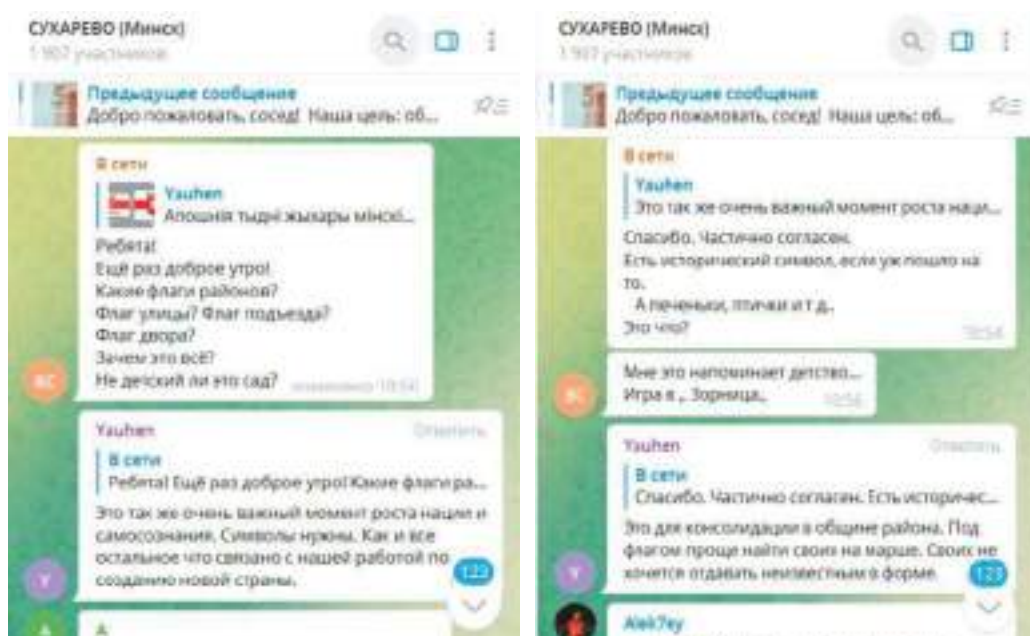
¹⁵ Biały ręcznik z czerwonym haftem jest typowym przykładem tradycyjnego białoruskiego tkactwa. Przyjęto go nazywać „encyklopedią białoruskiego ornamentu”. Stanowi skomplikowany system artystyczny i ornamentacyjny [Лобачевская 2009: 15]. Zawiera głęboką semantyczną treść, odzwierciedla estetyczne poglądy, rozumienie rzeczywistości i model świata Białorusina. Ręczniki pełniły wiele funkcji, przede wszystkim jednak służyły symbolicznej ochronie człowieka [Валодзіна, Муляронак 2004: 437].

— *Przyjaciele! Dzień dobry ponownie! Jakie flagi dzielnic? Flaga ulicy? Flaga klatki schodowej? Flaga podwórka? Po co to wszystko? Czy nie jest to wszystko jak w przedszkolu?*

— *Jest to także bardzo ważny moment rozwoju narodu i samoświadomości. Symbole są potrzebne. Jak i wszystko inne, co jest związane z naszą pracą nad stworzeniem nowego kraju.*

— *Dziękuję. Zgadzam się częściowo. Zresztą istnieje symbol historyczny. A ciasteczka, ptaki itp. Co to jest? Przypomina mi dzieciństwo... Grę w „Zornicę”.*

— *Jest to w celu konsolidacji wspólnoty dzielnic. Pod flagą łatwiej znaleźć swoich na marszu. Swoich nie chce się oddać nieznajomym w mundurach*¹⁶.



Ryc. 1, 2. Fragmenty dyskusji na temat flagi mińskiej dzielnicy Sucharewo [Сухарево].

Tworzenie kolekcji flag było inicjatywą oddolną. Aktywiści z dzielnic oraz twórcy flag przesyłali pliki z obrazkami do specjalnego bota w Telegramie. Często takiemu zgłoszeniu towarzyszyła opowieść o procesie tworzenia i o wyborze przez wspólnotę lokalną własnej flagi. Przykładem może być taki wpis:

*Flaga Arkadii*¹⁷ *powstała we wrześniu 2020 roku. Wśród mieszkańców kompleksu zorganizowano konkurs na najlepszy projekt. Uczciwe wybory*

¹⁶ <https://t.me/suharevoir/>; data odczytu: 11.04.2022.

¹⁷ Arkadia [Аркадия] — nazwa osiedla mieszkalnego w dzielnicy Sawiecki [Савецкі] w Mińsku.

symbolu odbyły się w dwóch etapach: 5 projektów w pierwszym głosowaniu i 2 projekty w finale. Autor projektu — nasz sąsiad — chciał pozostać anonimowy. Na fladze widać kontury domów Arkadii — trzech 26-piętrowych kolumn, na pierwszym planie — domów przy ulicy Turgieniewa.

Mieszkańcy Arkadii mają kilkadziesiąt flag osiedlowych o różnych rozmiarach, od małych — do przypięcia do smyczy zwierząt podczas spaceru, do dużych płócien z dwustronnym nadrukiem¹⁸.

Porządkowanie zbioru muzealnego opiera się na kryterium geograficznym. Flagi w wirtualnym muzeum są pogrupowane według obszarów, które reprezentują. Umieszczono je w działach poświęconych stolicy Białorusi, centrom obwodów i regionom oraz białoruskiej diasporze. Dział „Inne” zawiera flagi o określonej tematyce oraz flagi poświęcone kultowym postaciom protestu, jak i przedsiębiorstwom, które wspierały działania kontestacyjne. Największa liczba flag — ponad 300 — znajduje się w dziale mińskim. Przedstawia to realny stan aktywności protestujących. W stolicy stopień protestów był najwyższy w skali kraju, m.in. przez zaangażowanie wielu wspólnot lokalnych, które faktycznie stworzyły wirtualną kolekcję muzealną przy wsparciu technicznym administratorów platformy *dze.chat*.

Drugi przykład to projekt „Muzeum Wolnej Białorusi” [„Музей Вольнай Беларусі”]. Jego inicjatorem jest *Narodowy Zarząd Antykryzysowy* [Народнае Антыкрызіснае Упраўленне] powołany przez białoruskie struktury opozycyjne w Warszawie¹⁹. Celem muzeum jest stworzenie przestrzeni kulturalno-edukacyjnej, w której będą gromadzone, przechowywane i prezentowane mieszkańcom i gościom stolicy Polski artefakty związane z pokojowym ruchem kontestacyjnym Białorusinów. Muzeum ma również stać się centrum, gdzie będą mogli prezentować swoje projekty artyści białoruscy, którzy musieli emigrować. Instytucja powstaje we współpracy z *Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów* (Polska), *Fundacją Ośrodka Karta* (Polska), prowadzącą największe archiwum społeczne w Polsce, *Instytutem Wojny, Rewolucji i Pokoju im. Hoovera* [Hoover Institution on War, Revolution and Peace] (USA) oraz *Białoruską Biblioteką i Muzeum im. Franciszka Skaryny*

¹⁸ <https://t.me/dzechat/882> ; data odczytu: 12.04.2022.

¹⁹ Grupę organizatorów reprezentuje Natalla Zadzarkouskaja [Наталля Задзяркоўская] [<https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data odczytu: 3.07.2022].

[Беларуская бібліятэка і музей імя Францішка Скарыны / The Francis Skaryna Byelorussian Library and Museum] (Wielka Brytania).

Na tym etapie powstawania muzeum, na zasadach wolontariatu są gromadzone dokumenty związane z kampanią wyborczą i artefakty dotyczące protestu, które mają wartość historyczną i kulturową, są świadectwami wydarzeń z lat 2020–2021. Organizatorzy planują utworzenie ekspozycji tradycyjnej i cyfrowej, a także strony internetowej muzeum z cyfrowymi kopiami artefaktów. Początkowo muzeum będzie się mieściło w Warszawie przy ul. Foksal 11, a następnie, przy pierwszej nadarzającej się okazji, zostanie przeniesione do Mińska²⁰.



Il. 1. Elementy stałej ekspozycji Muzeum Wolnej Białorusi; fot. Alena Leshkevich, 17.07.2022.

Metodologia kształtowania kolekcji muzealnej opiera się, podobnie jak w przypadku Muzeum Flag, na inicjatywie oddolnej. Każdy chętny za pomocą specjalnego chatbota²¹ może zgłosić artefakt/artefakty do muzeum. Co więcej, autorzy projektu gwarantują anonimowość darczyńcom, jeśli ktoś tego zażąda.

²⁰ <https://belarus-nau.org/projects/tpost/poj240zbz1-muzei-svobodnoi-belarusi>; odczytu: 17.04.2022; też <https://belsat.eu/pl/news/30-06-2021-powstaje-muzeum-wolnej-bialorusi-na-razie-w-polsce/>; data odczytu: 3.07.2022.

²¹ Chatbot na kanale Telegram: @NAUsupport.

W tworzonych zbiorach muzeum znajdują się już cyfrowe wersje artefaktów oraz obiekty materialne, a wśród nich: ulotki z protestów, karty do głosowania w wyborach, karty do zbierania podpisów, kopie listów i rysunków więźniów politycznych, np. Witolda Aszurka [Вітольд Ашурак], ubranie z plamami krwi jednego z aresztowanych, kula gumowa wyjęta z nogi uczestnika protestów, flaga z nazwiskami więźniów politycznych, której autorką jest dziennikarka Maria Hryc [Марыя Грыц]²². Do muzeum swoje prace przekazują także artyści. W taki sposób do kolekcji trafiły prace wspomnianej wcześniej Rufiny Bazlovej — białoruskiej artystki mieszkającej od lat w Czechach. Są to m.in. *Autozak* [Аўтазак], *Flagi osiedla Kaskad* [Флагі жылога комплексу Каскад], *Nawóz* [Навоз] z jej projektu artystycznego *Historia białoruskiej wyżywanki* [Гісторыя беларускай выжыванкі]. Warto przypomnieć, że Bazlova wykorzystuje tradycyjny haft krzyżykowy jako narzędzie artystycznego wyrazu. W jej pracach można odnaleźć nawiązania do tekstów kultury ludowej, jej barwnego i symbolicznego kodu, służącego zrozumieniu rzeczywistych wydarzeń. Artystka stwierdza:

*Moje biało-czerwone motywy pochodzą z kultury ludowej. Wydarzenia, które się teraz odbywają, również stanowią rozwój narodowy. I kiedy tak potężny kod historyczny i kulturowy odsłania teraźniejszość, robi to pewne wrażenie*²³.

Zastosowany przez artystkę ornament geometryczny w postaci rombów, krzyżyków i ośmiokątnej gwiazdy wpisuje się w kanon tradycyjnej tkaniny białoruskiej [Лобачевская 2014: 16], a ponadto jest rozpoznawalnym identyfikatorem kultury białoruskiej tak w Białorusi, jak i poza jej granicami.

W lipcu 2022 roku Ina Zajcawa [Іна Заіцава] przekazała do muzeum niezwykle artefakt — białą suknię ślubną z namalowanym czerwonym pasem, w której wychodziła protestować. Ten jej wygląd sprawił, że została zauważona przez media i nazwana „biało-czerwono-białą panną młodą”. Sama zaś tak tłumaczy wybór stroju:

Zabierali flagi. Już podczas trzeciego niedzielного marszu obecność flagi w torbie była powodem, by ją zabrać i oskarżyć osobę. Postanowiłam, że jeśli sama zostanę flagą, to będzie z tym trudniej. To taki głośny protest z kate-

²² <https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data dostępu: 3.07.2022.

²³ <https://chrysalismag.by/project/rufina-bazlova-istoriya-belarusskoy-vyzhivanki>; data odczytu: 18.04.2022.



Il 2. Sukienka Iny Zajcawej w ekspozycji Muzeum Wolnej Białorusi; 17.07.2022, fot. Alena Leshkevich.

gorii: „No, zdejmijcie go ze mnie, jeśli biało-czerwono-biała flaga wam tak przeszkadza”²⁴.

Zaangażowanie „żywych symboli” protestu w tworzenie muzeum wskazuje na zrozumienie potrzeby opowiadania (czasem trudnego) o ważnych sprawach dla Białorusi. W tych indywidualnych historiach wiele jest emocji, ocen, przeżyć, ale i chęci zachowania pamięci o wydarzeniach lat 2020–2021.

Do Muzeum Wolnej Białorusi trafiają również przedmioty zakupione na aukcjach charytatywnych przez osoby z zagranicy: srebrny medal biegaczki Krysciny Cimanouskiej [Крысціна Цімановская] zdobyty na II Igrzyskach Europejskich w Mińsku w 2019 roku²⁵, praca Rufiny Bazlovej Aleś Puszkin [Алесь Пушкін] kupiona przez białoruskiego programistę z Gruzji²⁶ czy rysunek Volgi Jakubouskaj [Вольга Якубоўская]²⁷.

Zakończenie

Podczas protestów najczęściej sięgano po niematerialne przejawy kultury ludowej, które stawały się materialnym ucieleśnieniem kontestacji (sprzeciwu) i jej symbolem. Należą do nich anonimowe (ludowe) oraz autorskie przejawy twórczości. Zalicza się też do nich tradycyjna kolorystyka, czyli połączenie barwy białej i czerwonej, widoczna na flagach protestu, ubraniach protestujących czy ulicznym graffiti. To również różnorodna symbolika zakorzeniona w kulturze wsi białoruskiej (wytaczanie dyń, palenie zła) oraz elementy twórczości ludowej w tradycyjnym ujęciu (haft) oraz ich nowoczesne formy, które powstały pod wpływem wydarzeń politycznych (np. listy więźniów politycznych).

Opisane przykłady tworzonych kolekcji muzealnych, grupujących twórczość ludową o tematyce protestacyjnej, pokazują nie tylko zróżnicowanie tego typu twórczości (dowód kreatywności), ale przede wszystkim jej znaczenie dla Białorusinów i Białorusi. Kolekcje tworzone w dużej mierze jako inicjatywy oddolne, choć — jak w przypadku Muzeum Wolnej Białorusi — są wspierane przez muzealników na emigracji. W dużym stopniu wykorzystuje się technologie cyfrowe — przykładem „Muzeum Flag” —

²⁴ <https://www.currenttime.tv/a/bchb-nevesta-interview/31011700.html>; data odczytu: 10.07.2022.

²⁵ <https://www.intex-press.by/2021/09/09/medal-kristiny-timanovskoj-kotoruyu-kupil-za-21-tysyachu-dollarov-zhitel-ssha-budet-v-muzee-volnaj-belarusi/amp/>; data odczytu: 22.04.2022.

²⁶ <https://www.racyja.com/tag/muzej-volnaj-belarusi/>; data odczytu: 27.04.2022.

²⁷ <https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data odczytu: 3.07.2022.

przez co kolekcje są powszechnie dostępne, ale też łatwiej można zachować w pamięci momenty historyczna ważne dla społeczeństwa białoruskiego i tożsamości Białorusinów.

Praktyka zbierania artefaktów związanych z protestami 2020 roku dowodzi świadomości Białorusinów co do ich wagi dla kolejnych pokoleń. Trzeba jednak zaznaczyć, że działania te są niebezpieczne dla zbieraczy i posiadaczy owych „pamiątek”. Obecne władze w Białorusi nie chcą bowiem, aby wydarzenia związane z oporem społecznym przetrwały w pamięci, nie mówiąc o tworzeniu kolekcji muzealnych na ten temat. Dlatego też państwowe instytucje muzealne Białorusi nie odpowiedziały oficjalnie na wyzwanie 2020 roku i nie zaczęły gromadzić artefaktów związanych z protestami (przynajmniej takie dane nie są upublicznione). Doświadczenie minionych lat pokazuje jednakże, że nawet w najmroczniejszych czasach muzealnicy byli oddani swojej pracy i tworzyli kolekcje lub je uzupełniali, działając niezależnie od oficjalnego dyskursu społeczno-politycznego. Dzięki ich ofiarności na początku lat 90. XX wieku, na fali odrodzenia narodowego udało się im zrealizować szereg — wówczas aktualnych — projektów wystawienniczych. Wydaje się więc, że również w odniesieniu do niedawnych wydarzeń i obecnej sytuacji politycznej w Białorusi będą w przyszłości możliwe podobne wystawy, które pokażą z jednej strony heroizm uczestników, a z drugiej ich kreatywność przejawiającą się w twórczości ludowej o tematyce protestacyjnej.

Bibliografia

Bedford Sofie

2021: *The 2020 Presidential Election in Belarus: Erosion of Authoritarian Stability and Re-politicization of Society*, „Nationalities Papers”, nr 49(5).

Bekus Nelly, Gabowitsch Mischa

2021: *Introduction: The Sociology of Belarusian Protest*, „Slavic Review”, nr 80.

Gaufman Elizaveta

2021: *The Gendered Iconography of the Belarus Protest*, „New Perspectives. Interdisciplinary Journal of Central & East European Politics and International Relations”, nr 29(1).

Gennep Arnold van

2006: *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa: PIW.

Getka Joanna, Darczewska Jolanta

2021: *Na drodze do wolności: białoruska partyzantka kulturowa w przestrzeni publicznej i Internecie*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Navumau Vasil, Matveieva Olga

2021: *The Gender Dimension of the 2020 Belarusian Protest: Does Female Engagement Contribute to the Establishment of Gender Equality?*, „New Perspectives”, nr 29(3).

Rusiecka Natalia

2021: *#EVAлюцыя беларускай праэстнай паэзіі*, „Studia Białorutenistyczne”, nr 15.

Sierakowski Sławomir

2020: *Belarus Uprising: The Making of a Revolution*, „Journal of Democracy”, nr 31 (4).

Агапкина Татьяна

2002: *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл*, Москва: Индрик.

Бахтин Михаил

1990: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература.

Валодзіна Таццяна, Кухаронак Таццяна

2015: *“Ядраное жыта гаспадара кліча...”*: каляндарны год у абрадах і звычаях, Мінск: Беларуская навука.

Валодзіна Таццяна, Муляронак Наталля

2004: *Ручнік, [w:] Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік*, red.: С. Санько, Мінск: Беларусь.

Вячорка Вінцук

1993: *Пра герб і сцяг*. Минск: Беларусь.

Зеленко Сергей

2020: *Хронотоп протестного плаката: карнавал без диалога*, „Ab Imperio”, nr 3.

Лобачевская Ольга

2009: *Повязь часоў — беларускі ручнік*, Мінск: Беларусь.

2014: *Белорусский народный текстиль: традиции и художественные новации в XX веке: автореферет на соискание ученой степени доктора искусствоведения*, Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств.

Ляшкевіч Алена

2020: *Масленица. Абрад. Песні. Напевы*, Мінск: Беларуская навука, 2020.

Романова Ирина

2020: *Война миров: знаки, символы, места памяти (Беларусь 2020)*, „Ab Imperio”, № 3.

Руст Максим

2020: *Как интернет (почти) победил режим*, „Ab Imperio”, № 3.

Strony internetowe

„Klucze są już w kieszeni”. Gdzie znajduje się Muzeum Wolnej Białorusi <https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data odczytu: 3.07.2022.

Powstaje Muzeum Wolnej Białorusi. Na razie w Polsce <https://belsat.eu/pl/news/30-06-2021-powstaje-muzeum-wolnej-bialorusi-na-razie-w-polsce/>; data odczytu: 3.07.2022

Rufina Bazlova: „Гісторыя беларускай выжыванкі” — <https://chrysalismag.by/project/rufina-bazlova-istoriya-belarusskoy-vyzhivanki/>; data odczytu: 18.04.2022

- Rufina Bazlova: The history of Belarusian vyzhyvanka. Embroidered chronicles of resistance in Belarus* — <https://www.vyzyvanka.com/>; data odczytu: 04.04.2022.
- Адна з удзельніц акцыі Марыя расказвае пра абрад* — <https://t.me/radiosvaboda/14655>; data odczytu: 5.04.2022
- Арыстакратычная бледнасць* — <https://www.youtube.com/channel/UCV4Mto0ygs2NlzI9Nbw9r4Q>; data odczytu: 04.04.2022.
- Девушки принесли к Дому правительства тыквы* — <http://people.onliner.by/2020/08/30/devushki-prinesli-k-domu-pravitelstva-tykvy>; data odczytu: 10.02.2021.
- Диаспоры Беларусі протів войны Дзечат: dze.chat* — <https://t.me/dzechat/882>; data odczytu: 12.04.2022.
- ЖЭС-арт протів памяці. “Пространственные интервенции” по-беларусски* — <https://fuprematism.tumblr.com/post/123722334405>; data odczytu: 10.07.2022.
- Медаль Кристины Тимановской* — <https://www.intex-press.by/2021/09/09/medal-kristiny-timanovskoy-kotoruyu-kupil-za-21-tysyachu-dollarov-zhitel-ssha-budet-v-muzee-volnaj-belarusi/amp/>; data odczytu: 22.04.2022.
- Музей Вольнай Беларусі* — <https://belarus-nau.org/projects/tpost/poj240zbz1-muzei-volnaj-belarusi>; data odczytu: [17.04.2022] 25.11.2022.
- Музей Вольнай Беларусі* — <https://www.racyja.com/tag/muzej-volnaj-belarusi/>; data odczytu: 27.04.2022.
- Сухарево, (Минск)* — <https://t.me/suharevoir/>; data odczytu: 11.04.2022.
- „Я просто ходила в белом платье”. Символ белорусских протестов „БЧБ-невеста” о том, почему уехала из страны* — <https://www.currenttime.tv/a/bchb-nevesta-interview/31011700.html>; data odczytu: 10.07.2022.

Bibliografia (Transliteracja)

Agapkina Tatiana

- 2002: *Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarâ. Vesenne-letnij cykl*, Moskva: Indrik.

Bachtin Michail

- 1990: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*, Moskva: Hudožestvennaya literatura.

Bedford Sofie

- 2021: *The 2020 Presidential Election in Belarus: Erosion of Authoritarian Stability and Re-politicization of Society*, „Nationalities Papers”, nr 49(5).

Bekus Nelly, Gabowitsch Mischa

- 2021: *Introduction: The Sociology of Belarusian Protest*, „Slavic Review”, nr 80.

Gaufman Elizaveta

- 2021: *The Gendered Iconography of the Belarus Protest*, „New Perspectives. Interdisciplinary Journal of Central & East European Politics and International Relations”, nr 29(1).

Gennep Arnold van

- 2006: *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa: PIW.

Getka Joanna, Darczewska Jolanta

2021: *Na drodze do wolności: białoruska partyzantka kulturowa w przestrzeni publicznej i Internecie*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Láškevič Alena

2020: *Maslenica. Abrad. Pesni. Napevy*, Minsk: Belaruskâ navuka.

Lobačevskaâ Ol'ga

2009: *Povâz' časou belaruskî ručnik*, Minsk: Belarus'.

2014: *Belorusskij narodnyj tekstil': tradicii i hudožestvennye novacii v XX veke: avtoreferet na soiskanie učenoi stepeni doktora iskusstvovedeniâ*, Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv.

Navumau Vasil, Matveieva Olga

2021: *The Gender Dimension of the 2020 Belarusian Protest: Does Female Engagement Contribute to the Establishment of Gender Equality?*, „New Perspectives”, nr 29(3).

Romanova Irina

2020: *Vojna mirov: znaki, simvoly, mesta pamâti (Belarus' 2020)*, „Ab Imperio”, nr 3.

Rusiecka Natalia

2021: *#EVALûcyâ belaruskaj praëstnaj paëzîi*, „Studia Białorutenistyczne”, nr 15.

Rust Maksim

2020: *Kak internet (počti) pobedil režim*, „Ab Imperio”, nr 3.

Sierakowski Sławomir

2020: *Belarus Uprising: The Making of a Revolution*, „Journal of Democracy”, nr 31 (4).

Valodzina Taccâna, Kuharonak Taccâna

2015: *“Âdranoë žyta gaspadara kliča...”: kalândarny god u abradah i zvyčââh*, Minsk: Belaruskâ navuka.

Valodzina Taccâna, Mulâronak Natallâ

2004: *Ručnik, [w:] Belaruskâ mifalogiâ. Ėncyklapedyčny sloŭnik*, red. S. San'ko, Minsk: Belarus'.

Vâčorka Vincuk

1993: *Pra gerb i scâg*, Minsk: Belarus'.

Zelenko Sergej

2020: *Hronotop protestnogo plakata: karnaval bez dialoga*, „Ab Imperio”, nr 3.

Strony internetowe (Transliteracja)

„Â prosto hodila v belom plat'e”. Simvol belorusskich protestov „BČB-nevesta” o tom, počemu uehala iz strany — <https://www.currenttime.tv/a/bchb-nevesta-interview/31011700.html>; data odczytu: 10.07.2022.

Adna z udzel'nic akcyi Maryâ raskazvae pra abrad — <https://t.me/radiosvaboda/14655>; data odczytu: 5.04.2022.

Arystokratyčnâ blednasc' — <https://www.youtube.com/channel/UCV4Mto0ygs2NlzI9Nbw9r4Q>; data odczytu: 04.04.2022.

Devuški prinesli k Domu pravitel'stva tykvy — <http://people.onliner.by/2020/08/30/devushki-prinesli-k-domu-pravitelstva-tykvy>; data odczytu: 10.02.2021.

- Diaspory Belarusi protiv vojny Dzečat: dze.chat* <https://t.me/dzechat/882>; data odczytu: 12.04.2022.
- „Klucze są już w kieszeni”. Gdzie znajduje się Muzeum Wolnej Białorusi <https://belsat.eu/pl/news/21-05-2022-klucze-sa-juz-w-kieszeni-gdzie-znajduje-sie-muzeum-wolnej-bialorusi-i-kiedy-zostanie-otwarte/>; data odczytu: 3.07.2022.
- Medal' Kristiny Timanovskoj, ktoruŭ kupil za 21 tysiaču dollarov žitel' SŠA, budet v „Muzei vol'naj Belarusi”* — <https://www.intex-press.by/2021/09/09/medal-kristiny-timanovskoj-ktoruyu-kupil-za-21-tysyachu-dollarov-zhitel-ssha-budet-v-muzee-volnaj-belarusi/amp/>; data odczytu: 22.04.2022.
- Muzej Vol'naj Belarusi* — <https://belarus-nau.org/projects/tpost/poj240zbz1-muzei-volnai-belarusi/>; data odczytu: [17.04.2022] 25.11.2022.
- Muzej Vol'naj Belarusi* — <https://www.racyja.com/tag/muzej-volnaj-belarusi/>; data odczytu: 27.04.2022.
- Powstaje Muzeum Wolnej Białorusi. Na razie w Polsce* — <https://belsat.eu/pl/news/30-06-2021-powstaje-muzeum-wolnej-bialorusi-na-razie-w-polsce/>; data odczytu: 3.07.2022
- Rufina Bazlova: „Istoriâ belarusskoy vyživanki”* — <https://chrysalismag.by/project/rufina-bazlova-istoriya-belarusskoy-vyzhivanki/>; data odczytu: 18.04.2022.
- Rufina Bazlova: The history of Belarusian vyzhyvanka. Embroidered chronicles of resistance in Belarus* — <https://www.vyzyvanka.com/>; data odczytu: 04.04.2022.
- Suharevo (Minsk)* <https://t.me/suharevoir/>; data odczytu: 11.04.2022.
- ŽĖS-art protiv pamâti. „Prostranstvennye intervencii” po-belarusski* — <https://fuprematism.tumblr.com/post/123722334405>; data odczytu 10.07.2022.

Tatsiana Marmysh

Belarusian protest folk art of 2020-2021 as an object of museum collection

The article addresses the problem of collecting of Belarusian protest folk art originating from the public reaction to the results of the 9 August 2020 presidential elections. This type of folk art consists of various genres of folklore and performative and carnival practices as well. Two most exciting examples of the museum collections are discussed in the second part of the article. They are Flags Museum and Free Belarus Museum. The former is a virtual museum and its purpose is to collect and display protest flags created as a result of the social movement of neighbourhoods, streets, cities, regions and the diaspora. The latter was created outside Belarus. It collects artefacts and documents related to protests. Both initiatives share the conviction that such activities are important for the future generations of Belarusians.

Keywords: Belarus, folk creativity, protest, museum.

Muzeum reagujące

Reacting museum

Alicja Woźniak

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole.

В діалозі. Українські традиції за польським столом¹

Dwunastego kwietnia 2022 roku w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi (MAiE) została otworzona wystawa *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Ekspozycja powstała z solidarności i potrzeby wsparcia Ukrainy w trudnym czasie wojny. Uznaliśmy, że muzealnicy mogą pomóc robiąc to co dotychczas, czyli upowszechniając i popularyzując kulturę Ukrainy. Powstał pomysł etnograficznego zaproszenia do muzealnego „domu otwartego”, gdzie przy wspólnym stole, symbolu domu i ciepła rodzinnego, w aranżacji ukraińskich zabytków, sala wystaw muzealnych stanie się ukraińsko-polską przestrzenią wzajemnego odkrywania kultur, platformą edukacyjną wymiany myśli. Założyliśmy, że będzie to miejsce

¹ Wydarzenia wojenne na Ukrainie i związane z nią exodusy wywołały w naszej społeczności nie tylko chęć niesienia uchodźcom pomocy humanitarnej w jej najrozmaitszych wymiarach. W Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi uznaliśmy, że ważną deklaracją środowiska muzealnego, będzie poparcie Ukrainy poprzez upowszechnianie jej kultury. Stąd pomysł wystawy *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Celem niniejszego opracowania jest przybliżenie idei, charakteru i wieloaspektowości tego projektu. Realizatorami projektu byli: Organizator — Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi reprezentowane przez: Dyrektora dr Dominika Kacpra Płazę, z-pcę dyrektora Joannę Łuczywek. Autor, opracowanie plastyczne, kurator wystawy: st. kustosz Alicja Woźniak (Dział Stroju Ludowego i Tkaniny MAiE). Współpraca: kustosz dr Joanna Borucka-Piech, adiunkt Anna Smolińska (Zespół Działów Etnograficznych). Opracowanie graficzne: dr hab. Beata Wawrzeka. Tłumaczenie: Zenovia Shulha, Mariya Fleychu.

spotkań rodzin, dzieci szkolnych, wszystkich środowisk chcących podczas zajęć tematycznych, warsztatów, wykładów, prezentacji filmowych i artystycznych, uczestniczyć w wymianie wiedzy i doświadczeń dotyczących tożsamości własnej i naszych sąsiadów. W zbiorach naszego Muzeum znajdują się zabytki pochodzące z terenu Ukrainy. Obiekty pozyskane zostały tak w okresie międzywojennym jak współcześnie, podczas badań etnograficznych nad rzemiosłem, strojem i jego funkcją, prowadzonych przeze mnie na Huculszczyźnie w latach 2008-2012. Kolekcja powstała dzięki wieloletniej współpracy naszej placówki z Narodowym Muzeum Sztuki Ludowej Pokucia i Huculszczyzny w Kołomyi, Muzeum Etnograficznym we Lwowie oraz Lwowską Narodową Akademią Sztuk. W 2012 roku podsumowaniem tych badań była zrealizowana w MAiE w Łodzi wystawa *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna — tradycja i współczesność*, oraz publikacja książkowa o tym samym tytule [Woźniak 2012]. Wydarzenie zostało wyróżnione nagrodą Sybilla 2012².

Ekspozycja *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole* powstała spontanicznie. Dyrektor MAiE w Łodzi dr Dominik Płaza, udzielając wywiadu dla PAP stwierdził m.in.: „W momencie wybuchu wojny w Ukrainie zaczęliśmy od razu zastanawiać się, co my jako Muzeum moglibyśmy zrobić. Wiedząc, że posiadamy potężne zbiory ukraińskie i panią kustosz Alicję Woźniak, która od lat współpracuje z wieloma instytucjami z tego kraju, stworzyliśmy koncepcję wystawy, która będzie miejscem spotkań polsko-ukraińskich”³.

Powierzono mi zatem zarówno całościową koncepcję wystawy jak scenariusz oraz aranżację plastyczną i zadania kuratora tego projektu. Ekspozycję zrealizowano przy współpracy kustosz Joanny Boruckiej-Piech i adiunkta Anny Smolińskiej. Natomiast opracowanie graficzne plakatu i tekstów wykonała w ramach wolontariatu w pełni zaangażowana w idee projektu artystka-grafik dr hab. Beata Wawrzecka. Inni pracownicy Muzeum także chętnie angażowali się w prace pomocnicze.

² Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w konkursie: Sybilla 2012, wydarzenie muzealne roku w Polsce. Wystawa *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna-tradycja i współczesność*, zrealizowana została ze zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Narodowego Muzeum Sztuki Ludowej Huculszczyzny i Pokucia w Kołomyi, prac Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i prezentowana była w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w okresie maj–październik 2012.

³ <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/muzeum-etnograficzne-w-lodzi-spotkanie-z-ukrainska-kultura-przy-polskim-stole>.

Jako autorka, nie chciałam powtarzać wystawy *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna — tradycja i współczesność* — chciałam zrobić coś nowego, co w dialogu połączy nas wszystkich i sprawi, że będziemy myśлами z bliską mi Ukrainą. Stąd pomysł stołu jako symbolu pokoju, dialogu i ciepła rodzinnego. Chciałam, abyśmy mogli spotykać się przy tym stole i wzajemnie uczyć się o swojej kulturze. Od pomysłu do wykonania mieliśmy tylko trzy tygodnie i wystawa nie powstałaby, gdybyśmy nie robili tego z serca. Scenariusz zakładał, że poprzez prezentacje wybranych zabytków stworzymy opowieść o ludziach tam żyjących, pokażemy sztukę zawsze kojarzącą się z Ukrainą oraz tą współczesną, która odzwierciedla jej tradycyjną symbolikę. Sztuka ludowa w Ukrainie zachowała bowiem żywotność do dzisiaj, stając się identyfikacyjnym symbolem narodowym i znakiem rozpoznawczym tego kraju. Na wystawie została zaprezentowana tematycznie tak, aby można było zapoznać się z jej różnorodnością. Zostały utworzone galerie malarstwa na szkłe, pisanek, tkanin i elementów stroju. Ekspozycje pokazano jako dzieła sztuki, a uzupełniały je fotografie pokazujące technikę ich powstawania. Elementem aranżacyjnym powtórzonym we wszystkich salach, był symbol Ukrainy: wyszywany ręcznik, *rusznik*, (*рушник*), charakterystyczny dla wschodniosłowiańskiej kultury ludowej, a posiadający głęboko symboliczne znaczenia: drogi życia, losu i pełniący funkcje ochronne. Ten powszechnie znany, wyjątkowy w swoim znaczeniu przedmiot, opatrzony jest z obu stron haftami często o magicznym znaczeniu. Wieszany jest nad ikonami, portretami przodków i używany w wielu obrzędach, przede wszystkim tymi związanymi ze ślubem. Na naszej wystawie stał się również symbolem ochrony i przetrwania kultury ukraińskiej.

Pierwsza część ekspozycji znajdowała się na parterze Muzeum — to kolekcja ukraińskich strojów ludowych z Huculszczyzny, zarówno historycznych, jak i pozyskanych podczas badań w latach 2008-2012. Pokazaliśmy przedwojenne stroje huculskie i kolekcję współczesnych strojów ślubnych i dziecięcych. Natomiast na tle wielkoformatowej fotografii cerkiewnego ołtarza ułożone zostały na piasku pisanki, w taki sposób, w jaki są one układane i eksponowane w Muzeum Pisanki w Kołomyi. Z kolei w gablotach umieszczone zostały drewniane krzyże oraz przedwojenna huculska ceramika i naczynia drewniane. Uzyskiwana bardzo prostymi technikami dekoracyjność drewnianych, rzeźbionych przedmiotów, zachwycała i zachwyca do dzisiaj artystycznym wykonaniem. Do najstarszych sposobów zdobienia należało nakłuwanie gwoździem, ryzowanie nożem lub dłutkiem,

wypalanie stemplem. Aby wzór był widoczny, wcierano w wyżłobione rowki sadzę lub zabarwiano całą powierzchnię i dopiero na niej ryzowano, uzyskując wzór w naturalnym kolorze drewna na barwnym tle. Z kolei na meblach — np. stołach i skrzyniach stosowano przeważnie intarsje.

W sali wystawowej na piętrze pokazaliśmy zdjęciowy reportaż z naszej długoletniej współpracy z muzealnikami i artystami: wymianę naukową, realizacje wspólnych projektów, konferencje, sesje, promocje, wystawy. Tych instytucji jest wiele. To muzea, instytuty badawcze, uczelnie: Narodowe Muzeum Sztuki Ludowej Pokucia i Huculszczyzny w Kołomyi, Muzeum Etnograficzne we Lwowie, Narodowe Muzeum Ukraińskiej Ludowej Sztuki Dekoracyjnej w Kijowie i Lwowska Narodowa Akademia Sztuk Pięknych.

Drugi cykl fotograficzny zatytułowany „Ukraina w obiektywie etnografa” ukazywał szerokie spektrum prowadzonych przeze mnie badań etnograficznych, odnotowując zarazem różnicowanie kulturowe Ukrainy. Pokazywał nowoczesne miasta: Kijów, Lwów, unikatowe obiekty historyczne, budownictwo sakralne i mieszkalne, obrzędowość i tętniące życiem ulice. Z założenia zobrazowaliśmy współczesną Ukrainę — jej mieszkańców i życie codzienne. Chcieliśmy by wykonane podczas badań terenowych fotografie przybliżyły tradycyjną i współczesną kulturę Ukrainy. Przy wejściu na wystawę, na dwóch planszach o ukraińskich barwach, wchodzący mogli wpisać sentencje i życzenia dla Ukrainy. Każdy z widzów mógł także pobrać pin — przypinkę, znak solidarności z Ukrainą.

Centralnym punktem wystawy był duży stół — symbol dialogu, a zarazem nasze forum edukacyjne, platforma spotkań, której aranżacje zmienialiśmy zależnie od kalendarza i treści edukacyjnych ofert. W okresie wielkanocnym był to polski stół świąteczny, przy którym podczas otwarcia wystawy składaliśmy sobie życzenia i wschodnim zwyczajem stukaliśmy się wzajemnie jednokolorowymi jajkami kraszankami, uwzględniając przesłanie, że komu uda się zachować skorupkę w całości, ten będzie miał szczęście przez cały rok. W czasie, gdy nie było zajęć edukacyjnych, wystrój stołu stanowił wzornik z haftami, oraz duża oferta książek dotyczących Ukrainy. Można było usiąść i zapoznać się z jej historią, etnografią, sztuką. Na dużym ekranie prezentowane były filmy edukacyjne o tematyce obrzędowej i realizowane inne pokazy o tematyce etnograficznej. Łączyliśmy się także on line z kolegami z Ukrainy.

W jednym miejscu na wystawie, na niebieskim tle, w aranżacji wspomnianych rękowników, zaprezentowano 21 z 61 unikatowych, malowanych na szkłe

pokuckich obrazów, wykonanych techniką witrażu, pochodzących z przedwojennej kolekcji Muzeum. Prezentują one typy ikonograficzne Matki Boskiej z dzieciątkiem; św. Mikołaja; Chrystusa Ukrzyżowanego umieszczonego centralnie pośród dwojga świętych; św. Jerzego; Matkę Boską karmiącą; św. Barbarę oraz św. św. Piotra i Pawła [Świętosławska 1989-1990: 65].

Wystawa została otworzona w okresie wielkanocnym, dlatego pokazaliśmy kolekcję ponad 200 pisanek. Są one w Ukrainie jak i u nas symbolem odrodzenia życia, a sztuka pisania, czyli zdobienia jajek stała się tam sztuką narodową. Jajka zdobione są techniką batiku, czyli są „pisane” woskiem, a następnie barwione. Wzory — znaki, jakimi ozdabiane są jajka przekazywane są z pokolenia na pokolenie, co pozwala na zachowanie ich magicznej mocy⁴. Pisanki zostały pokazane w podświetlanych gablotach, na tle żółtej, narodowej barwy. Była to przedwojenna kolekcja pisanek z Wołynia, Pokucia i Huculszczyzny, wzbogacona o współczesne pisanki malowane przez ukraińskie mistrzynie — Wirę Mańko i Irynę Vakh, które 2012 roku gościły w naszym muzeum w i prowadziły warsztaty pisanekarskie. Wira Mańko jest również autorką wielu książek o ukraińskich pisankach ludowych.

Pokazana na wystawie ceramika huculska, cieszy się wśród kolekcjonerów niesłabnącym zainteresowaniem. Zarówno ta przedwojenna jak i ta współcześnie wykonywana jest bardzo charakterystyczna i niezwykle bogato zdobiona. Używane przez Hucułów naczynia zdobiły półki wieszane we wnętrzach domów, przy drzwiach. Obiekty pochodzą z trzech podgórskich miasteczek: Kosowa, Kut i Pistynia oraz z ich przysiółków. Ceramika ta wyróżnia się kompozycją wzorów geometrycznych i roślinnych, a kafle naturalistycznymi scenami z życia. Naczynia miały charakterystyczne kształty, wzornictwo oraz kolorystykę, która ograniczała się do barwy żółtej, zielonej, ugrowej, ceglano-czerwonej i brązowej. Były one zestawiane kontrastowo, a kompozycje miały określony rytm, nadając tym wyrobom niepowtarzalny charakter. Wytwarzano zarówno naczynia użytkowe jak i dekoracyjne: misy, talerze, dzbany, butle, pojemniki na wódkę i wino (tzw. kołacze). Galanterię wyrabianą na sprzedaż stanowiły: wazoniki, lichtarze, świeczniki, talerze, patery, drobne figurki, a nawet kropielniczki [Woźniak 2016: 17-56]. Ceramika jest rozpoznawalna do dzisiaj i stanowi

⁴ W Kołomyi w Ukrainie znajduje się pierwsze i jedyne Muzeum Pisanki, będące Oddziałem Narodowego Muzeum Sztuki Ludowej Pokucia i Huculszczyzny.

znak firmowy Huculszczyzny i Ukrainy. To właśnie zgromadzone naczynia mówią nam bardzo dużo o estetyce ludzi je tworzących, ich możliwościach artystycznych i technicznych. Opowiadają nie tylko o twórcach tej ceramiki, ale także o ludziach, którzy się nią zachwycili.

Jednym z najbardziej tradycyjnych symboli kultury i historii Ukrainy jest tradycyjna „wyszywanka”, czyli haftowana koszula, która współcześnie ma nawet swoje święto (19 maja). Hafty mają bardzo wiele znaczeń i zależą od regionu, czasu i techniki wykonania, materiału, wzoru czy kolor nici. Dawniej, tradycyjną ukraińską koszulę, tzw. soroczkę, noszono podczas ważnych, życiowych wydarzeń. Dzisiaj zakładane są one przez wszystkie grupy społeczne zarówno do tradycyjnych strojów ludowych jak i podczas świąt rodzinnych, obrzędowych i narodowych i uznawane za narodowy identyfikator, manifestację przynależności i tożsamości. Na ekspozycji pokazaliśmy także wzornik haftów oraz przykłady najstarszych zbiorów: koszule pokuckie i huculskie, a także współczesne, inspirowane tradycją realizacje, stanowiące ofertę turystyczną Ukrainy.

Zaprezentowane na wystawie tkaniny wełniane to tradycyjne, wykonywane do dziś łyżniki oraz kolorowe kilimy huculskie, znane na całym świecie ze swojego zgeometryzowanego wzornictwa.

Pokazaliśmy także niezwykłą, a noszoną na tym terenie biżuterię: *zgar-dy* — naszyjniki z odlewanych krzyży i przywieszanych monet, szklane koraliki, *hrywulki* — kompozycje z nanizanych (kiedyś na włosiu końskim, teraz na nylonowej żyłce), koralików, które dzisiaj są odtwarzane i przetwarzane, stanowiąc inspirację dla twórczości współczesnych artystów. Współczesny obraz Huculszczyzny pokazaliśmy na umieszczonych fotografiach. Warto wspomnieć, że Dział Numizmatyczny Muzeum uzupełnił ekspozycją o poza-etnograficzne aspekty, prezentując pochodzące z naszych zbiorów ukraińskie banknoty.

Osobną salę przeznaczaliśmy na ekspozycję kilimów, pochodzących z działającej na przełomie XIX i XX wieku w Glinianach pod Lwowem manufaktury. W okresie międzywojennym znajdowała się tam słynna fabryka tych tkanin, produkowanych według wzorów wybitnych artystów polskich i ukraińskich. Niestety przestała działać pod koniec XX wieku. Kilimiarstwo w Glinianach odrodziła pochodząca stamtąd Zenovia Shulha — profesor Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych, członkini Narodowego Stowarzyszenia Artystów Ukrainy. Artystka w swej pracy dydaktycznej promuje tradycyjne metody tkactwa, kompozycji i technologii oraz naturalnego i ekologicznego



Il. 1. Symboliczne (w kolorach ukraińskich barw narodowych) kraszanki. Otwarcie wystawy *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Jaszczak.



Il. 2. Wystawa *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Woźniak.



Il. 3. Wystawa *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Woźniak.



Il. 4. Wystawa *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Woźniak.



Il. 5. Wystawa *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Woźniak.



Il. 6. Warsztaty — zajęcia edukacyjne na wystawie *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Jaszczak.



Il. 7. Alicja Woźniak – autorka wystawy, ks. Wasyl Berkyc z parafii greckokatolickiej w Łodzi, Irina Koval-Fuchylo – etnografka z Instytutu Etnologii w Kijowie podczas nagrania programu na wystawie *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole*. Fot. A. Smolińska.

sposobu barwienia tkanin. Od 1996 r. jest organizatorką międzynarodowego projektu etno-artystycznego „Perspektywa ekologiczna”, który rozpoczął się w Glinianach i we Lwowie dużą wystawą „Odrodzony kilim gliniański”. Dzięki jej inicjatywie nawiązana została współpraca między naukowcami i profesjonalnymi artystami z Ukrainy i z zagranicy, w tym także z Polski. Produkowanie kilimów w Glinianach udało się przywrócić, w czym pomogły organizowane od 25 lat liczne konferencje i publikacje naukowe oraz plenery artystyczne w samych Glinianach oraz w Karpatach. Do projektu dołączyli polscy badacze: Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Piotr Korduba, Alicja Woźniak oraz wybitni artyści: Dorota i Marek Sak, Izabela Stronias, Ewa Maria Paradowska-Werszler, Anna Kuźmitowicz, Monika Izabela Kostrzewa, Olga Wereszka, Jędrzej Stępak, Joanna Rusin, Barbara Nagajska-Brożek, An-mari Fraskoli i wielu innych.

W 2021 r, dzięki pomocy profesjonalnych artystów z Ukrainy i zagranicy, oraz lokalnych tkaczy z Glinian, utworzona została firma „ZENA-Gliniany-ART-Studio” (założyciel Mariya Fleychuk, Art-Dyrektor Zenovia Shulha). W ramach projektu *Kilim gliniański – rekonstrukcja – interpretacja – inspirowanie*, zgromadzono dużą kolekcję tkanin, które pokazano na wystawach w Muzeum Narodowym Ukraińskiej Ludowej Sztuki Dekoracyjnej w Kijowie, Lwowskim Pałacu Sztuki i Muzeum Tkactwa i Kilimiarstwa w Glinianach w Ukrainie. Dzięki owocnej współpracy z polską firmą „Splot”⁵, oferta kilimów z Glinian powróciła na rynki europejskie.

Na wystawie po raz pierwszy pokazaliśmy kilimy pochodzące zarówno ze zbiorów prywatnych jak i naszych muzealnych, które nie kojarzą się z ludowością, gdyż stanowiły w okresie międzywojennym element wystroju domów mieszczańskich, inteligenckich. Pokazane rękodzieło łączy przeszłość z teraźniejszością, a symbolem ponadczasowego dialogu jest prezentowany na wystawie kilim, odtworzony przez Zenovię Shulhę według przedwojennego projektu Wandy Grott.

Mariya Fleychuk, dyrektor firmy „ZENA-Gliniany-Art-Studio” wyjaśniła:

Marzeniem mojej matki Zenowii Szulgi było odrodzenie kilimu gliniańskiego, którego podstawą nie miały być tylko stare kilimy. Oczywiście, uwzględniamy je, ale matka zawsze chciała tworzyć kilimy nowoczesne, żeby były używane. Tak się złożyło, że zaczęliśmy współpracować z firmą „Splot”, której kierownikiem jest Przemysław Cepak. Zaproponował współpracę, by produkować nowoczesne kilimy, ale także według starych wzorów. I to ruszyło. Teraz propagujemy kilimy nie tylko jako sztukę użytkową, ale również jako sztukę elitarną. Chcemy, żeby to było bardzo modne, nowoczesne. Obecnie produkcja rozwinęła się i w Polsce, i na Ukrainie. Stosujemy projekty nowoczesnych artystów. Bardzo słynnych ukraińskich, polskich. Bierzymy też pod uwagę stare projekty artystów żydowskich, ukraińskich i polskich. Takie wybitne nazwiska jak Stryjeńska, Cioń i inni. Mamy nadzieję, że przyszłość okaże się pomyślna. Ta współpraca kulturalna daje możliwość bliskich kontaktów pomiędzy ludźmi, między państwami. Nie ma w tym żadnej polityki, tylko kultura. Ale z drugiej strony jest to wielka polityka, dlatego że rozwijamy wspólne dzieło i staramy się aby zamięłowanie do sztuki tkackiej owocowało współpracą pomiędzy naszymi stronami⁶.

⁵ Oraz jej dyrektorem — Przemysławem Cepakiem.

⁶ <https://kuriergalicyjski.com/odrodzenie-kilimow-glinianskich/>.

Teksty i podpisy na wystawie były opracowane w dwóch językach: polskim i ukraińskim. Tłumaczenia na język ukraiński podjęły się prof. Zenovia Shulha i Mariya Fleychuk. Tłumaczem podczas otwarcia wystawy, a jednocześnie osobą prowadzącą warsztaty była ukraińska artystka, modelka, projektantka wnętrz Julia Machajuk, która przyznała: „To wydarzenie jest inicjatywą prawdziwych ludzi, którzy umieją cenić swoją kulturę i kulturę innych narodów. Chcę podziękować za to, że dzięki nim mamy tutaj kawałek naszej duszy i naszego serca w innym kraju”⁷.

Wystawie towarzyszył program edukacyjny prowadzony pod kierunkiem Liliany Misiak-Kuźbik⁸. Projektowi towarzyszył duży oddźwięk medialny. Zgłosiło się wiele stacji telewizyjnych, sygnalizując lub realizując programy dotyczące podobnej tematyki, gazety lokalne i krajowe. Powstał między innymi reportaż Magdaleny Majewskiej z TVP-info *Głębia ostrości — przy stole*, który w prowadzonym dialogu przybliżał różnice i podobieństwa polskich i ukraińskich obchodów Świąt Wielkanocnych. Udział w nim wzięli ks. Wasyl Berkyc z parafii greckokatolickiej w Łodzi, Irina Koval-Fuchylo — etnografka z Instytutu Etnologii w Kijowie oraz goście z Ukrainy⁹. Ukazały się także artykuły, adnotacje i podziękowania ze strony Ukrainy¹⁰.

Profesor Zenovia Shulha napisała w nadesłanej korespondencji: „[...] długoterminowa współpraca z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, polegająca na realizacji wspólnych projektów jest kontynuowana w realizowanej wystawie *W dialogu. Ukraińskie tradycje za polskim stołem*, gdzie kilim nabywa nowy wydźwięk w wymiarze kulturowym. W kontekście dzisiejszych wyzwań geopolitycznych – to wystawa jako polsko-ukraiński drugi front w walce o wybór cywilizacyjny!”

Założeniem ekspozycji było, by we wzajemnym dialogu uzyskać wielogłos stanowiący nasze poparcie dla Ukrainy. Dziękujemy wszystkim, dzięki którym uzyskaliśmy ten wielogłos, którzy uczestniczyli w naszym muzealnym manifeście solidarności z Ukrainą.

⁷ Wywiad dla PAP: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/muzeum-etnograficzne-w-lodzi-spotkanie-z-ukrainska-kultura-przy-polskim-stole>.

⁸ Całość programu umieszczona została w aneksie.

⁹ Spotkanie i rozmowę prowadziła Alicja Woźniak.

¹⁰ http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=2290&Itemid=470&fbclid=IwAR0xC2W0IfYBVYD5tYMGy0QV_hU0GuL_q-awCV52JgUXQIRgr5_m4Xo6Q2M.
Етнографічна виставка в Лодзі <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2022/2/publications/132.pdf>.

ANEKS

I. Wydarzenia towarzyszące wystawie czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*, dla osób indywidualnych oraz rodzin. Oferta edukacyjna prowadzona pod kierownictwem Liliany Misiak-Kuźbik

1. 6, 13, 20 maja godzina 16.15 — Akademia Młodego Konserwatora — zapraszamy dzieci w wieku 3-6 lat wraz z opiekunami na warsztaty artystyczne. Jest to cykl niezwykle atrakcyjnych warsztatów w obszarach działu konserwacji oraz związany z wystawą czasową *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*.
2. 8 maja godzina 11.00 — Artystyczne warsztaty *Malowane na szkle*. Zainspirowani obrazami na szkle z XIX/XX w., prezentowanymi na wystawie czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*, stworzymy malunki farbami witrażowymi. Zapraszamy na warsztaty rodzinne (dzieci od 8 roku życia).
3. 18 maja godzina 16.30 — wykład *Ukraina w obiektywie etnografa*. Wykład w przestrzeni wystawy czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*, który poprowadzi jej kuratorka i jednocześnie starszy kustosz w Dziale Strojów Ludowych i Tkanin naszego Muzeum — Alicja Woźniak.
4. 25 maja godzina 11.00 -- oprowadzanie kuratorskie po wystawie czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*, które poprowadzi jej kurator i jednocześnie starszy kustosz w Dziale Strojów Ludowych i Tkanin naszego Muzeum — Alicja Woźniak.
5. 25 maja godzina 14.00 — *Lampiony jak malowane*. Podczas warsztatu udekorujemy szklane lampiony, które będzie można wykorzystać, jako świecznik albo mały wazonik. Przestrzeń wystawy czasowej *W dialogu (...)* i etnograficznej zainspiruje nas swoją kolorystyką i ornamentyką. Zastosujemy wybrane motywy do przyozdobienia naszych lampionów.
6. 28 maja godzina 11.00 — *Ukraińskie, papierowe talizmany*. Warsztaty z wycinanki artystycznej dla osób dorosłych, inspirowane

twórczością Darii Alioszkiny. Wykonamy papierowe prace, które tradycyjnie goszczą w ukraińskich domach, przynosząc im szczęście. Zajęcia będą wykonywane w przestrzeni wystawy czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*.

7. 5 czerwca godzina 11.00 — *Krajka/Країка*. Warsztaty inspirowane tradycyjnym strojem ukraińskim. Na warsztatach zaprojektujemy krajkę (ozdobny pasek służący ozdabianiu stroju lub przewiązywaniu w pasie), wykonamy ją inspirując się ukraińską narodową kolorystyką. Warsztaty dla osób od 12 roku życia.
8. 8 czerwca godzina 16.30 — *Biżuteria koralikowa*. Warsztaty inspirowane tradycyjną biżuterią ukraińską — gerdanami i krywulkami, które można obejrzeć na wystawie czasowej *W dialogu (...)*. Na warsztatach wykonamy bransoletkę z koralików inspirując się ukraińską narodową kolorystyką. Warsztaty dla osób od 12 roku życia.
9. 15 czerwca godzina 16.30 — *Warsztaty z jajem*. W myśl zasady, że „żywe rodzi martwe, martwe rodzi żywe”, w wierzeniach ludowych pisanki zawsze były m.in. symbolem płodności ziemi, wszelkiej szczodrości i bogactwa. W części praktycznej zaś spróbujemy wykonać współczesną, bardzo dekoracyjną pisanekę, która nawiązuje do biżuterii koralikowej i sama z takich koralików jest wykonana. Warsztaty dla osób od 12 roku życia.
10. 22 czerwca godzina 15.00 — *Wesele huculskie*. Wykład w przestrzeni wystawy czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом*, który poprowadzi jej kuratorka i jednocześnie starszy kustosz w Dziale Strojów Ludowych i Tkanin naszego Muzeum — Alicja Woźniak.
11. 22 czerwca godzina 16.30 — *Nie tylko kwiat paproci. Noc świętojańska w MAIE*. Na warsztatach poznamy jak tą szczególną noc w roku świętowano na Ukrainie. Nieodzownym elementem tego święta są wianki. Na warsztatach wykonamy je własnoręcznie z bibułowych kwiatów. Zainspirujemy się w tym celu Huculskimi koronami weselnymi prezentowanymi na wystawie czasowej *W dialogu (...)*. Warsztaty dla osób od 10 roku życia.

II. Wydarzenia dla przedszkoli oraz szkół towarzyszące wystawie czasowej *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole; В діалозі. Українські традиції за польським столом.*

Każdy wtorek — piątek 10.00-15.00 — zapraszamy przedszkola, szkoły podstawowe, szkoły ponadpodstawowe na lekcje i warsztaty muzealne. Do wakacji zapraszamy na zajęcia związane z wystawą czasową *W dialogu...* Proponujemy warsztaty: pisanki, lalki motanki, ukraińskie wycinanki, huculski kogut, tajemnice huculskiej biżuterii.

Autorka opracowania wydarzeń: Agnieszka Grzelak-Michałowska

III. Tekst ulotki towarzyszącej wystawie: *W dialogu. Ukraińskie tradycje przy polskim stole* *В діалозі. Українські традиції за польським столом*

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi jest myślami z Ukrainą w trudnym dla niej czasie. Uważamy, że możemy okazać pomoc robiąc to, co dotychczas, upowszechniając i popularyzując kulturę Ukrainy. Prezentowana wystawa to etnograficzne zaproszenie do muzealnego domu otwartego, gdzie przy wspólnym stole, symbolu domu i ciepła rodzinnego, w aranżacji ukraińskich zabytków, sala wystaw muzealnych stanie się przestrzenią ukraińsko — polską wzajemnego odkrywania kultur, platformą edukacyjną wymiany myśli. Będzie to miejsce spotkań rodzin, dzieci szkolnych, wszystkich środowisk chcących podczas zajęć tematycznych, warsztatów, wykładów, prezentacji filmowych i artystycznych, uczestniczyć w wymianie wiedzy i doświadczeń dotyczących własnej tożsamości. W zbiorach naszego Muzeum znajdują się zabytki pozyskane w okresie międzywojennym, oraz podczas wieloletniej współpracy z Narodowym Muzeum Sztuki Ludowej Pokucia i Huculszczyzny w Kołomyi, Muzeum Etnograficznym we Lwowie, Narodowym Muzeum Ukraińskiej Ludowej Sztuki Dekoracyjnej w Kijowie i Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych. Na wystawie będzie można zobaczyć unikatowe huculskie pisanki i ceramikę, pokuckie malarstwo na szkle, stroje z Podola i Huculszczyzny, kilimy z manufaktury w Glinianach, numizmaty. Wykonane podczas badań terenowych fotografie przybliżą tradycyjną i współczesną kulturę Ukrainy. Sztuka ludowa, pisanki, wyszycia, będące elementami tradycji ukraińskiej, zachowały żywotność do czasów współczesnych, stając się

jednocześnie identyfikacyjnym symbolem narodowym i znakiem rozpoznawczym Ukrainy. Chcemy w dialogu kulturowym uzyskać wielogłos, będący naszym poparciem dla Ukrainy.

Zapraszamy

Археологічний і етнографічний музей у Лодзі думками з Україною у важкий для неї час. Користуючись нагодою, вважаємо за можливе допомогти Українцям пропагуючи та популяризуючи культуру України, що й робили до цього часу. Презентована виставка є етнографічним запрошенням до відчиненої музейної оселі, де за загальним столом — символом дому та родинного тепла, — в оточенні українських старожитностей, зала музейних виставок стане простором українсько-польського взаємовідкривання культур, освітньою платформою обміну думками. Це буде місце зустрічі для родин, школярів та представників усіх інших середовищ, які, під час тематичних занять, майстер-класів, лекцій, презентацій фільмів та інших мистецьких здобутків, бажають брати участь у взаємообміні знаннями та досвідом щодо власної ідентичності. У колекціях нашого музею є артефакти отримані в міжвоєнний період, а також за час багаторічної співпраці з Національним музеєм народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, Етнографічним музеєм у Львові, Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва у м. Київ та Львівською національною академією мистецтв. На виставці будуть представлені унікальні гуцульські писанки та кераміка, покутський розпис на склі, костюми з Поділля та Гуцульщини, килими з мануфактури у м. Глиняни, нумізматичні вироби. Фотографії, зроблені під час польових досліджень, наблизять традиційну та сучасну культуру України. Народна творчість, писанки, вишивка, які є елементами українських традицій, збереглися до наших днів, ставши водночас національними символами та візитною карткою України. Ми хочемо через діалог культур відшукати поліфонію, що буде нашою підтримкою для України.

Запрошуємо

Bibliografia

Świętosławska Iwona

1989-1990: *Pokuckie malarstwo na szkle*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” nr 29 s. 61-72.

Woźniak Alicja

2012: *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna-tradycja i współczesność*, Łódź: Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi.

2016: *Etnograficzne przypomnienie Huculszczyzny, „Bartky, tabiwki, zgardy...”*, Wrocław: Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu, s. 17-56.

Źródła internetowe: (dostęp 1.07.2022)

<https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/muzeum-etnograficzne-w-lodzi-spotkanie-z-ukrainska-kultura-przy-polskim-stole>

<https://kuriergalicyjski.com/odrodzenie-kilimow-glinianskich/>

<https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/muzeum-etnograficzne-w-lodzi-spotkanie-z-ukrainska-kultura-przy-polskim-stole>

http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=2290&Itemid=470&fbclid=IwAR0xC2W0IfYBVYD5tYMGy0QV_hU0GuL_q-awCV52JgUXQlRgr5_m4Xo6Q2M

Етнографічна виставка в Лодзі

<https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2022/2/publications/132.pdf>

Justyna Matwijewicz

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Moc Ukrainy. Noc Muzeów 2022 w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie

W 2022 roku — po niemal dwóch latach perturbacji spowodowanych pandemią COVID-19 — wydarzenie, jakim jest Noc Muzeów miało powrócić do swojej stałej formuły. 24 lutego 2022 roku rozpoczęła się inwazja wojsk rosyjskich na Ukrainę.

Jeszcze do 16 marca tematem Nocy miała być *Moc Muzeów* — w nawiązaniu do hasła Międzynarodowego Dnia Muzeów 2022 ICOM: *The Power of Museums*. Jednak z inicjatywy dyrektorów krakowskich placówek muzealnych, hasło przewodnie zmieniło się na *Moc Muzeów — Dla Ukrainy*. Uznano słusznie, że w każdym z krakowskich muzeów znajdują się obiekty, które mają bliższy lub dalszy związek z Ukrainą — jej historią, współczesnością, kulturą i nauką. Taka idea stworzenia programu opowiadającego publiczności o Ukrainie stała się i nam bliska.

Zatem, decyzją szefów krakowskich instytucji muzealnych, myślą przewodnią 18. edycji Nocy Muzeów w Krakowie stało się hasło *Moc Muzeów — Dla Ukrainy*. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie (MEK) wybrzmiało ono w postaci *Mocy Ukrainy*.

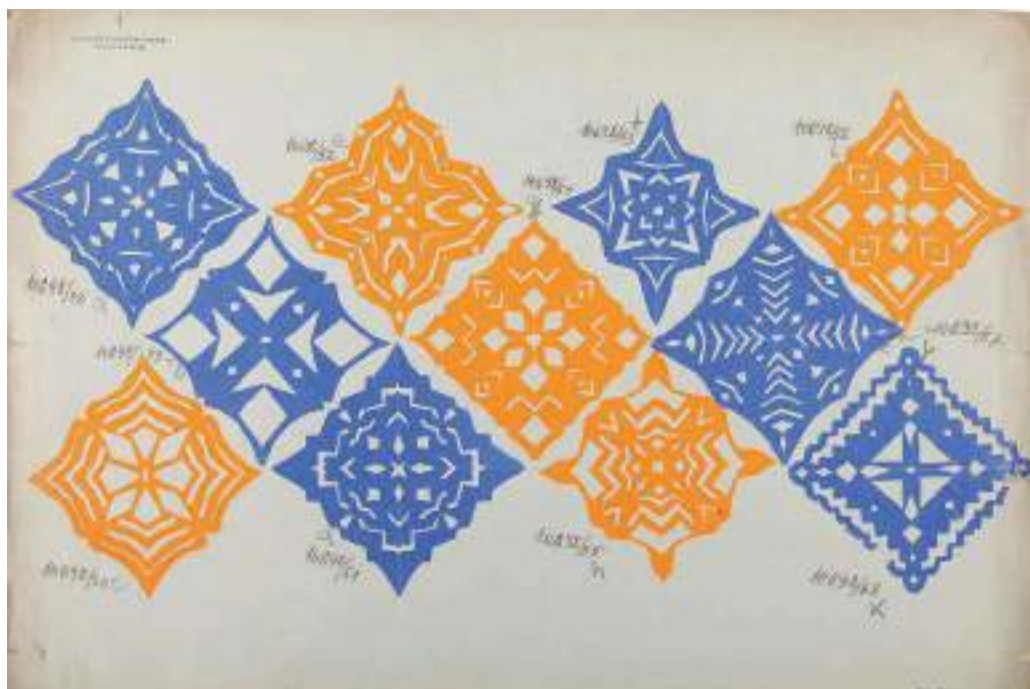
W skład zespołu programowego Nocy Muzeów w MEK weszli: **Olga Błaszczyńska**, **Leonida Brzozowska**, **Olena Kozakevych**, **Justyna Matwijewicz** (koordynatorka zespołu), **Andrzej Sułkowski** (odpowiedzialny za aranżację plastyczną) i **Mateusz Żebrowski**. Chcę w niniejszym tekście

po krótko omówić propozycje, jakie na to efemeryczne wydarzenie przygotował nasz zespół.

Tradycyjnie, krakowska Noc Muzeów odbywa się dzień przed ogólnopolską odsłoną wydarzenia, czyli wieczorem i nocą z piątku na sobotę. Tak też było i w tym roku — zaplanowana została na 13/14 maja, w godzinach 19.00-24.00. Prace przygotowawczo-organizacyjne trwały od 29 marca do 13 maja 2022. Poprzedziły je dwukrotne spotkania całego zespołu MEK. Kustosze i pracownicy merytoryczni prezentowali swoje pomysły, wspólnie zastanawiając się, co nasza placówka może lub powinna pokazać pod hasłem *Moc Ukrainy*. Wśród propozycji, jakie padały były między innymi następujące obiekty ukraińskie: papierowe wycinanki; odbitki z drewnianych klocków do drukowania tkanin; skrzynie; drewniane zabawki z Jaworowa; elementy stroju Tatarów krymskich; fotografie Leopolda Węgrzynowicza, związanego z MEK propagatora krajoznawstwa; malarstwo na szkło; wizerunki Michała Archaniola, patrona Kijowa i Rusi Kijowskiej. Część z tych sugestii została później przez zespół realizujący Noc wykorzystana i uwzględniona w programie.

CO CHCIELIŚMY POKAZAĆ

W kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie znajduje się około 7500 obiektów mających związek z Ukrainą. Stanowi to niemal 10% naszych zbiorów! [Jełowicki 2014: 176; https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12749/1/Arkadiusz_Jelowicki_Zbiory.pdf — data odczytu: 12.07.2022]. Z tej pokaźnej grupy wytypowaliśmy kilkadziesiąt przedmiotów, które postanowiliśmy zaprezentować pod hasłem *Moc Ukrainy*. Dokonując ich wyboru kierowaliśmy się kryterium różnorodności oraz chęcią pokazania artefaktów z możliwie wielu regionów. Postawiliśmy na prezentację obiektów interesujących dla współczesnego widza, urzekających urodą, ale też względnie reprezentatywnych dla ukraińskiej tradycji i kultury. W związku z powyższymi założeniami, na naszej wystawie znalazły się przedmioty z różnych obszarów, ale i z różnych sfer życia. Były to obiekty zarówno z porządku święta, jak i codzienności; służące rozrywce, ale i kontemplacji; będące seryjnymi produktami lokalnego rzemiosła, ale też stanowiące przejaw indywidualnej twórczej ekspresji. W doborze eksponatów przyświecała nam myśl zaczerpnięta ze *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czajny: „...głos całości, ale zawsze dźwięczący w drobinach istnienia” [Brach-Czajna 2018: 12]. Kierowała nami także nadzieja, że w tych trud-



Il. 1. Zespół naklejonych na planszę wycinanek z Hruszowa, miejscowości przy ukraińsko-polskiej granicy (lata 20. XX wieku); nr inw. 17643/MEK.



Il. 2. Znak graficzny MEK-owskiej Nocy Muzeów — *Mocy Ukrainy*, przetransponowana kolorystycznie (obróbka graficzna: Karina Klisz) grupa oryginalnych wycinanek (nr inw. 17643/MEK); poszczególne jej fragmenty widniały przy prezentowanych w czasie Nocy ukraińskich obiektach.

nych czasach i specyficznych warunkach, w jakich znaleźli się i Polacy, i — przede wszystkim — Ukraińcy, przegląd wybranych przez nas obiektów stanie się wstępem i zachętą do dalszego poznawania dziedzictwa naszych Sąsiadów, do szukania podobieństw (i różnic), do słuchania opowieści i nawiązywania dialogu.

Emblematyczny stał się wybór znaku graficznego, którym posłużyliśmy się w komunikowaniu wydarzenia. Wykorzystaliśmy go w materiałach informacyjnych anonsujących Noc Muzeów, a także w oznaczaniu poszczególnych obiektów na „trasie zwiedzania”. Szukaliśmy czegoś typowego i charakterystycznego dla ukraińskiej kultury. Nasz wybór padł na planszę z zespołem niebiesko-pomarańczowych wycinanek pochodzących z Hruszowa, niewielkiej miejscowości przy — co ważne — ukraińsko-polskiej granicy. Dla czytelności znaku zdecydowaliśmy o zmianie kolorystyki z pomarańczowej na żółtą, jednocześnie prezentując oryginał w pierwszej z muzealnych sal. Zaprosiliśmy polsko-ukraińską publiczność do podążania niebiesko-żółtym szlakiem hruszowieckich wycinanek. To one prowadziły zwiedzających poprzez opowieści przedmiotów do ukrytych w nich sensów i uśpionych mocy.

CO POKAZALIŚMY

Wybrane z bogatych zbiorów MEK specjalnie na Noc Muzeów obiekty, na co dzień nie eksponowane, zostały wkomponowane w wystawę stałą.

Ukraińskie wycinanki — *chrestyky*

W zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie znajduje się ich około 1200. Pochodzą z różnych miejscowości niegdysiejszych województw: stanisławowskiego, lwowskiego i tarnopolskiego. Wszelkie ozdoby z papieru służyły do dekoracji chałup, przydrożnych kapliczek i cerkwi. W mieszkaniach chłopskich zaczęły pojawiać się w połowie XIX wieku, kiedy to stopniowo zastępowano otwarte paleniska piecami z kominem. Był to punkt zwrotny — czarny dym już nie osmalał ścian i wyposażenia, można było pomyśleć o delikatnych i kolorowych ozdobach. Papierowe dekoracje były żywiołem i domeną kobiet. Dodawały splendoru skromnym wnętrzom. Najpowszechniej występujące grupy ukraińskich wycinanek można podzielić na kilka typów [Skoczeń-Marchewka 2017: 359-370] — zależało nam na tym, by wszystkie one były reprezentowane na naszej niewielkiej wystawie.



Il. 3. Ukraińskie wycinanki; foto. Andrzej Sułkowski.



Il. 4. Wielkoformatowe wycinanki Darii Alyoshkiny; foto. Andrzej Sułkowski

Wycinanki, które wybraliśmy, zostały pokazane na parterze, niedaleko wejścia do budynku muzeum — w sali Odczytowej, gdzie jednocześnie odbywały się warsztaty wycinankarskie prowadzone przez ukraińską artystkę, Darię Alyoshkinę. Współczesne wielkoformatowe prace Darii, którymi wycinankarka udekorowała salę, świetnie korespondowały z tradycyjnymi, niewielkich rozmiarów wycinakami, które wyeksponowaliśmy w przeszklonych ramach w szarym *passe-partout*.

Buty Tatarki krymskiej



Il. 5. Buty Tatarki krymskiej; okolice Jałty (1880 rok); nr inw. 66476/MEK; foto. Justyna Matwijewicz.

Pochodzące z okolic Jałty na Krymie, datowane na 1880 rok, „safianowe czerwone ostrokończyste”¹ pantofle były niegdyś elementem stroju kobiecego², prawdopodobnie należącym do szesnastoletniej dziewczyny. Dziś — w warunkach inwazji Federacji Rosyjskiej na naszych Sąsiadów — dostrzegliśmy w nich znak świadczący o wielobarwności i zróżnicowaniu kultur Ukrainy, emblemat zakorzenienia i dziedzictwa. Od momentu aneksji Krymu przez Rosję w 2014 roku na półwyspie prowadzona jest polityka dyskryminacji jego rdzennej ludności — Tatarów krymskich, narodu, który z historycznych pobudek demonstruje postawy proukraińskie.

Tatarskie pantofle zaprezentowaliśmy na parterze, w głównym holu muzealnym (zaraz po przekroczeniu strefy portiernia-szatnia-sala warsztatowa), by na wstępie zaakcentować nasze poparcie dla mieszkańców kraju walczącego o swoją tożsamość i niezależność.

Drewniane świeczniki



Il. 6. Drewniane świeczniki z zachodniej Ukrainy (XIX wiek); foto. Justyna Matwijewicz.

¹ Fragment opisu z oryginalnej dokumentacji Muzeum Techniczno-Przemysłowego, gdzie pantofle trafiły w 1880 roku jako dar Rozalii Morzyckiej.

² Resztę ubioru, znajdującego się w kolekcji MEK, stanowią: koszula, chałat oraz fez.

Pochodzą z różnych terenów zachodniej Ukrainy. Wykonywane były przez nieznanych nam z imienia i nazwiska artystów — snycerzy. W większości datowane na połowę XIX wieku. Służyły do oświetlania cerkiewnych ikon — wierni palili w nich świece w intencji żywych i zmarłych krewnych. Wśród prezentowanych świeczników znalazły się też trójramienne *tr'ijci*, wykorzystywane w kulcie domowym. Ustawiano je w „świętym kącie”, używano ich także podczas upamiętniających chrzest Jezusa styczniowych obchodów święta Jordanu [Graff 2008: 233-234]. Przyniesiony z cerkwi nowy płomień rozświetlał mrok podczas wieczerzy spożywanej w wigilię święta, kiedy to dzielono się przaśną bułką na znak jedności i zgody.

Świeczniki zgromadziliśmy na parterze, w przedsionku Folusza (który został wyłączony ze zwiedzania), wykorzystując zaciemnienie tego pomieszczenia oraz celowo oddzielając je jutowym sznurem od publiczności. Zależało nam w tym punkcie ekspozycji na zbudowaniu wrażenia dystansu oraz na wprowadzeniu atmosfery wyciszenia i zamyślenia.

Gliniane figurki, grzechotki i gwizdki



Il. 7. Gliniane figurki, grzechotki i gwizdki z Nowej Soli; foto. Justyna Matwijewicz.

Wytwarzane były w Starej Soli w obwodzie lwowskim. Niezwykle ciekawe zarówno przez wzgląd na technologię produkcji (żółta glina; pobiałka; zielona glazura powstała z przetopionej i zalewanej kiszonym barszczem mieszaniny ołowiu, piasku, palonego mosiądzu), jak i funkcje — służyły do zabawy, ale i jako przedmioty o charakterze apotropaicznym i magicznym. Jak pisała Olga Błaszczyńska w tekście informacyjnym o grzechotkach: „podarowywano [je] dzieciom na Wielkanoc, by zatyrkały koło uszu krowom i baranom. Nie chodziło tylko o zabawę, ale i o coś więcej. Grzechotki, których obecność w kulturze poświadczona jest już od neolitu, należały do tej grupy przedmiotów, które wydając głośny dźwięk miały odpędzać zło i w ten sposób chronić przed jego zgubnymi siłami”.

Gliniane zabawki wyeksponowaliśmy na parterze, przed wejściem do Warsztatu Garncarza.

Odświętny strój huculski, biżuteria, wzorniki haftów, czepiec, koszula, fotografia trzypokoleniowej rodziny z Boryszkowiec



Il. 8. Gablota z wzornikami haftów oraz elementami strojów z różnych regionów Ukrainy; foto. Justyna Matwijewicz.



Il. 9. Widok na gablotę z wzornikami haftów oraz elementami strojów z różnych regionów Ukrainy; foto. Justyna Matwijewicz.

Na I piętrze, w strefie, gdzie eksponowane są stroje z różnych regionów Polski, mieliśmy do dyspozycji niewielką gablotę. Zaprezentowaliśmy w niej: dodatki do świątecznego stroju Huculów (fajkę, prochownicę, *czeres*, skórzane *tabiwki*, *keleś*, mosiężną *zgardę* i łańcuch z krzyżem); łemkowską *krywulkę*; wzorniki haftów z Pokucia, Huculszczyzny, Bojkowszczyzny, Podola i Polesia; koszulę z Borszczowa w obwodzie tarnopolskim; czepec ze wschodniej Bojkowszczyzny. W centrum gabloty umieściliśmy fotografię³ trzypokoleniowej rodziny wójta z Boryszkowiec (rejon borszczowski na Podolu Zachodnim), pozującej w tradycyjnych, odświętnych koszulach. Publiczność mogła się przyjrzeć niemal identycznej koszuli wyeksponowanej w gablocie pod zdjęciem. W miarę możliwości, które dawała nam kolekcja ukraińskich ubiorów, postawiliśmy na różnorodność geograficzną, etnograficzną i czasową (od schyłku XIX wieku do czasów tuż przed II wojną światową). Doboru eksponatów i przygotowania merytorycznego komentarza podjęła się dr Olena Kozakevych, absolwentka

³ Fotografia autorstwa Leopolda Węgrzynowicza, datowana na 1913 rok; negatyw żelatynowo-srebrowy na podłożu szklanym (nr V-2561) przechowywany jest w Archiwum MEK.

historii sztuki Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki, badaczka tkanin, strojów i zdobnictwa, specjalistka od edukacji artystyczno-zawodowej kobiet na przełomie XIX i XX wieku: „Zaprezentowane obiekty mają nie tylko artystyczną, ale i historyczną wartość, gdyż krakowska kolekcja strojów ukraińskich jest wśród polskich zbiorów muzealnych kolekcją o najdawniejszej proveniencji”. Najefektowniejsze wizualnie i najbardziej przykuwające uwagę zwiedzających były wzorniki haftów, o których Oleńka Kozakevych mówiła: „Interesującym wydało mi się zaprezentowanie wzorników — kunsztownie wykonanych, w żywej kolorystyce, o dużej różnorodności ornamentów — także dlatego, że od początku powstawały one z myślą o konkursach, gdzie były poddawane estetycznemu osądowi publiczności. Dziś chcielibyśmy powtórzyć ten gest, prezentując je przed publicznością krakowską”.

Oprawą plastyczną witryny zajął się — podobnie jak przygotowaniem całego etalażu i ekspozycją wszystkich innych obiektów w czasie Nocy Muzeów — Andrzej Sułkowski. Po 13 maja wnętrze gabloty nie zostało zdemontowane, a obiekty w niej prezentowane nie wróciły do magazynów. Nadal cieszą oko polskich i ukraińskich gości muzeum oraz służą Działowi Edukacji.

Bar'ańczyky



Il. 10. *Bar'ańczyky* z owczego sera; foto. Justyna Matwijewicz.

Przywodzą na myśl podhalańskie oscypki. Nieco podobne w funkcjach do omawianych wcześniej glinianych zabawek, figurki z sera owczego wytwarzane były na halach przez huculskich pasterzy. Pierwotne znaczenie serowych zwierzątek miało wydźwięk magiczny i wiązało się z rozpowszechnionym wśród ludów pasterskich kultem św. Jerzego oraz przekonaniem o ochronnych mocach jelenia. Kupowano je dzieciom jako zabawkę i smakołyk, ale też po to, by modliły się za zdrowie bydła domowego. Rozdawano je ubogim w intencji zbłąkanych dusz. Ponoć prawidłowo wysuszone sery nadawały się do konsumpcji nawet po dwudziestu latach od wytworzenia — warunkiem było wrzucenie ich przed spożyciem do gorącego mleka. Serowe figurki nazywano *bar'ańczykami* (barankami) bez względu na to, czy przedstawiały baranki, czy inne zwierzęta [Oleszkiewicz 2008: 217-224].

Niewielkich rozmiarów serowe zwierzątka wyeksponowaliśmy na I piętrze, w części wystawy stałej, poświęconej gospodarce pasterskiej.

Zabawki z Jaworowa



Il. 11. Drewniane zabawki z Jaworowa; foto. Andrzej Sułkowski.

Urzekające do dziś prostotą, pomysłowością i bezpretensjonalnością drewniane bryczki, koniki i mebelki mogłyby śmiało konkurować ze współczesnymi zabawkami, reklamowanymi jako ekologiczne i designerskie. Ich produkcją zajmowali się zarówno polscy, jak i ukraińscy rzemieślnicy. Wytwarzane seryjnie w jaworowskim ośrodku zabawki wycinane były z surowego drewna, montowane na wpust — bez kleju, często także bez gwoździ, czasem podmalowywane na żółto. Zdobienie oszczędnym ornamentem geometrycznym lub roślinnym w wąskiej buraczkowo-granatowej gamie kolorystycznej i płaskie, proste formy to ich charakterystyczne cechy.

Jaworowskie zabawki wyeksponowaliśmy w jednej z sal I piętra, na poście prezentującym wyroby, którymi handlowano na jarmarkach.

Lira korbowa



Il. 12. Lira korbowa z Wołynia (XIX wiek); nr inw. 13382/MEK; foto. Justyna Matwijewicz.

Ten szczególnie popularny w kulturze Ukrainy instrument, MEK stale ekspozuje w sekcji instrumentów ludowych. Z okazji Nocy Muzeów opatrzyliśmy go jedynie dodatkową notą informacyjną. W polskiej tradycji i wyobraźni historycznej lira korbowa kojarzona jest z Wernyhorą, kozackim wieszczem przepowiadającym losy Rzeczypospolitej. Tę legendarną postać lirnika przywoływali w swoich utworach, utrwalając polski mit narodowy, Juliusz Słowacki, Stanisław Wyspiański, Jan Matejko. Postać — jak pokazuje Maria Poprzeczka — jedynie „pozornie wspólną obu narodom” [<https://www.dwutygodnik.com/artysta/10039-matka-ukraina.html>] — data odczytu: 14.07.2022].

Krzyże ręczne i carskie wrota

Sala Wigilijna, część wystawy stałej MEK, okazała się doskonałym miejscem do zaprezentowania krzyży ręcznych i carskich wrót z jednej z huculskich cerkwi.



Il. 13. Krzyże ręczne z Huculszczyzny (XIX wiek); foto. Justyna Matwijewicz.

Krzyże ręczne były używane przez księży greckokatolickich do błogosławieństwa wiernych w czasie mszy. Stanowiły także atrybut liderów grup kolędniczych, odwiedzających domostwa podczas świąt Bożego Narodzenia. Z kolekcji MEK wybraliśmy trzy XIX-wieczne krzyże, wśród nich jeden z Mikołajem — wspólnym dla kościoła wschodniego i zachodniego świętym. Jego wezwanie nosi w Ukrainie wiele cerkwi prawosławnych i greckokatolickich. W Karpatach czczono Mikołaja jako opiekuna stad i pasterzy. Wierzano także, że sprawuje pieczę i władzę nad wilkami.



Il. 14. Huculskie krzyże ręczne (XIX wiek) i huculskie carskie wrota (XVIII wiek);
foto. Justyna Matwijewicz.

Niezwykłej urody osiemnastowieczne dwuskrzydłowe drzwi ikonostasu (carskie wrota) przedstawiają motyw Drzewa Jessego. Drzewo Jessego jest, utrwalonym zarówno w sztuce cerkiewnej, jak i zachodniej, plastycznym wyobrażeniem drzewa genealogicznego Jezusa. Z boku leżącego Jessego, ojca króla Dawida, wyrastają gałęzie, na których ukazane są wizerunki przodków Chrystusa — królów żydowskich. Motyw ten jest doskonale znany krakowianom z predelli ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim.

W czasie naszej prezentacji w przestrzeni sali Wigilijnej rozbrzmiewała zapętlona melodia *Szczedryka*, być może najbardziej znanej na świecie ukraińskiej kompozycji. Ułożył ją w pierwszych latach XX wieku Mykoła Leontowicz⁴, wzorując się na staroukraińskiej *szczedriwce*, noworocznej pieśni obrzędowej. W 1936 roku Peter Wilhousky, amerykański kompozytor ukraińskiego pochodzenia, napisał do melodii angielski tekst, sprawiając, że wiele osób kojarzy ten utwór pod tytułem *Carol of the Bells* (*Kolęda dzwonów*).

Szczedryk został nagrany specjalnie na potrzeby naszego wydarzenia przez Juliusza Iwanickiego, zaprzyjaźnionego z MEK dziewięcioletniego pianistę, ucznia Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I st. im. Ignacego Jana Paderewskiego w Krakowie.

Pisanki



Il. 15. Pisanki, wschodnia Ukraina; foto. Andrzej Sułkowski.

⁴ Zaangażowany w działalność związaną z propagowaniem niepodległości Ukrainy, Mykoła Leontowicz został zastrzelony w 1921 roku przez funkcjonariusza radzieckiej tajnej policji [http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=15 — dostęp 08.09.2022].



Il. 16. „Lewitujące” pisanki, wschodnia Ukraina; foto. Andrzej Sułkowski.

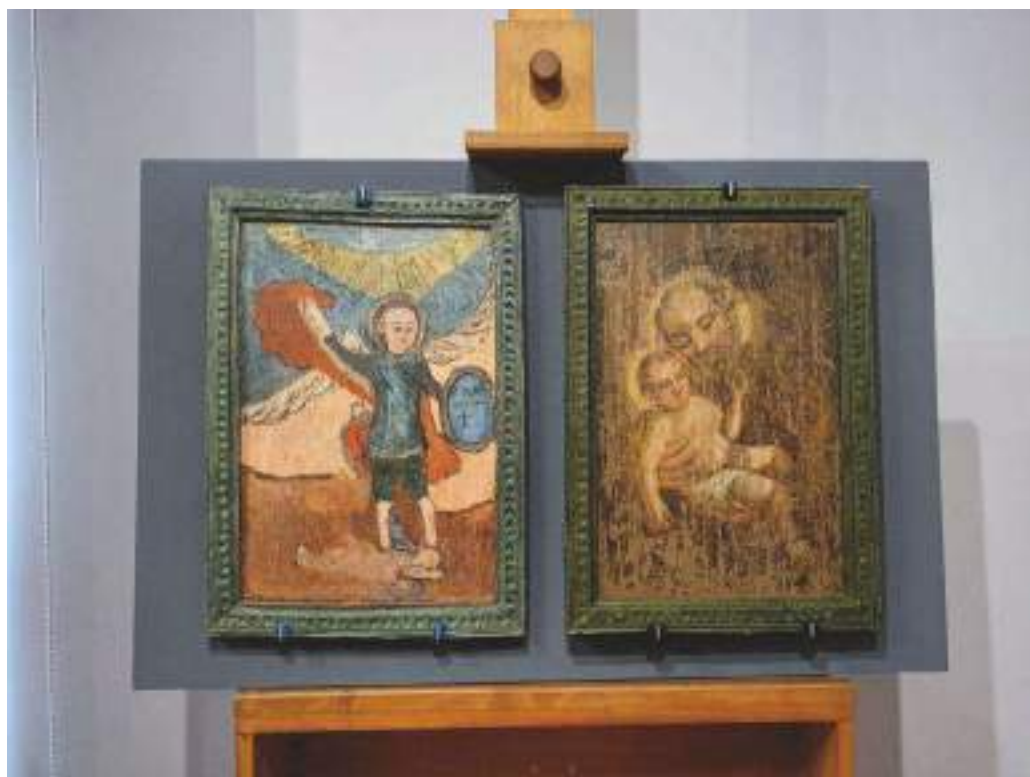
W sali wiosennych obrzędów, zwanej salą Od-Nowy, zaprezentowaliśmy trzynaście pisanek. Stanowiły one, wybraną z naszej obszernej kolekcji pisanek, reprezentację tych ze wschodniej Ukrainy. Wszystkie niezwykle kunsztownie zdobione techniką batikową, czyli „pisane” woskiem pszczelim (nanoszonym na skorupkę za pomocą blaszanego lejka lub szpilki) i kilkakrotnie farbowane. Szukając dla ich subtelnej urody oprawy godnej prawdziwych klejnotów, wyeksponowaliśmy je osadzone w przeźroczystych tulejkach na tafli lustra. Dzięki temu zabiegowi sprawiały wrażenie delikatnie unoszących się w powietrzu.

Nieobjęta ziemia jest częścią wystawy stałej Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Opowiada o tym, „czym może być sztuka, kiedy nie bronią do niej dostępu mury akademii, granice stylu, siatki modnych pojęć” [<https://etnomuzeum.eu/wystawa-stala/nieobjeta-ziemia> — data odczytu: 15.07.2022]. Tu właśnie zdecydowaliśmy się zaprezentować trzy ostatnie eksponaty, a właściwie grupy eksponatów.

Michał Archaniół/Święty Józef



Il. 17. Ikona Michała Archaniola (XVIII wiek); nr inw. 7146/MEK i obraz ze świętym Józefem i Dzieciątkiem (XIX wiek); nr inw. 84255/MEK; foto. Andrzej Sułkowski.



Il. 18. Ikona Michała Archaniola (XVIII wiek); nr inw. 7146/MEK i obraz ze świętym Józefem i Dzieciątkiem (XIX wiek); nr inw. 84255/MEK; foto. Justyna Matwijewicz.

XVIII-wieczna ikona, namalowana prawdopodobnie przez malarza samouka na terenie Bojkowszczyzny. Gdy trafiła do kościoła rzymsko-katolickiego, pierwotny obraz został w XIX wieku zamalowany przez innego autora. Drugą warstwą był wizerunek świętego Józefa z Dzieciątkiem, stylowo bliski malarstwu zachodniemu. Jak napisała Leonia Brzozowska, która była pomysłodawczynią wyeksponowania obu malowideł: „O przeszłości deski świadczył jedynie widoczny pod malowidłem, po prawej stronie, zarys postaci z owalną tarczą. W 2009 roku dr Inga Widlińska dokonała rozwarstwienia tych obrazów, osadziła wtórne malowidło na nowej desce i wykonała kopię istniejącej ramy. Tak magia konserwacji odsłoniła przed nami zawilgości historii”.

Pieta Dymitra Bilińskiego

Niewielka rzeźba Matki Boskiej z martwym Chrystusem w ramionach. O jej wyjątkowości w ukraińskiej kolekcji MEK — co podkreśla Leonia Brzozowska — stanowi fakt, że jest jednym z nielicznych obiektów, którego autora znamy z imienia i nazwiska.



Il. 19. Pieta Dymitra Bilińskiego; nr inw. 6784/MEK; foto. Justyna Matwijewicz.

Dymitr Biliński urodził się w 1874 roku, pracował na roli i rzeźbił na własne potrzeby. Kiedy jego prace spotkały się z zainteresowaniem kolekcjonerów, mógł bez reszty oddać się pasji tworzenia. Do naszych czasów przetrwało jedynie pięć jego prac. Trzy z nich znajdują się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Kafle z Pokucia



Il. 20. Pokuckie kafle licowe z gliny żelazistej (XIX wiek); foto. Justyna Matwijewicz.

W pokaźnej kolekcji ceramiki pokuckiej MEK, znajduje się około stu efektownie dekorowanych kafli. Znakomita większość z nich pochodzi z pieców wykonanych przez Aleksandra Bachmińskiego, uznanego zduna i garncarza [<https://etnomuzeum.eu/zbiory/kafel> — data odczytu: 19.07.2022].

O zaprezentowanych na naszej wystawie kaflach licowych z dekoracją rytą i malarską tak pisał w notce dla publiczności Mateusz Żebrowski: „Składały się na potężną konstrukcję ogrzewającego domostwo pieca. Jego wielkość, centralne położenie i znaczenie dla domowników sprawiały, że kunsztowne ornamenty i historie wytłoczone w kaflach były oglądane nieustannie. Niekiedy pojedyncze kafle zdobiły ściany domu — podobnie jak obrazy. Można na nich znaleźć sceny z życia codziennego, postacie świętych lub scenki rodzajowe”.

Pieczowe kafle były ostatnim przystankiem na naszym szlaku ukraińskich obiektów.

Równolegle z pracami nad *Mocą Ukrainy*, w Domu Esterki (również siedziba MEK) trwały przygotowania do wystawy *POWERBANK/Siła kobiet*

(otwartej 26 maja 2022 roku). Jej tematyka wiąże się z historią kobiet, które na różne sposoby współtworzyły Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Kuratorki *POWERBANKU* (Dorota Majkowska-Szajer, Katarzyna Piszczkiewicz i Magdalena Zych) ułożyły z okazji Nocy Muzeów osobny program — korespondujący z wątkami przygotowywanej przez nie ekspozycji.

SPECYFIKA WYDARZENIA — ATRAKCJE

„Noc Muzeów’ to przede wszystkim impreza kulturalna stworzona z myślą o odwiedzających i dla odwiedzających. [...] Z perspektywy organizatora przygotowania do ‚Nocy Muzeów’ to czas wzmożonego wysiłku, koncentracji sił, kreatywnego myślenia, a wszystko po to, aby prezentowana oferta była ciekawa, różnorodna, przyciągnęła jak najwięcej odwiedzających i pozwalała pokazać się placówce z jak najlepszej strony” [Krakowiak, Skrydalewicz 2013: 119; <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/23004> — data odczytu: 12.07.2022]. Zatem, jakie atrakcje dla publiczności przygotowaliśmy?

Przed wszystkim warsztaty wycinankarskie poprowadzone przez Darię Alyoshkinę. Alyoshkina to urodzona w Kijowie, lecz działająca we Lwowie (do wybuchu wojny 24.02.2022), uznana artystka, która zasłynęła swoimi wielkoformatowymi wycinankami. Jej prace były pokazywane i podziwiane w licznych krajach Europy, a także w Korei Południowej, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Warsztaty miały charakter otwarty — można było do nich dołączyć w dowolnej chwili pomiędzy 19.00 a 22.00. Cieszyły się powodzeniem zarówno wśród dorosłych, jak i dzieci. W ich ramach wykonywano proste i szybkie wydzieranki oraz niewielkich rozmiarów wycinanki z użyciem nożyczek.

Równie dużym powodzeniem u publiczności cieszyły się bogato ilustrowane materiałem zdjęciowym prezentacje i prelekcje Oleny Kozakevych: *Ukraińska koszula ludowa — od rzeczy ‘rustykalnej’ do symbolu tożsamości narodowej* oraz *Ukraińskie tradycyjne nakrycia głowy kobiet: obrzędowość, funkcja, zdobnictwo*.

Oprócz powyższych, przez cały czas trwania Nocy wyświetlaliśmy na jednym z muzealnych monitorów, pochodzące z naszej kolekcji, datowane na II poł. XIX i I poł. XX wieku, archiwalne fotografie, ukazujące ukraińską przyrodę, miejsca i mieszkańców Ukrainy.

Wszystkie obiekty na wystawie *Moc Ukrainy* były opatrzone krótką notką informacyjną w języku polskim i ukraińskim oraz oznaczone planszą z niebiesko-żółtym motywem wycinanki. Zrezygnowaliśmy z drukowania

materiałów ulotnych, pamiątek w postaci biletów, pocztówek czy zakładerek. Pracownicy muzealni byli do dyspozycji publiczności, która chętnie korzystała ze sposobności nawiązania rozmowy i możliwości posłuchania o historii prezentowanych obiektów.

PODSUMOWANIE

Moc Ukrainy była próbą stworzenia atrakcyjnej opowieści adresowanej do krakowian, ale i zadowolonych tu lub dopiero zadowolających się Ukraińców. Wydobyliśmy z magazynów muzealnych obiekty, którym sami chcieliśmy się przyjrzeć — intrygujące, piękne, tajemnicze. Przygotowując ekspozycję przyświecała nam myśl, by nasi ukraińscy Sąsiedzi czuli dumę z własnej spuścizny. Spuścizny, którą zobaczą w murach Muzeum Etnograficznego w Krakowie; chcieliśmy, by dobrze się tu czuli. Jednocześnie podjęliśmy zaledwie skromną próbę przybliżenia polskiej publiczności — także nam samym, naszym bliskim, naszym przyjaciołom — dziedzictwa ukraińskich Sąsiadów. „Wojna i wraz z nią wtargnięcie Ukrainy i Ukraińców w nasze życie objawiły — poza wszystkim innym — polską żenującą nieznamość historii i kultury Ukrainy. Pilnie się to nadrabia — na koncertach, na spotkaniach, panelach, wystawach” [<https://www.dwutygodnik.com/artukul/10039-matka-ukraina.html> — data odczytu: 14.07.2022]. *Moc Ukrainy* była naszym drobnym wkładem w nadrabianie tych zaległości.

Bibliografia

Brach-Czaina Jolanta

2018: *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie.

Graff Grzegorz

2008: *Malarstwo ikonowe i rzeźba huculszczyny*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie”, t. XV, s. 227-239.

Oleszkiewicz Małgorzata

2008: *Huculskie bar’ańczyki — figurki z sera*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie”, t. XV, s. 217-226.

Skoczeń-Marchewka Beata

2017: *Litewskie, białoruskie i ukraińskie ozdoby z papieru w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, [w:] „Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne spotkania z Kresami”, red. Skoczek Tadeusz, Warszawa: Muzeum Niepodległości, s. 359-371.

Strony internetowe

Dolińska Magdalena (oprac.)

Zbiory on-line Muzeum Etnograficznego w Krakowie — Kafel (<https://etnomuzeum.eu/zbiory/kafel>).

Jełowicki Arkadiusz

2014: *Zbiory etnograficzne kultury ukraińskiej w Polsce. Charakterystyka i recepcja. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Zbigniewa Jasiewicza*, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań (https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12749/1/Arkadiusz_Jełowicki_Zbiory.pdf)

Krakowiak Beata, Skrydalewicz Ewelina

2013: *'Noc Muzeów' jako wydarzenie kulturalne w wybranych miastach Polski*, [w:] „Warsztaty z Geografii Turyzmu”, t. 3, Łódź (<https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/23004>)

Poprzęcka Maria

Matka Ukraina, [w:] dwutygodnik.com (<https://www.dwutygodnik.com/artukul/10039-matka-ukraina.html>).

Lista kompozytorów — Mykoła Leontowycz (http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=15).

Wystawa stała Muzeum Etnograficznego w Krakowie — Nieobjęta Ziemia (<https://etnomuzeum.eu/wystawa-stala/nieobjeta-ziemia>).

Łukasz Ciemiński

Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu

Watra baśni sędziwej. Huculska sztuka ludowa ze zbiorów Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu

W grudziądzkim muzeum od 1 kwietnia 2022 r. prezentowana była wystawa huculskiej sztuki ludowej zatytułowana *Watra baśni sędziwej. Huculska sztuka ludowa ze zbiorów Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu*. Mottem przewodnim wystawy były słowa pochodzące z poetyckiego postulatu, jaki w *Huculszczynie. Gorgany i Czarnohora* wyraził Antoni Ossendowski:

Czyż nie rozbrzmiewają baśni tęsknotą obyczaje starodawne, gusła, talizmany, zaklęcia i obok nauki Chrystusa — gorejąca płomiennie z krwi i kości huculska wiara ludowa, przepojona żywicą i tchnieniem „dujawic”, przeszłości bujnej rozedrgana echem, — tak prosta, choć mroczna niekiedy i grzeszna, za to górom tym bliska niewymownie i droga osiedlom samotnym, rozrzuconym od Gorgan do Prutu i Czeremoszu? Piękna baśń! Któż miałby serce, by cieszyć się, gdy żywa watra tej baśni sędziwej zagaśnie bez śladu? [Ossendowski 1936: 219].

Prezentowana wystawa przygotowana została poza ustalonym na 2022 r. planem wystawienniczym, będąc wyrazem spontanicznej solidarności z walczącą Ukrainą w obliczu rozgrywającej się na jej terenach inwazji rosyjskich sił zbrojnych. Działania te spotkały się z wyraźnym potępieniem wielu działaczy społecznych, kulturalnych i politycznych. Dział etnografii grudziądzkiego muzeum w osobie piszącego te słowa, podjął się zadania zaprezentowania części onegdaj wspólnego dziedzictwa, jakim jest huculska

sztuka ludowa — bliska sercom Polaków i Ukraińców. Ekspozycja, na której zgromadzono historyczne wyroby pokuckiej ceramiki, elementy stroju, biżuterii i rzemiosła artystycznego wzbogacona została o współczesne artefakty inspirowane dawną sztuką huculską — drzeworyty, ikony malowane na szkle oraz naczynia i pisanki, które wciąż zachwycają siłą twórczej ekspresji ożywiającej ogień *watry baśni sędziwej* nie dając jej zgasnąć.

Kolekcja zabytków huculskiej sztuki ludowej zgromadzona w Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu stanowi zbiór ponad setki eksponatów. Znajdują się w niej wyroby drewniane, głównie o charakterze dekoracyjnym, ceramika, wyroby tkane i skórzane, przedmioty wykonane z mosiądzu, instrumenty muzyczne, elementy biżuterii oraz pisanki.

Prezentowane na wystawie eksponaty zgromadzone zostały przez Henryka Gąsiorowskiego, który przez szereg lat prowadził ekspedycje krajoznawcze na terenach Huculszczyny, w czasie których pozyskiwał artefakty związane z kulturą ludową Karpat Wschodnich. Aktywnie uczestniczył w organizacji Muzeum Pokuckiego w Kołomyi — prezentującego jedną z największych kolekcji huculanów na świecie. Znaczna część kolekcji Gąsiorowskiego pozyskana została w latach 1903-1904 — z nieskrywaną radością pisał do matki podczas wyprawy w Czarnohorę: *kupiłem kilka gracików huculskich* [Ciechanowicz 2002: 169].

W czerwcu 1920 roku, jako zawodowy oficer w randze kapitana przeniósł się do Grudziądza, by w 1927 roku przejść w stan spoczynku ze stopniem majora. Wybuch II wojny światowej zastał Henryka Gąsiorowskiego w Grudziądzu, pozostał on jednak w okupowanym mieście, by chronić swoje unikatowe w skali kraju zbiory. W 1946 roku, na prośbę Józefa Błachnio, ówczesnego dyrektora Muzeum Miejskiego w Grudziądzu, zdeponował ich część w muzeum, wyrażając jednocześnie wolę ich opracowania, którą przerwała przedwczesna śmierć w 1947 roku. W dniu 13 lutego 1947 roku rodzina zmarłego przekazała bezpłatnie część depozytu, a zbiory huculskiej sztuki ludowej — zgodnie z uchwałą Miejskiej Rady Narodowej i dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Sztuki — Muzeum Miejskie zakupiło 7 lipca 1947 roku [Mielczewska 2002: 178].

Uzupełnieniem wystawy były sporządzone według wzorów huculskich meble wykonane przez szkołę rzemiosł w Kołomyi — kołyska oraz niewielki regał pełniący funkcję podręcznego listownika, gazetnika i biblioteczki. Sprzęty te wraz z kredensem, stołem i szafą — obecnie znajdujące się w posiadaniu rodziny Gąsiorowskich, stanowią autentyczne wyposażenie

mieszkania majora Henryka Gąsiorowskiego i świadczą o jego głębokiej fascynacji huculską sztuką ludową.

Dopełnieniem aranżacji były współczesne przykłady ceramiki pokuckiej, inspirowanej dawnymi wzorami, a także malowane przez nieżyjącego już artystę — Ostapa Łozińskiego ze Lwowa — ikony na szkłe, w których wybrzmiewa symfonia barw dawnych ikon ludowych z terenów Huculszczyny i Pokucia [Ciemiński 2022: 34].

Podczas trwania omawianej wystawy środowisko grudziądzkich muzealników prowadziło również akcję o nazwie *Sztuka z Ukrainy — sztuka dla Ukrainy*, w której zbierane były materiały plastyczne dla ukraińskich dzieci przebywających w miejskich placówkach oświatowych. Każdy zwiedzający, który zdecydował się na przekazanie dowolnych materiałów otrzymywał w podziękowaniu opracowany w 2012 roku katalog zbiorów huculskich grudziądzkiego muzeum. Liczymy, że podjęte inicjatywy przyczynią się do tego, by wbrew toczącym się działaniom zbrojnym, huculska *watra baśni sędziwej* nigdy nie zagasła, a przebywający w regionie obywatele Ukrainy dotknięci dramatem wojny mogli poczuć się jak w domu, odkrywając piękno sztuki ludowej swojej ojczyzny.

Kurator wystawy — Łukasz Ciemiński

Opracowanie materiałów graficznych — Emilia Markot-Borkowska

Prezentowane na wystawie eksponaty pochodzą ze zbiorów działu etnografii grudziądzkiego Muzeum i zbiorów rodziny Gąsiorowskich

Wystawa prezentowana w Gmachu Głównym Muzeum, ul. Wodna 3/5, od 1 kwietnia — 4 września 2022 r.

Patronat nad wydarzeniem objęło Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Toruniu, patronami medialnymi wydarzenia są: portal kulturaludowa.pl oraz Pismo Folkowe.

Bibliografia

Ciechanowicz Kazimierz

2002: *Major Henryk Gąsiorowski — badacz Huculszczyny*, w: „Płaj 25. Almanach Karpacki. Półrocznik Towarzystwa Karpackiego” nr 25, s. 166-176.

Ciemiński Łukasz

2022: *Biel się nie smuci. Ostap Łoziński in memoriam*, w: „Pismo Folkowe” nr 158/159, s. 34-35.

Mielczewska Anna

2002: *Kolekcja huculska Muzeum w Grudziądzu*, w: „Płaj 25. Almanach Karpacki. Półrocznik Towarzystwa Karpackiego” nr 25, s. 177-189.

Ossendowski Ferdynand Antoni

1936: *Huculszczyzna. Gorgany i Czarnohora*, Poznań: Wydawnictwo Polskie.

Anna Drozd

Muzeum Powstania Warszawskiego

Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy

Niesprawiedliwa agresja Rosji na Ukrainę powoduje niezliczone zbrodnie, cierpienie i ofiary. W takich okolicznościach najważniejsi są ludzie — ludność cywilna narażona na barbarzyńskie bombardowania, żołnierze walczący z agresorem, ginący cywile. Każda wojna to jednak także niepowetowane straty w dziedzictwie narodowym i kulturze. Dlatego na początku marca, z inicjatywy Muzeum Powstania Warszawskiego, powstał Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy, który świadczy wielowymiarową pomoc dla ukraińskich przyjaciół. Zarówno po stronie członków Komitetu, jak i muzeów ukraińskich, do których dociera pomoc, znajdują się placówki o profilu etnograficznym.

Wśród polskich muzeów, które zaangażowały się z pomocą dla Ukrainy, są m.in. Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüferowej w Toruniu oraz Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, które w pierwszych tygodniach wojny udzieliło również indywidualnego wsparcia dla profesor Larisy Vakhniny, kierowniczki działu Folkloru Ukraińskiego i Zagranicznego w Instytucie Sztuki, Folklorystyki i Etnologii imienia M. Ryłskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy.

O Komitecie Pomocy Muzeom Ukrainy

Muzea Ukrainy stoją w obliczu ekstremalnych wyzwań — jak ochronić i uratować zbiory, jak zachować spuściznę wielu pokoleń, nad którą sprawują opiekę. Dlatego, by zapobiec katastrofie i wesprzeć koleżanki i kolegów z Ukrainy, na początku marca powołany został Komitet Pomocy Muzeom

Ukrainy. Inicjatorem jego utworzenia jest Muzeum Powstania Warszawskiego. W skład Komitetu wchodzi ponad 50 polskich muzeów i instytucji kulturalnych, które wyraziły swoją gotowość współpracy na rzecz wsparcia ukraińskich placówek. Cele działania obejmują pomoc wszystkim potrzebującym muzeom i instytucjom kultury na terenie Ukrainy w zabezpieczaniu zbiorów, pamiątek oraz zabytków; wsparcie w dokumentacji, digitalizacji i inwentaryzacji zbiorów; przekazywanie materiałów potrzebnych do ich zabezpieczania i ukrywania; dzielenie się doświadczeniami; zbieranie dokumentacji świadczącej o niszczeniu ukraińskich dóbr kultury.

Zasięg pomocy

Od marca do lipca Komitet wsparł materialnie i finansowo ponad 85 ukraińskich muzeów, przekazał dwie darowizny na zakup sprzętu do digitalizacji zbiorów, a także nawiązał współpracę z kilkudziesięcioma partnerami z całego świata. Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy monitoruje sytuację i potrzeby muzeów na terenie Ukrainy i organizuje transporty materiałów niezbędnych do ochrony i zabezpieczania zbiorów muzealnych. Wsparcie Komitetu objęło dotychczas ponad 85 placówek w różnych częściach Ukrainy. Wśród miast, do których dotarła pomoc można wymienić Lwów, Kijów, Dniepropietrowsk, Zaporże, Winnicę, Dergacze, Baturyn i inne. Wśród wspieranych muzeów znajdują się również te o profilu etnograficznym, np. Narodowe Muzeum Sztuki Ludowej Huculszczyzny i Pokucia im. Josafata Kobryńskiego w Kołomyi, Muzeum Historyczno — Etnograficzne „Bojkovshchyna” w Samborze czy Muzeum Rzemiosła i Tradycji „Sadyba Bagryczowska” w Dergaczach.

Transporty pomocowe dostarczane są regularnie do Lwowa, w którym działa Centrum Ocalenia Dziedzictwa Narodowego, koordynujące logistykę na terenie Ukrainy. Zawartość kolejnych przesyłek odpowiada potrzebom, które sekretariatowi Komitetu wciąż zgłaszają ukraińscy muzealnicy. Wśród tych potrzeb znajdują się między innymi opakowania papierowe, kartonowe, plastikowe, drewniane i metalowe, różnego typu materiały konserwatorskie, sprzęt komputerowy, artykuły budowlano-remontowe, osuszacze powietrza, pochłaniacze wilgoci czy sprzęt gaśniczy.

Wsparcie z całego świata

Wśród instytucji zagranicznych, które zdecydowały się wesprzeć inicjatywę Muzeum Powstania Warszawskiego można wyróżnić m.in. Metro-

politan Museum of Art, szwajcarską fundację Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Narodową Bibliotekę Estonii, Narodową Bibliotekę Łotwy, VCCP Prague, Parlament Europejski, ICOMOS International, The University Museum of Bergen oraz Blue Shield Danmark.

Wielu partnerów przekazało środki finansowe, które wsparły działania pomocowe. Inne instytucje we współpracy z Komitetem zdecydowały się zgromadzić i przekazać różnego typu materiały (gaśnice, sprzęt do pakowania zbiorów) dla potrzebujących placówek. VCCP Prague stworzyło natomiast wirtualne Muzeum Sztuki Zagrożonej (<https://moea.cz/>). Przy okazji jego zwiedzania można wesprzeć finansowo aktywności prowadzone na rzecz wsparcia ukraińskich muzeów.

Komitet współpracuje także ze sponsorami i partnerami komercyjnymi, którzy dzielą się swoimi zasobami. Tego typu pomoc okazały między innymi: Rajapack, Smurfit Kappa, 3Dbox czy Ancestry.de.

Nowe obszary działania

Wychodząc naprzeciw potrzebom zgłaszanym przez ukraińskie muzea, Komitet zamierza kontynuować pomoc materialną w obszarze konserwacji i zabezpieczania zbiorów, a także merytorycznie wspierać ukraińskich muzealników, którzy poszukują możliwości poszerzenia wiedzy oraz poznania dobrych praktyk. W najbliższym czasie z inicjatywy Komitetu Pomocy Muzeom Ukrainy zrealizowane zostaną filmy instruktażowe z zakresu konserwacji zbiorów muzealnych. Członkowie oraz sekretariat Komitetu są w stałym kontakcie z ukraińskimi placówkami i nieustannie monitorują sytuację Ukrainy. Niestety kolejne dni wojny przynoszą czasem niepokojące wieści o atakach i szkodach wyrządzanych instytucjom kultury. Komitet rozszerza więc swoją działalność także o pomoc muzeom w odbudowie i usuwaniu skutków zniszczeń.

Jak można wesprzeć działania Komitetu?

Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy uruchomił zbiórkę pieniędzy, którą w jego imieniu prowadzi Instytut Pawła Włodkowica.

Wszyscy, którzy chcą finansowo wesprzeć ukraińskie muzea, mogą dokonać wpłat za pośrednictwem poniższych numerów kont podanych w trzech walutach.

Numer PLN: 76 1050 1575 1000 0090 8156 1491

Nazwa banku: ING

Swift code: INGBPLPW

Odbiorca: INSTYTUT PAWŁA WŁODKOWICA

z dopiskiem: „Darowizna na rzecz muzeów Ukrainy”

Numer USD: 10 1050 1575 1000 0090 8157 6259

Nazwa banku: ING

Swift code: INGBPLPW

Odbiorca: INSTYTUT PAWŁA WŁODKOWICA

z dopiskiem: „Donation to the museums of Ukraine”

Numer EUR: 29 1050 1575 1000 0090 3137 2791

Nazwa banku: ING

Swift code: INGBPLPW

Odbiorca: INSTYTUT PAWŁA WŁODKOWICA

z dopiskiem: „Donation to the museums of Ukraine”

Wpłaty można dokonywać również poprzez portal zrzutka.pl w ramach zbiórki pieniędzy, uwzględniającej nowy cel — odbudowę zniszczeń wojennych:

Wersja w języku polskim: <https://zrzutka.pl/j4wpyv>

Wersja w języku angielskim i czeskim: <https://zrzutka.pl/en/j4wpyv/s/moneyboox>

Gromadzone środki przeznaczone są w całości na zakup sprzętu niezbędnego do odbudowy i ochrony dziedzictwa kulturowego Ukrainy.

Do współpracy za Komitetem Pomocy Muzeom Ukrainy dołączyć mogą również firmy i partnerzy komercyjni, którzy chcieliby przyczynić się do ratowania ukraińskich dóbr kultury.

Gdzie śledzić działania Komitetu?

Żeby być na bieżąco z kolejnymi krokami podejmowanymi przez Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy, a także z sytuacją ukraińskich instytucji kulturalnych warto śledzić kanały społecznościowe Komitetu:

Facebook: <https://www.facebook.com/MuzealnicyDlaUkrainy>

Twitter: <https://twitter.com/MuzeaUkraine>

Komitet zachęca także do bezpośredniego kontaktu z sekretariatem poprzez adres mailowy: info@muzealnicydlaukrainy.pl

FOTORELACJA Z DZIAŁAŃ



Il. 1. Pakowanie materiałów w Warszawie. Fot. Anastasiya Parfenyuk



Il. 2. Transport Łotewski. Fot. Anastasiya Parfenyuk.



Il. 3. Transport Łotewski. Fot. Anastasiya Parfenyuk.



Il. 4. Odbiór transportu w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej. Fot. Robert Danieluk.



Il. 5. Odbiór transportu w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej. Fot. Robert Danieluk.



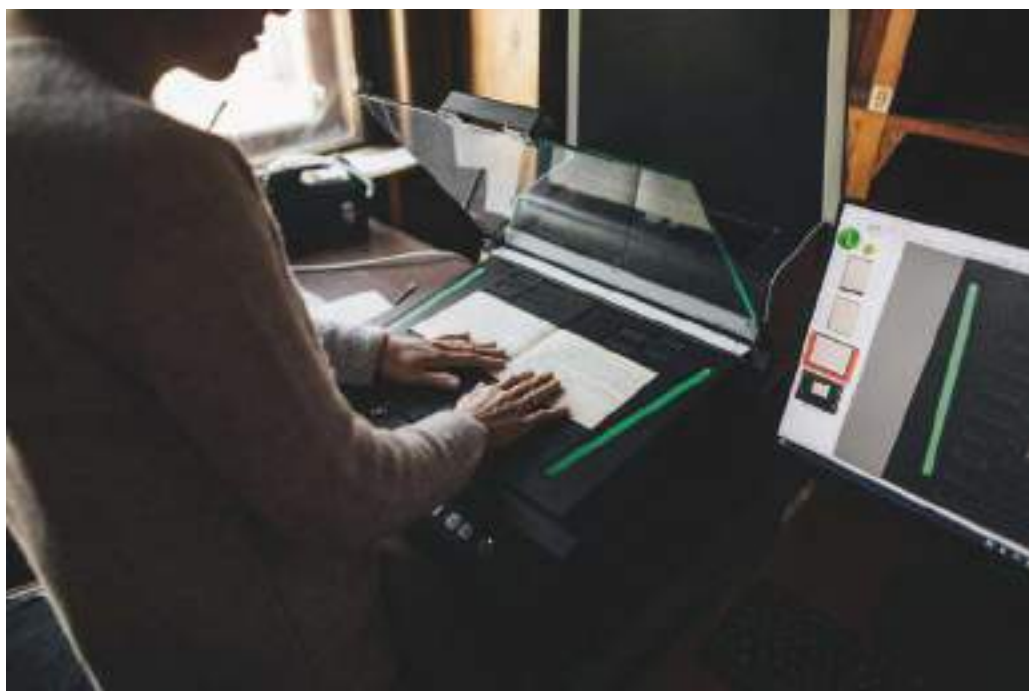
Il. 6. Odbiór transportu w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej. Fot. Robert Danieluk.



Il. 7. Odbiór transportu w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej. Fot. Robert Danieluk.



Il. 8. Odbiór transportu w Bibliotece Naukowej Politechniki Lwowskiej. Fot. Robert Danieluk.



Il. 9. Muzeum Narodowe we Lwowie. Skaner dostarczony w ramach pomocy. Fot. Robert Danieluk.

Recenzje
i sprawozdania

Reviews and reports

Piotr Czepas

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Wystawa jubileuszowa pt. 90/90. Skarby *Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*

Na 2021 rok przypadło dziewięćdziesięciolecie istnienia Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Przypomnijmy, że jako datę założenia placówki przyjmuje się 1 stycznia 1931 roku, czyli utworzenie Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, które powstało w oparciu o wydzieloną część zbiorów Muzeum Miejskiego w Łodzi — wcześniej Muzeum Nauki i Sztuki istniejącego od 1911 roku. W ramach obchodów jubileuszu Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, obok szeregu innych wydarzeń, została przygotowana wystawa czasowa pt. *90/90. Skarby Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*. Będzie ona przedmiotem podjętej próby niniejszej recenzji.

Kuratorem wystawy był Dyrektor Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi dr Dominik Kacper Płaza, oprawę plastyczną przygotowała Elżbieta Górską z Zespołu Działów Archeologicznych. Należy szczególnie podkreślić, że wkład w przygotowanie wystawy mieli wszyscy pracownicy placówki. Polegał on między innymi na opracowaniu zamieszczonych na wystawie tekstów, wytypowaniu i przygotowaniu zabytków, jak również organizacji i promocji całego przedsięwzięcia.

Uroczyste otwarcie wystawy odbyło się w dniu 11 września 2021 roku. Z tej okazji okolicznościowe przemówienia wygłosili zaproszeni goście. Następnie odbyło się wręczenie odznaczeń dla szczególnie zasłużonych współpracowników Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Odsłonięto także tablicę poświęconą pamięci mgr inż. Andrzeja Kanwiszera, twórcy Działu Konserwacji i Badań nad Technologią Zabytków oraz długoletniego Wicedyrektora ds. Merytorycznych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. W części przedsięwzięcia mającej charakter artystyczny wystąpił specjalnie zaproszony na tę okazję Zespół Ludowy Piliczenie z Sulejowa. Nie zabrakło oczywiście tradycyjnie towarzyszącego otwarciom wystaw poczęstunku, w ramach którego znalazł się jubileuszowy tort. Wydarzenie zostało objęte honorowym patronatem ze strony Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu oraz Marszałka Województwa Łódzkiego. Patronat medialny objęły TVP 3 Łódź oraz Radio Łódź.

Każdy z zaproszonych na otwarcie wystawy gości otrzymał upominek składający się z kilku przedmiotów tworzących następujący zestaw: katalog wystawy, filiżankę do kawy z „plecionką” — nadrukowanym logo Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi w komplecie z podstawką, spinkę w formie muzealnej „plecionki”, ścienny kalendarz na 2022 rok oraz zapakowaną porcję herbaty. Opakowanie to zaprojektowano w formie karty pocztowej. Cały zestaw można było otrzymać w papierowej torbie. W tym miejscu warto poświęcić nieco miejsca wymienionym wyżej przedmiotom. Wystawie towarzyszył bowiem obszerny katalog liczący dwieście dwadzieścia pięć ponumerowanych stron. Został on wydany jako 41. numer serii pt. „Biblioteka Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”. W składzie Komitetu Redakcyjnego wydawnictwa znalazły się następujące osoby: dr Dominik Kacper Płaza, Iwona Nowak i Elżbieta Górską. Autorem koncepcji katalogu, jak i opracowania graficznego, była Elżbieta Górską, autorami zdjęć Adrian Jaszcak i Władysław Pohorecki, zaś zadanie korekty tekstu zrealizowała Iwona Nowak. Wydawnictwo otwierają słowa wstępne autorstwa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. dr hab. Piotra Glińskiego, Marszałka Województwa Łódzkiego Grzegorza Schreibera i Dyrektora Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi dr Dominika Kacpra Płazy. Zasadniczą część katalogu stanowi prezentacja dziewięćdziesięciu wybranych i skomentowanych w formie krótkich opisów zabytków. Pokazuje ona czytelnikowi wybrane muzealia pochodzące z komórek organizacyjnych Zespołu Działów Archeologicznych i Zespołu Działów Etnograficznych oraz z Działu Widowisk Lalkowych i Działu Numizmatycznego. Katalog zamyka część informująca czytelnika o działalności Działu Konserwacji i Badań nad Zabytkami.

Również w ściennym kalendarzu zostały zaprezentowane wybrane zabytki ze zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi o charakterze archeologicznym i etnograficznym uzupełnione przykładami z zakresu numizmatyki oraz widowisk lalkowych. Na zakończenie tej części recenzji należy podkreślić spójne opracowanie graficzne i kolorystykę omówionego zestawu przedmiotów. Wybrano tu bowiem ciemną tonację tj. dominującym kolorem okładki katalogu, strony tytułowej kalendarza, opakowania na herbatę i papierowej torby, jest kolor czarny, kontrastujący z białymi cyframi i literami tworzącymi napis z tytułem wystawy.

Przejdźmy teraz do omówienia wystawy czasowej będącej przedmiotem niniejszej recenzji. Przestrzeń wystawy stanowiła część przyszłego magazynu studyjnego Działu Gospodarstwa i Przemysłu Wiejskiego, który jest komórką organizacyjną w Zespole Działów Etnograficznych. Obecna postać przestrzeni magazynowej jest efektem modernizacji podjętej w ramach projektu pt. „Modernizacja budynków „B”, „D”, „E” i pomieszczeń wraz z dziedzińcem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, który był realizowany w latach 2018-2021 (prace budowlane zrealizowano w latach 2018-2020). Realizacja projektu pozwoliła na powstanie i zagospodarowanie nowych powierzchni o charakterze między innymi magazynowym. Okoliczność ta okazała się sprzyjająca w kontekście lokalizacji omawianej wystawy, ponieważ nie była nią użytkowana dotychczas — i aktualnie wykorzystywana w placówce — dużo mniejsza przestrzeń wystaw czasowych.

Na wystawie zostało zaprezentowanych łącznie dziewięćdziesiąt zabytków z zakresu archeologii, etnografii, numizmatyki i widowisk lalkowych. Wystawa posiadała zatem charakter multidyscyplinarny.

Muzealia z zakresu archeologii stanowiło łącznie czterdzieści przedmiotów wybranych z następujących działów funkcjonujących w Zespole Działów Archeologicznych: Działu Starszej i Środkowej Epoki Kamienia, Działu Młodszej Epoki Kamienia, Działu Epoki Brązu i Wczesnej Epoki Żelaza, Działu Okresu Późnolateńskiego i Okresu Rzymskiego oraz Działu Okresu Średniowiecza i Nowożytności. Zabytki etnograficzne na wystawie reprezentowane były łącznie przez trzydzieści pięć muzealiów przyporządkowanych do następujących komórek organizacyjnych Zespołu Działów Etnograficznych, a mianowicie: Działu Kultur Ludowych Krajów Pozaeuropejskich, Działu Kultur Miejskich, Działu Plastyki Ludowej, Działu Wierzeń, Obrzędów i Folkloru, Działu Strojów Ludowych i Tkanin

oraz Działu Gospodarstwa i Przemysłu Wiejskiego. W ramach omawianej wystawy zaprezentowano także dziesięć zabytków ze zbiorów Działu Numizmatycznego oraz pięć z Działu Widowisk Lalkowych.

Zabytki z zakresu archeologii prezentowane na wystawie pochodziły zarówno z czasów prahistorycznych, jak i historycznych. Obejmowały one bowiem przedział chronologiczny od starszej epoki kamienia do okresu nowożytnego. Prezentowane zabytkowe przedmioty zostały pozyskane do zbiorów muzeum z terenu Polski środkowej (w tym miasta Łodzi), Kujaw, Jury Krakowsko-Częstochowskiej, Śląska i Wielkopolski. Wśród nich odnaleźć mogliśmy zabytki wykonane z krzemienia, kamienia, kości, drewna, gliny (w tym także terakotowe), fajansu, miedzi, brązu, żelaza, złota, srebra, ołowiu oraz cyny.

Zaprezentowane zabytki etnograficzne posiadały bardzo zróżnicowany zakres rzeczowy i czasowy. Ich zakres chronologiczny zawierał się bowiem pomiędzy pierwszą połową XVIII stulecia a pierwszymi latami XXI wieku. Były to zabytki związane z kulturą typu ludowego oraz współczesnymi nawiązaniami do niej, które pozyskano na terenie Polski oraz dawnej II Rzeczypospolitej Polskiej. Zaprezentowano również muzealia związane ze środowiskiem miejskim oraz wykonane poza kontynentem europejskim.

Zbiory numizmatyczne, które mogliśmy zobaczyć na wystawie reprezentowały szeroki zakres chronologiczny, który odzwierciedla zakres działania Działu. Były to zatem przedmioty pochodzące z czasów starożytnych, jak i z początku XX wieku. Ich różnorodność wyrażała się także w formach. Na wystawie pokazano bransoletę wykonaną z monet, monety, skarb odkryty w glinianym naczyniu, tłok pieczętny, okolicznościowy medal oraz banknot i jego projekt.

Muzealia Działu Widowisk Lalkowych, które zaprezentowano na omawianej wystawie stanowią przykłady lalki filmowej, kukiełek, lalki i marionetki.

Na wystawie zamieszczono, obok podpisów pod zabytki, także plansze z tekstami stanowiącymi prezentację poszczególnych komórek organizacyjnych w Zespole Działów Archeologicznych i Zespole Działów Etnograficznych oraz Działu Numizmatycznego i Działu Widowisk Lalkowych. Nie zabrakło także opisu dotyczącego Działu Konserwacji i Badań nad Zabytkami. Wszystko to stanowiło dla osób zwiedzających wystawę źródło wiedzy o działach, z których pochodzą eksponowane zabytki. W ten sposób goście dowiedzieć się mogli o historii i zainteresowaniach poszczególnych działów, a w tym co



Fot. 1. Napis z tytułem wystawy. Fot. Piotr Czepas.



Fot. 2. Widok wystawy. Fot. Piotr Czepas.



Fot. 3. Widok wystawy. Fot. Piotr Czepas.



Fot. 4. Fragment wystawy. Fot. Piotr Czepas.

szczególnie istotne o osiągnięciach byłych i obecnych pracowników muzeum tworzących i opiekujących się kolekcjami muzealiów.

Przejdźmy teraz do omówienia kompozycji przestrzennej wystawy. W pomieszczeniu, w którym zaprezentowano wystawę uwagę gości mógł przyciągać napis wykonany przy użyciu czarnych liter umieszczonych na białym tle. Stanowił on tytuł wystawy „90/90. Skarby Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” zakomponowany w pięciu rzędach (Fot. 1). Został on umieszczony w łukowato sklepionej wnęcie stanowiącej element architektoniczny pomieszczenia ekspozycji. Po jej dwóch stronach ustawiono dwie pary Flag Państwowych Rzeczypospolitej Polskiej oraz Urzędowych Województwa Łódzkiego.

Po przeciwnej stronie pomieszczenia na ścianie umieszczony został dwujęzyczny napis w dwóch rzędach. Zwiedzający wystawę mogli przeczytać: u góry po łacinie „+Tot vivas felix · qvot vivit · tepora fenix:” na dole zaś odpowiednik w języku polskim „+Obyś żył szczęśliwy, ile czasu żyje fenix:” (Fot. 2). Dobór napisu nie był przypadkowy, jest to bowiem inskrypcja zachowana na pierścieniu odkrytym na tumskim grodzisku.

Przestrzeń, w której wyeksponowano zabytki została podzielona na trzy sektory. Ich wielkość współgrała z kształtem architektonicznym pomieszczenia przyszłego magazynu studyjnego. Przestrzeń ta została bowiem dopasowana do kształtu i wielkości powierzchni znajdującej się na drugiej kondygnacji antresoli (Fot. 3).

W przedniej części środkowego sektora wystawy wyeksponowano cztery wytypowane zabytki, po jednym z każdej dyscypliny, reprezentujące archeologię, etnografię, numizmatykę oraz widowiska lalkowe. Ilustrowały one dziedziny w zakresie których Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi gromadzi zbiory. Wytypowanym muzealium w dziedzinie archeologii był wspomniany już wyżej wielokątny, srebrny pierścień z zachowaną inskrypcją łacińską. Zabytek ten został odkryty w trakcie wykopalisk prowadzonych na średniowiecznym grodzisku w Tumie pod Łęczycą. W dziedzinie etnografii wybrane zostały korale z medalionami stanowiące element stroju opoczyńskiego. Spośród zbiorów numizmatycznych wytypowano srebrną bransoletę wykonaną z denarów rzymskich. Zabytkiem wybranym z zasobu muzealiów Działu Widowisk Lalkowych była natomiast kukielka „Ptasi Król” (Fot. 4).

W sąsiedztwie czterech omówionych wyżej zabytków wyeksponowano muzealia Działu Widowisk Lalkowych, a za nimi z kolei zaprezentowano

muzealia Działu Numizmatycznego. Po prawej stronie wystawy wyeksponowano zabytki o charakterze archeologicznym, przeciwnie po lewej natomiast zabytki etnograficzne. W przypadku muzealiów archeologicznych i etnograficznych zaprezentowano je grupując według kryterium przyporządkowania do poszczególnych działów funkcjonujących w ramach struktury organizacyjnej Zespołu Działów Archeologicznych i Zespołu Działów Etnograficznych.

Kompozycja przestrzeni wystawy umożliwiała jej odbiorcom swobodne zwiedzanie bez konieczności poruszania się w wytyczonym kierunku. Warto zauważyć, że jest to bardzo nowoczesne rozwiązanie postulowane na gruncie tzw. nowej muzeologii.

Wystawa odznacza się, na co wskazywano już wyżej w odniesieniu do towarzyszącego jej zestawu przedmiotów, spójną oprawą plastyczną. Wszystkie opisy działów i poszczególnych muzealiów umieszczono na czarnym tle tj. tabliczkach i planszach, poza jedną planszą o białym kolorze tła dotyczącym Działu Konserwacji i Badań nad Zabytkami. Także wszystkie ramki przestrzenne, kubiki i stelaże były koloru czarnego. Wyjątek w tej materii stanowiły przeszklone witryny w ramach koloru złotego.

Na wystawie nie zabrakło wzbogacających ją elementów multimedialnych. Korzystając bowiem z ekranów dotykowych, na dwóch stanowiskach można było obejrzeć w wersji elektronicznej towarzyszący wystawie katalog oraz skorzystać z kodów QR. Należy dodać, że w sąsiedztwie przestrzeni wystawy na planszy umieszczono informację o projekcie pt. „Modernizacja budynków „B”, „D”, „E” i pomieszczeń wraz z dziedzińcem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”. W tym miejscu na ustawionym stojaku ułożone zostały dla zwiedzających broszury, których tematyka związana była z wystawą oraz katalog wystawy w wersji tradycyjnej.

Na zakończenie niniejszej próby recenzji, należy powiedzieć, że udostępnianie wystawy dla publiczności zakończono dnia 29 grudnia 2021 roku. Reasumując, na omawianej wystawie jubileuszowej pokazano szerokie spectrum zabytków, które ilustrują pełne bogactwo form przedmiotów gromadzonych we wszystkich działach placówki. Muzealia te są materialnymi świadectwami dziejów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi na przestrzeni dziewięćdziesięciu lat jego istnienia. Jubileuszowa wystawa stanowiła także, co ważne, opowieść o pracownikach placówki i podejmowanych przez nich inicjatywach na przestrzeni dziewięciu dekad. Omawiając wystawę będącą przedmiotem niniejszej recenzji trudno jest

znaleźć w niej jakieś słabe punkty. Zatem wszystko to, co powiedziano wyżej pozwala z całą pewnością stwierdzić, że czasowa wystawa jubileuszowa pt. 90/90. *Skarby Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi* stanowiła przedsięwzięcie w pełni udane.

Bibliografia

- 2021: 90/90 *Skarby Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, „Biblioteka Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, nr 41.

Ilona Daria Dyktyńska

Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach

Mamo, ja zostaję wśród tych lalek... **O wystawie czasowej w Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach**

Ciesząc się dużym zainteresowaniem gości Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach (dalej MZiZ) wystawa nosząca tytuł *Od szmacianki do lalki Barbie. Rola kobiety i kanony kobiecego piękna na przestrzeni wieków* była pierwszą wystawą czasową, która została przygotowana przez zespół Muzeum, po rozpoczęciu mojej pracy w tej instytucji. Można pokusić się o stwierdzenie, że była ona pewnego rodzaju „nowym otwarciem” w wystawienniczej historii placówki, głównie ze względu na swój przekrojowy charakter oraz sposób prezentacji. Była to bowiem ekspozycja czasowa (22 października 2021 — 28 lutego 2022) przygotowana w oparciu o szerokie zbiory, zarówno własne, jak i pozyskane od kolekcjonerów i z innych muzeów, z aranżacją przygotowaną przez zewnętrznych projektantów i różnorodną ofertą edukacyjną i wydawniczą, towarzyszącą ekspozycji, co nie było wcześniej praktykowane w placówce. Moją ideą, jako nowego dyrektora Muzeum, którą przedstawiłam w koncepcji konkursowej na rozwój instytucji, stało się uatrakcyjnienie wystaw czasowych oraz zwiększenie częstotliwości ich prezentacji (był to jeden z wielu postulatów mający na celu stworzenie muzeum nowoczesnego, otwartego na potrzeby gości, który później zapisany został w wypracowanej wspólnie przez zespół pod przewodnictwem prof. Katarzyny Barańskiej *Strategii Rozwoju Muzeum Zabawek i Zabawy na lata 2022–2026*). Głównym moim założeniem w obszarze wystawiennictwa jest, aby przygotowywane ekspozycje były atrakcyjne zarówno dla dzieci (które są najliczniejszą

grupą wśród odwiedzających MZiZ) ale także i dla dorosłych, którzy dzięki zdobytej wiedzy i doświadczeniu mogą wybrać dla siebie zupełnie inne treści prezentowane w narracji wystawy, a niezauważalne jeszcze przez najmłodszych. Połączenie tych dwóch funkcji przygotowywanych wystaw wydaje się być „złotym środkiem” dla zaspokojenie potrzeb odbiorców odwiedzających Muzeum (hasło promocyjne Muzeum — *Łączymy pokolenia* jest kompatybilne z takimi założeniami). Opinie, które wraz z zespołem usłyszeliśmy po odwiedzeniu wystawy przez zwiedzających pozwalają mi sądzić, że założenia te zostały spełnione.

Główną ideą ekspozycji, przygotowanej pod kuratorstwem kustosz Katarzyny Hodurek-Kiek, było ukazanie, na przykładzie lalek, zmieniających się podczas stuleci (XVIII–XXI wiek) kanonów kobiecej urody oraz ról społecznych, jakie przyszło pełnić kobietom, a także panujących w tym czasie mód i trendów. W związku z tym, że zabawki często odnoszą się do świata dorosłych, wręcz go naśladują, lalki były i są doskonałym odzwierciedleniem przemian społecznych i kulturowych w różnych okresach historycznych. Ponadto towarzyszą człowiekowi od zarania. Poza zabawą pełniły rozmaite funkcje: religijne i magiczne, dekorowały wnętrza salonów, a od XVI do XIX wieku przybierały formę miniaturowych manekinów prezentujących modne stroje, dzięki temu można je swobodnie uznać za wiarygodny nośnik informacji. Każda dekada wyznaczała określone style i tendencje w modzie, za którymi mniej lub bardziej podążały kobiety. W każdej z nich lalka odzwierciedla te zmiany i jest świadectwem czasów w których powstała.

Ekspozycja została zaprezentowana w porządku chronologicznym, ukazując różne rodzaje lalek oraz akcesoria modowe z poszczególnych okresów historycznych w nawiązaniu do tematu przewodniego. Rozpocynała ją prezentacja repliki lalki *Pandory* wykonanej w MZiZ przez modelarza Władysława Herbusia. *Pandora* była pierwszą lalką-modelką, na której już w epoce nowożytnej prezentowane były dzieła nadwornych krawców. Kompletnie ubrana od bielizny, aż po nakrycie głowy, wysyłana była na dwory całej Europy, by prezentować najnowsze trendy w modzie. *Pandory* miały różną wielkość, najczęściej jednak od 60 do 90 centymetrów. Ich stroje haftowano złotem i ozdabiano kamieniami [Jezierska-Tratkiewicz 2019: 477]. Zaprezentowana na wystawie replika dawała widzom wyobrażenie o tym jak wyglądały pierwsze manekiny, przygotowywane wówczas z bardzo dużym pietyzmem. *Pandory* z czasem zastąpiły ryciny poświęcone modzie (w XIX wieku), których przykłady również były prezentowane na

wystawie [Hodurek-Kiek 2021: 5]. Kolekcjonerskim rarytasem ekspozycji była buduarowa lalka tkaninowa Heleny Paderewskiej. Lalki te pochodziły z Warsztatów Artystycznych Stefanii Łazarskiej w Paryżu, gdzie tworzone były w latach 1915–1917, zwykle ubrane były w polskie stroje ludowe [Hodurek-Kiek 2021: 8]. Lalka ta stanowiła własność krakowskiego antykwariatu Arsenał. Ze zbiorów MZiZ zaprezentowanych zostało czterdzieści siedem obiektów. Wśród nich najstarsze lalki tkaninowe i porcelanowe z początku XX wieku czy popiersie lalki z masy papierowej pokrytej woskiem datowane na koniec XIX wieku, produkcji niemieckiej. Ponadto lalki produkowane przez Chemiczną Spółdzielnię Pracy *Pomoc* z Krakowa z lat 70. Pierwowzorami dla tych lalek były znane postacie, lalka Violetta — będąca podobizną Wioletty Willas, lalka Ola naśladująca modelkę Twiggy czy w końcu lalki papierowe — tak zwane *paper dolls* i znajdujące się w zbiorach MZiZ. W tym wypadku były to przykłady niemieckiej produkcji lalek papierowych na kartonie, pochodzących z lat 30. XX wieku. Osobną grupę eksponatów stanowiły lalki Barbie i lalki modowe wiodących światowych producentów tego typu lalek tj. Tonner Doll Company czy Integrity Toys. Części swojej imponującej kolekcji na wystawę użyczyła Magdalena Mroczek-Stachowiak, której pasja kolekcjonerska w tym zakresie rozpoczęła się w latach 80. XX wieku i trwa nieprzerwanie do dziś. Na wystawie zaprezentowanych zostało czterdzieści dziewięć lalek z tego zbioru. Wśród nich osiem lalek *Barbie* wyprodukowanych pomiędzy 1961 a 2019 rokiem. Autorka dokonała takiego wyboru, by jak najlepiej zaprezentować przemiany jakie zachodziły w trendach urodowo-modowych w tych latach:

ponieważ sama lalka z założenia przez produkującą ją firmę była ucieleśnieniem ideału piękna, a producent co kilka lat zmieniał wygląd twarzy Barbie, tak by zawsze odpowiadała ona lansowanym przez media typom urody, moją idea było aby poprzez te przykłady zaprezentować jak bardzo w ciągu ostatnich czterech dekad zmieniał się kobiecy ideał piękna i jakim ulegał transformacjom [Mroczek-Stachowiak 2021: 30].

Lalkom towarzyszyły różne akcesoria, w tym np. dyplomy uczelni, które miały zachęcać dziewczęta, w latach 60. XX wieku do kształcenia się, czy przykłady z serii *Inspiring Women Barbie* opartej na wizerunkach kobiet, które zmieniły oblicze świata (w tym kosmonautki czy podróżniczki). Niemałą kolekcję, prezentowaną na wystawie, stanowiły też lalki modowe, które unaoczniały zmieniające się trendy w modzie w poszczególnych

wiekach z dbałością o każdy detal i w oparciu o stroje projektowane przez światowej sławy projektantów. Wśród nich lalki artystyczne, które są przeznaczone kolekcjonerów. W tym jedenaście lalek z serii *Barbie Fashion Model Collection*. Lalki te były produkowane były w latach 2000–2020.

to specyficzna lalka stylistka, do ich produkcji nie użyto tradycyjnego winylu, a nowatorskiego materiału silkstone, dzięki czemu lalki sprawiają wrażenie jakby były wykonane z połączenia porcelany i jedwabiu. Całość tej kolekcji lalek została uzupełniona wyszukаныmi i eleganckimi kreacjami inspirowanymi modą przełomu lat 50. i 60. Ubiegłego wieku. Połączenie materiału z którego wykonana była lalka, jej stroju charakteryzującego się dbałością o każdy detal dawało spektakularne efekty wizualne [Mroczek-Stachowiak 2021: 31].

Osobną grupę obiektów zaprezentowanych na wystawie stanowiły akcesoria modowe — buciki, wachlarze czy body zarówno ze zbiorów MZiZ, jak i Muzeum Narodowego w Poznaniu czy Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. Szczególnie wartościowy był kufer podróżny dla lalek (ze zbiorów własnych) francuskiej firmy Cosmopolis z przełomu XIX i XX wieku. Znajdowały się w nim lalki, liczne ubranka dla nich na każdą okazję, w tym w ekskluzywna bielizna. Służył on do przewozu lalek i ich garderoby¹.

Narracja ekspozycji została poprowadzona tak, aby widz mógł także prześledzić zmiany technologiczne w wykonywaniu lalek. Na przestrzeni wieków zmieniały się bowiem materiały z jakich je tworzone i technologie jakich używano. Początkowo były to materiały bliskie natury: glina, drewno, kości później porcelana, biskwit, celuloid, plastik, aż po winyl. Wpływało to bezpośrednio na wygląd lalek. Zwiedzający mieli szansę zaobserwować te przemiany.

Aranżację wystawy przygotował Łukasz Sokołowski, z dbałością o każdy detal, co dało efekt bardzo spójnej prezentacji. Towarzyszyła jej publikacja oraz szereg wydarzeń promujących ekspozycję. W publikacji, noszącej ten sam tytuł co wystawa, znalazły się dwa eseje: kustosz Katarzyny Hordurek-Kiek oraz Magdaleny Mroczek-Stachowiak a także liczne zdjęcia prezentujące obiekty, które można było oglądać na wystawie. Zdjęcia najbardziej unikatowych obiektów zostały zaprezentowane w wydawnictwie na papierze innego rodzaju niż reszta książki, tak by można było je sobie po prostu wyrwać z wydawnictwa (przygotowano do tego specjalne łączenie papieru by zachować jego wartość estetyczną) i potraktować jako plakat

¹ Karta obiektu ze zbiorów MZiZ.

(np. do oprawy). Liczne wydarzenia edukacyjne i popularyzatorskie zostały przygotowane przez zespół edukatorów i zaproszonych gości. Wśród nich dużą popularnością cieszyły się: spotkanie autorskie z Katarzyną Radziwiłł autorką książki dla dzieci i młodzieży noszącą tytuł *Historia kobiet*, warsztaty dla dzieci pod hasłem *Moda to zabawa* na których projektowano stroje dla lalek, czy torebki dla dzieci i dorosłych oraz warsztaty rodzinne *magiczne motanki* na których wykonywano słowiańskie lalki szmaciane. Czy wreszcie oprowadzanie kuratorskie, które kustosz Katarzyna Hodurek-Kiek przygotowała osobno dla grupy dzieci i dorosłych.

Wystawę odwiedziło ponad dziewiętnaście tysięcy zwiedzających, ze względu na dużą popularność została ona przedłużona o trzy miesiące w stosunku do zakładanego wcześniej finisażu ekspozycji.

Wydaje się, że jej sukces wynikał nie tylko ze względów czysto estetycznych, prezentowała się bowiem naprawdę niezwykle atrakcyjnie i mogła cieszyć oko ale z odpowiednio poprowadzonej narracji, wielopłaszczyznowości, która umożliwiła odbiór przekazywanych treści zarówno odbiorcy dorosłemu, jak i dziecku. Każdy z nich mógł w niej odnaleźć wątki dla siebie: dorośli mogli spojrzeć na przedstawiane zagadnienie z perspektywy zdobytej przez lata wiedzy, dzieci odnieść przekazywane treści do znanych sobie kontekstów. U jednych i drugich mogła budzić reminiscencje w odniesieniu do własnych kolekcji lalek, zabaw z lalkami, z którymi często, zwłaszcza dziewczyny są mocno emocjonalnie związane.

Bibliografia

Hodurek-Kiek Katarzyna

- 2021: *Od szmacianki do lalki Barbie. Rola kobiety i kanony kobiecego piękna na przestrzeni wieków*, [w:] *Od szmacianki do lalki Barbie. Rola kobiety i kanony kobiecego piękna na przestrzeni wieków [katalog]*, Kielce: Muzeum Zabawek i Zabawy, s. 4-11.

Jeziarska-Tratkiewicz Katarzyna

- 2019: *Rekonstrukcja lalki Pandory*, [w:] *Dziecko i jego świat. Ubiory dziecięce od XVII do XIX wieku*, red. M. Janisz, Wilanów : Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, s. 476-480.

Mroczek-Stachowiak Magdalena

- 2021: *Moda w miniaturze*, [w:] *Od szmacianki do lalki Barbie. Rola kobiety i kanony kobiecego piękna na przestrzeni wieków (katalog)*, Kielce: Muzeum Zabawek i Zabawy, s. 29-32.

Wojciech Mielewczyk

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Wystawa czasowa *Białorusini* — *historia i kultura* w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

W latach 2005-2017 Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie zorganizowało cykl wystaw, konferencji i imprez plenerowych poświęconych mniejszościom narodowym i etnicznym zamieszkującym ziemię Polski. Wydarzenia te dotyczyły tych mniejszości, które zostały wymienione w Ustawie o mniejszościach narodowych i etnicznych z 2005 r.¹ W poszczególnych latach wydarzenia te były związane z następującymi mniejszościami:

2005 r. — Romami (wystawa i impreza plenerowa bez konferencji naukowej),

2006 r. — Żydami,

2007 r. — Łemkami,

2008 r. — Litwinami,

2009 r. — Tatarami,

2010 r. — Białorusinami,

2011 r. — Ukraińcami,

2012 r. — Czechami,

2013 r. — Niemcami,

2014 r. — Rosjanami,

¹ Zob.: art. 2 Ustawy z dnia 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym (DzU 2005, nr 17, poz. 141, z późn. zm.).

2015 r. — Słowakami,
2016 r. — Ormianami,
2017 r. — Karaimami.

W tym ostatnim roku odbyła się także wystawa i konferencja podsumowująca, w której znalazły się również wystąpienia dotyczące zamieszkujących w Polsce Greków i Macedończyków, mimo iż tych mniejszości nie wymienia ustawa z 2005 r. [o konferencjach i wystawach zob. Nowakowska 2014, Samelski 2014, Mielewczyk 2018, Hanulewicz 2014, Hanulewicz, Niestrawski 2017]. Celem tych wydarzeń było zaznaczenie roli, jakie wszystkie te mniejszości odegrały w historii i kulturze Polski, ze szczególnym uwzględnieniem oddziaływań w środowisku wiejskim.

Założeniem, przyjętym przy organizacji wszystkich wystaw poświęconych mniejszościom, było zorganizowanie ekspozycji wyłącznie w oparciu o zbiory muzeów krajowych. Dotyczyło to również wystawy poświęconej Białorusinom, zaplanowanej na rok 2010. Poszukując eksponatów na naszą wystawę nie zamierzaliśmy przeprowadzić pełnej kwerendy obejmującej wszystkie placówki muzealne i dokonać spisu znajdujących się tam obiektów związanych z kulturą białoruską. Celem naszych poszukiwań było przede wszystkim zebranie takich eksponatów, które w miarę całościowo ukazywałyby to zagadnienie. Jednocześnie ich ilość musiała być wystarczająca do zapewnienia przeznaczonej dla tej ekspozycji przestrzeni. Nie bez znaczenia była także ekonomika wyjazdów. Dlatego głównym obszarem naszych poszukiwań było Podlasie, gdzie spodziewaliśmy się pozyskać interesujące nas obiekty, przy jednoczesnej rezygnacji z przeprowadzenia kwerendy w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

Najważniejszą instytucją na szlaku naszej kwerendy było Muzeum Podlaskie w Białymstoku oraz jego oddziały: Białostockiego Muzeum Wsi w Osowiczach, Muzeum Ikon w Supraślu i Muzeum w Bielsku Podlaskim. Ponadto zamierzaliśmy poszukać ciekawych obiektów w placówkach zorganizowanych i prowadzonych przez mniejszość białoruską na tym terenie. Wiele interesujących obiektów znaleźliśmy w Muzeum i Ośrodku Kultury Białoruskiej w Hajnówce, jak również w Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach koło Bielska Podlaskiego prowadzonym przez lokalne białoruskie stowarzyszenie. Dzięki uprzejmości jej dyrektora udało się wypożyczyć na naszą wystawę prace współczesnych nieprofesjonalnych artystów ludowych z terenu Białorusi: Mikołaja Tarasiuka ze wsi Stojły koło Prużan

(rzeźby) oraz Iwana Suprunczyka z Ciereblicz koło Pińska (rzeźby i prace graficzne), które wcześniej były prezentowane w Bielsku Podlaskim.

Skorzystalismy jednak jeszcze ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu, które jest w posiadaniu sporej kolekcji strojów białoruskich oraz zbioru ciekawych fotografii wykonanych przez Marię Znamierowską-Prüfferową w latach 30. XX w. na Wileńszczyźnie.

Wystawę *Białorusini — historia i kultura* zorganizowano w ówczesnym pawilonie wystaw czasowych (Pawilon nr 3) o powierzchni ok. 150 m². Celem ekspozycji było ukazanie dziejów i kultury Białorusinów w Polsce w minionych wiekach oraz przedstawienie zabytków kultury materialnej tej grupy narodowościowej. Wystawa skierowana była zarówno do widzów dorosłych jak i do młodzieży szkolnej, dla której była okazją do poszerzenia wiedzy z zakresu kultury i tradycji Białorusinów oraz jej dziejów w okresie powojennym.

Zgromadzono na niej ogółem 235 eksponatów, w tym sprzęty gospodarstwa domowego, narzędzia i sprzęty rolnicze, narzędzia i wyroby rzemieślnicze, stroje, ikony, makatki, obrusy, dywan, przedmioty związane z obrzędowością doroczną, grafikę i rzeźbę ludową oraz fotografie. Autorem scenariusza i koncepcji oprawy plastycznej tej ekspozycji był Wojciech Mielewczyk.

Na wystawie wyróżniono kilka działów tematycznych. Najważniejszą częścią ekspozycji była aranżacja wnętrza białoruskiej chaty, w której wyodrębniono część kuchenną z piecem i różnymi sprzętami gospodarstwa domowego, oraz część mieszkalną z meblami, dywanem, narzutami, ręcznikami obrusem, ikonami i makatkami na ścianach, a nawet papierowymi firankami na okna. Osobno prezentowane były stroje damskie i męskie (letnie i zimowe) oraz sprzęty i narzędzia rolnicze i rzemieślnicze, w tym prosty warsztat do wytwarzania walonek. Kolejną grupę eksponatów stanowiły przedmioty związane z obrzędowością doroczną, w tym gwiazda kolędnicza i papierowe wycinanki na gwiazdę, pisanki i pająk, jak również korowaj weselny. Widoki wsi białoruskich oraz ich mieszkańców można było zobaczyć na powiększonych reprodukcjach fotografii z lat międzywojennych. W dziale sztuki ludowej znalazły się rzeźby i grafika nieprofesjonalnych współczesnych twórców z terenów dzisiejszej Białorusi.

Podczas zwiedzania wystawy można było obejrzeć filmy poświęcone religii prawosławnej, udostępnione przez Fundację im. Księcia Konstantego Ostrońskiego w Białymstoku.

Otwarcie wystawy nastąpiło w dniu 26 czerwca 2010 r. w przerwie konferencji naukowej *Białorusini — historia i kultura*. W otwarciu wzięli udział uczestnicy konferencji, członkowie zespołu „Żemerwa” z Bielska Podlaskiego oraz zaproszeni goście. Uroczystość uświetnił występ artystyczny zespołu „Żemerwa”. Otwarcia wystawy dokonał dyrektor Muzeum dr Jan Maćkowiak, po nim głos zabrał także p. Doroteusz Fionik, dyrektor Stowarzyszenia Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.

Wystawie towarzyszył *Katalog* przygotowany przez kuratora wystawy Wojciecha Mielewczyka [2010]. Znalazły się w nim opracowane przez Doroteusza Fionika ze Studziwodów dzieje tej mniejszości w obecnych granicach Rzeczypospolitej, działalność literacka i artystyczna Białorusinów oraz białoruska obrzędowość ludowa na Podlasiu. Ponadto zamieszczono tam obszerną bibliografię obejmującą 50 pozycji ważniejszych publikacji o tej tematyce. W części katalogowej znalazł się spis wszystkich eksponatów znajdujących się na wystawie oraz 80 barwnych fotografii wybranych obiektów lub ich zestawów. Katalog został wydany w nakładzie 300 egzemplarzy.

Wystawa czasowa *Białorusini — historia i kultura* była czynna w dniach od 26 czerwca do 10 października 2010 r. Na czas jej trwania została wyłożona księga pamiątkowa, w której osoby zwiedzające wpisywały swoje opinie. Wśród wielu wpisów znalazły się również zdania w języku białoruskim, niemieckim, francuskim, angielskim, norweskim, szwedzkim i chińskim, a także wpis Konsula Generalnego Rosji w Poznaniu. Według prowadzonej ewidencji zwiedzających ekspozycję odwiedziło 1 275 osób.

W dniu otwarcia wystawy na terenie parku muzealnego odbyła się impreza plenerowa *Białorusini — historia i kultura* z udziałem białoruskich zespołów wokalnie-tanecznych oraz twórców ludowych.

Kolejną częścią przedsięwzięcia poświęconego mniejszości białoruskiej była konferencja naukowa *Białorusini — historia i kultura* zorganizowana w dniach 25-26 czerwca 2010 r. Celem jej było ukazanie wieloaspektowej roli, jaką na polskich wsiach odegrali przedstawiciele tej narodowości w minionym okresie, ich kultury oraz ich sytuacji w ostatnich dziesięcioleciach. Przygotowane referaty miały w pewnym stopniu przyczynić się do wypełnienia niektórych luk w publikacjach z zakresu tej problematyki. Wśród autorów wystąpień znaleźli się pracownicy placówek naukowo-badawczych zajmujący się tematyką białoruską oraz muzeów, w tym Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu w Białymstoku, Uniwersytetu im. M. Curie-Skłodowskiej

w Lublinie, Akademii Pomorskiej w Słupsku, Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Ciechanowcu, Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Króla Stanisława Leszczyńskiego w Lesznie, Uniwersytetu im. A. Puszkina w Brześciu, Białoruskiego Towarzystwa Historycznego w Supraślu, Muzeum Etnograficznego im. M. Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu oraz Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie.

W czasie jej trwania ogłoszono 21 referatów, których tematyka dotyczyła przede wszystkim kultury białoruskich społeczności wiejskich w polskich badaniach etnograficznych, badań etnologicznych społeczności białoruskiej na Podlasiu, fenomenu trwania Białorusinów w środowisku wiejskim współczesnej Polski, różnych aspektów współczesnej kultury białoruskiej, obrzędowości i religijności tej mniejszości, także roli inicjatyw lokalnych w kultywowaniu jej tradycji. Osobne wystąpienie dotyczyło kolekcji białoruskich w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Kilka referatów poruszało zagadnienie polityki państwa polskiego wobec Białorusinów w różnych okresach po II wojnie światowej. Wygłoszone referaty znalazły się w kolejnym tomie materiałów pokonferencyjnych wydawanych przez Muzeum [Jurkiewicz 2010].

Bibliografia

Hanulewicz Julia

- 2014: *Działalność edukacyjna*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie” t. 30, s. 202-208.

Hanulewicz Julia, Niestrawski Mariusz

- 2017: *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce. Wystawa czasowa 23 października — 30 października 2017 r.*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

Jurkiewicz Jan

- 2010: *Białorusini — historia i kultura. Sesja naukowa. Szreniawa 25-26 czerwca 2010*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

Mielewczyk Wojciech

- 2010: *Białorusini — historia i kultura. Wystawa czasowa 26 czerwca — 10 października 2010 r.*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

Mielewczyk Wojciech

- 2018: *Wystawy czasowe poświęcone mniejszościom narodowym i etnicznym zorganizowane w Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie w latach 2005-2017*, [w:] *Mniejszości narodowe na ziemiach polskich. Sesja naukowa. Szreniawa, 23-24 czerwca*

2017, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 295-300.

Nowakowska Urszula

2014: *Konferencje, seminaria, sesja naukowe oraz publikacje*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie” t. 30, s. 216-226.

Samelski Bartosz

2014: *Wystawy czasowe*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie” t. 30, s. 209-215.

Małgorzata Oleszkiewicz

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Sprawozdanie z konferencji *Dziecko a zabawka drewniana — dawniej i dziś*, Stryżawa 3 czerwca 2022

Konferencja p.t. *Dziecko a zabawka drewniana — dawniej i dziś* poświęcona była tematyce dziecka w kontekście zabawki drewnianej oraz ludowego zabawkarstwa w ośrodku żywiecko-suskim. Wydawać by się mogło, że tematyka spotkania nie była związana z problematyką muzeologiczną, mimo to muzea i ich rola w gromadzeniu i opiece nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym w myśl Konwencji UNESCO z 2003 r. oraz definicji muzeum ICOM, pojawiły się i wybrzmiały podczas obrad.

Konferencja była częścią obchodów jubileuszowego, bo już 25. Święta Zabawki Ludowej, które odbyło się w dniach 3-5 czerwca 2022 r. w Stryżawie (pow. suski, woj. małopolskie). Zorganizowane zostało przez Gminny Ośrodek Kultury w Stryżawie przy współpracy Urzędu Gminy w Stryżawie oraz Starostwa Powiatowego w Suchej Beskidzkiej.

W programie trzydniowej imprezy znalazły się, jak co roku, kiermasz sztuki ludowej i rękodzieła artystycznego, pokazy tworzenia zabawek, występy zespołów regionalnych. Każdej edycji Święta Zabawki Ludowej towarzyszył temat przewodni a był to zawsze jeden rodzaj z wytwarzanych tu, tradycyjnych zabawek drewnianych, jak m.in. ptaki, koniki, bryczki, karuzelki, a tym razem wybrano konkretnego ptaka — dudka, który również był tematem zorganizowanego z tej okazji konkursu. Uroczyste wręczenie nagród odbyło się podczas Święta Zabawki Ludowej a wystawę

prac konkursowych można było oglądać w Domu Zabawkarza, mieszczącego się na terenie Beskidzkiego Centrum Zabawki Drewnianej.

Wszystko zaczęło się w dniu 3 czerwca 2022 od benefisu mieszkańca Stryszawy, zasłużonego twórcy (m.in. laureata nagrody im. Oskara Kolberga „za zasługi dla kultury ludowej”) — Władysława Klimasary. Jest on obecnie najstarszym, czynnym przedstawicielem żywiecko-suskiego zabawkarstwa, obchodzącym 85. rocznicę urodzin i 70-lecie pracy twórczej. Niestety, ze względu na stan zdrowia pan Władysław nie mógł osobiście uczestniczyć w uroczystości i w jego imieniu gratulacje przyjmowała, wspólnie z nim tworząca zachwycające ptaki drewniane, jego żona — Ludwika. Tę nieobecność zastąpić miała również projekcja filmu z wypowiedziami Jubilata, zrealizowanego specjalnie z tej okazji. Zebrani goście mogli też obejrzeć wystawę prac Władysława Klimasary, wysłuchać kapeli „Spod Jałowca” oraz delektować się tortem jubileuszowym ozdobionym, co oczywiste, kolorowymi ptaszkami.

Dalszą część dnia wypełniła konferencja pt. *Dziecko a zabawka drewniana — dawniej i dziś* a oficjalnego otwarcia dokonała *spiritus movens*, nie tylko Święta Zabawki Ludowej, ale też wszystkich dotychczasowych działań związanych z powstaniem i rozwojem Beskidzkiego Centrum Zabawki Drewnianej oraz wpisem zabawkarstwa żywiecko-suskiego na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego — dyrektor Gminnego Ośrodka Kultury Renata Chudzik.

Pierwszy referat pt. *Monitoring Krajowej Listy Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego. Ocena kondycji zabawkarstwa żywiecko-suskiego z perspektywy 5-lat od ujęcia w inwentarzu*, został wygłoszony przez Agatę Muchę, reprezentującą Narodowy Instytut Dziedzictwa. Zawarte w tytule *ujęcie w inwentarzu* oznacza, że w 2016 r., decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zabawkarstwo żywiecko-suskie zostało wpisane na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego. Tym samym, umiejętności odziedziczone po przodkach i wiedza związane z wyrobem drewnianych zabawek na terenie Żywiecczyzny, zostały objęte ochroną i zyskały dodatkową rangę. W rozumieniu Konwencji UNESCO z 2003 roku, ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego oznacza „środki mające na celu zapewnienie jego przetrwania, w tym jego identyfikację, dokumentację, badanie, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, w szczególności poprzez edukację formalną i nieformalną, jak również rewitalizację różnych aspektów tego dziedzictwa”. Po tym wstępie

zostały przedstawione cele prowadzonego monitoringu, w tym obowiązkowy, okresowy raport na rzecz UNESCO czy informacja dla organów wdrażających konwencję ale także informacja dla depozytariuszy, stała weryfikacja i ulepszanie działań ochronnych, czy tworzenie bazy danych. Wśród wyników monitoringu szczególnie istotna okazała się identyfikacja zagrożeń dla zabawkarstwa żywiecko-suskiego, a w tym brak zainteresowania wśród następnego pokolenia, osłabienie świadomości wśród mieszkańców Stryszawy, obniżenie rangi wydarzenia — Święto Zabawki Ludowej, brak nowych wydarzeń aktywizujących i angażujących twórców, oraz masowa produkcja — kopiowanie tradycyjnych wzorów przez firmy komercyjne np. z Azji. Aktualny stan zjawiska jawi się w ten sposób, że liczba twórców jest zasadniczo stała. Nowi twórcy, którzy mogli by być następcami pojawiają się jedynie kontynuując rodzinne tradycje, a organizowane cyklicznie warsztaty nie przyczyniły się do zajęcia się zabawkarstwem przez osoby spoza środowiska. Wspomniano też o niewielkich zmianach charakteru twórczości czy zapotrzebowania i sprzedaży (zwiększona przez Internet). Jako pozytywne rezultaty samego wpisu wymienione zostały: zwiększenie świadomości twórców oraz wspólnoty na temat niematerialnego dziedzictwa kulturowego i samego zabawkarstwa, zyskanie prestiżu w skali powiatu, województwa a nawet całego kraju, zwiększenie liczby osób odwiedzających Beskidzkie Centrum Zabawki Drewnianej, w którym znajduje się stała wystawa prezentująca zabawkarzy i ich dzieła a także organizowane są wystawy czasowe oraz integracja środowiska zabawkarzy, którzy będąc depozytariuszami dziedzictwa, poprzez promowanie swoich dzieł, uczestnictwo w targach — stają się dziś jego ambasadorami.

Referat *Motywy zabawki ludowej we współczesnej edukacji* przedstawił Andrzej Peć, pedagog, regionalista, obecnie dyrektor Muzeum Miejskiego Suchoj Beskidzkiej. Punktem wyjścia do rozważań było stwierdzenie, że mówiąc o zabawce — mówimy o zabawie, stąd oprócz definicji zabawki zostały przybliżone teorie oraz definicje zabaw a także gier. Omówiona została historia zainteresowań zabawą i zabawką wraz z postulatem badań interdyscyplinarnych. Po przedstawieniu typologii zabawek wskazano na funkcje zabawki ludowej w edukacji, głównie szkolnej i wczesnoszkolnej oraz wskazano na potencjał zabawek ludowych jako pomocy dydaktycznych, które mogłyby być wykorzystywane w edukacji szkolnej i muzealnej, w przeciwstawieniu do współczesnej zabawy i edukacji opierającej się głównie na mediach cyfrowych (komputery, telefony komórkowe).

Rody zabawkarzy — twórców i artystów w żywiecko-suskim ośrodku zabawkarstwa drewnianego przedstawiła pisząca te słowa, reprezentująca Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Zbiory tego Muzeum, zarówno muzealia jak i archiwalia oraz badania własne, prowadzone współcześnie, były podstawowymi źródłami do opracowania tematu. Początki zabawkarstwa na Żywiecczyźnie sięgają XIX i początków XX w., kiedy to wytwórczość zabawek była produkcją uboczną przy wyrobie sprzętów i narzędzi drewnianych i była zajęciem tylko uboższych rolników, dorabiających sobie w ten sposób. Nazywani bryczkarzami, nie cieszyli się zbytnim poważaniem we własnej społeczności. W całym procesie wytwórczym uczestniczyła zwykle cała rodzina, mężczyźni wykonywali wszystkie części składowe zabawek, a kobiety i dzieci je malowały. W 1953 r. pracownicy Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki przeprowadzili na Żywiecczyźnie badania, dzięki którym można poznać kilka nazwisk tych pierwszych zabawkarzy, a także rodzin, w których wytwarzanie zabawek kontynuowane było przez okres międzywojenny, aż do drugiej poł. XX w., jak np. rodziny Biegunów w Lachowicach czy Mentlów w Stryszawie. Z czasem zmieniał się stosunek innych mieszkańców wsi do zabawkarzy a ich wytwórczość zyskiwała uznanie zarówno wśród odbiorców jak i w środowisku lokalnym. Organizowane przez lata liczne konkursy i wystawy prac, badania prowadzone nad zabawkarstwem, m.in. przez muzea i zakupy do zbiorów muzealnych oraz system przyznawania stypendiów, nagród, sprawiło, że zabawkarze z wytwórców masowych produktów stawali się cenionymi twórcami ludowymi. Współcześnie nie ma już zbyt wielu twórców zabawek, różnią się też od swoich poprzedników sprzed lat. Każdy z nich należy do Stowarzyszenia Twórców Ludowych, ich prace znajdują się w wielu muzeach nie tylko polskich, a zwłaszcza ci najstarsi zdążyli zostać laureatami wielu nagród za swoją twórczość. Wszyscy pochodzą lub włączeni zostali przez ożenek do rodzin o kilkupokoleniowej tradycji wyrobu zabawek z drewna. Kontynuując te tradycje rodzinne są już dziś artystami w swojej dziedzinie, tworząc własne style.

Teresa Kurzyk — etnograf, dyrektor Żywieckiego Parku Etnograficznego w Ślemieniu przedstawiła referat *Zabawka w kontekście sztuki ludowej* postanawiając przyjrzeć się zabawce jako dziełu artysty. Opierając się na przykładach zabawek ze zbiorów Żywieckiego Parku Etnograficznego (ŻPE) oraz na własnych doświadczeniach, przedstawiła zabawki od strony: warsztatu

rzeźbiarskiego, tworzywa — gatunków drewna, palety kolorystycznej, zdobnictwa i wykończenia malarskiego. Jako cechy charakteryzujące zabawki ludowe określone zostały: zachowanie symetrii, wielobarwność, inspiracja naturą, stosowanie motywów uniwersalnych jak 6-płatkowa rozeta. W tej prezentacji nie zabrakło też przywołania doświadczeń z działań edukacyjnych prowadzonych w ŻPE w Ślemieniu z wykorzystaniem drewnianych zabawek, bryczek czy klepoków, których dawne okazy są prezentowane jako pojedyncze dzieła artystyczne oraz nowe, specjalnie wytworzone w stanie surowym, a które są poddawane nieskrępowanej twórczości pokrywania dowolnymi wzorami przez uczestników warsztatów.

Ostatnim w ramach konferencji, był wygłoszony przez Barbarę Rosiek kustosz Muzeum Miejskiego w Żywcu, referat pt. *Dawny świat dziecka — miejsce dziecka dawniej i dziś*, bogato ilustrowany archiwalnymi fotografiami ze zbiorów tegoż Muzeum. Na początku autorka wyjaśniła rozumienie przez nią używanego słowa „dawniej”, nie jako określenie czasu — raczej jako forma występującego na wsi tradycyjnego modelu rodziny i miejsca dziecka w rodzinie. Zwróciła następnie uwagę na takie cechy tego modelu rodziny jak wielodzietność, problematykę macierzyństwa — jako obowiązek czy wybór. Mowa też była o żywiołowej prokreacji, o ekonomicznej konieczności posiadania dzieci — rąk do pracy a także o dualizmie tego tradycyjnego świata, z wyraźnie zaznaczonym podziałem na świat kobiet i świat mężczyzn i co za tym idzie — podziałem prac i obowiązków. Tradycyjna, wielopokoleniowa rodzina została przedstawiona jako przedsiębiorstwo produkcyjne dające możliwość przeżycia, stąd też towarzyszenie przez dzieci dorosłym w ich obowiązkach. Zostały przywołane stosowane do pewnego czasu formy adresu, dwojenie (- wy) do rodziców i 3 osoba do dziadków (-oni), istotne, gdyż sposób zwracania się określał miejsce w rodzinie i w społeczności. Miejsce dziecka w tradycyjnej rodzinie to też przebywanie pod opieką babci i dziadka w najbliższej przestrzeni rodzinno-gospodarskiej, dające możliwości osvajania się z rzeczywistością. Wczesne wprowadzanie w obowiązki jak opieka nad młodszym rodzeństwem czy pomoc przy pracach gospodarskich dawało poczucie wartości, satysfakcję i naukę odpowiedzialności. W charakterystyce wzrastania na dawnej wsi wspomniane zostały takie wątki jak grupy rówieśnicze, konflikt obowiązków szkolnych a rodzinno-gospodarskich, przebywanie w przestrzeni natury dające znajomość własnego środowiska i jego poszanowanie oraz pomoc dzieci przy wyrobie i sprzedaży zabawek w rodzinach zabawkarzy.

Ostatnim punktem konferencji był panel dyskusyjny — *Relacje trzech pokoleń zabawkarzy na temat dzieciństwa*, którego moderatorem była Barbara Rosiek. Wzięli w nim udział Marian Łoboz, z czwartego pokolenia zabawkarzy w rodzinie, Józef Lasik wraz z synem Karolem, z którym współpracuje przy tworzeniu zabawek, Tadeusz Leśniak tworzący głównie ptaki, syn niedawno zmarłej twórczyni ale też rzeźbiarki Emilii Leśniak, oraz jeden z najmłodszych twórców zabawek — Piotr Mentel. Był to bardzo interesujący i wartościowy punkt programu gdyż tym razem, zamiast teoretyków i badaczy można było posłuchać samych twórców, ich wspomnień z dzieciństwa i wdrażania się przez nich w zabawkarstwo.

Tak więc rozpoczęcie obrad i ich zakończenie spotkaniami z zabawkarzami — depozytariuszami dziedzictwa niematerialnego, jakim jest zabawkarstwo żywiecko-suskie, objęło udaną kłamrą całą konferencję. Wzięli w niej udział, prawie wszyscy zawodowo związani z muzeami, w których znajdują się i nadal są gromadzone materialne ślady dziedzictwa kulturowego. Muzealia a więc kolekcje zabawek gromadzone na przestrzeni stu lat, archiwalia czyli materiały z badań, wywiady z zabawkarzami, materiał ilustracyjny w postaci rysunków i fotografii to, niezależnie od prowadzonych badań wśród współczesnych twórców, materiały z których korzystali uczestnicy konferencji. Dowodzi to jednoznacznie, jaką niebagatelną wartość dla badań i naukowego zajmowania się współczesnym, niematerialnym dziedzictwem kulturowym oraz dla całościowego obrazu zjawiska mają muzea i ich zbiory.

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

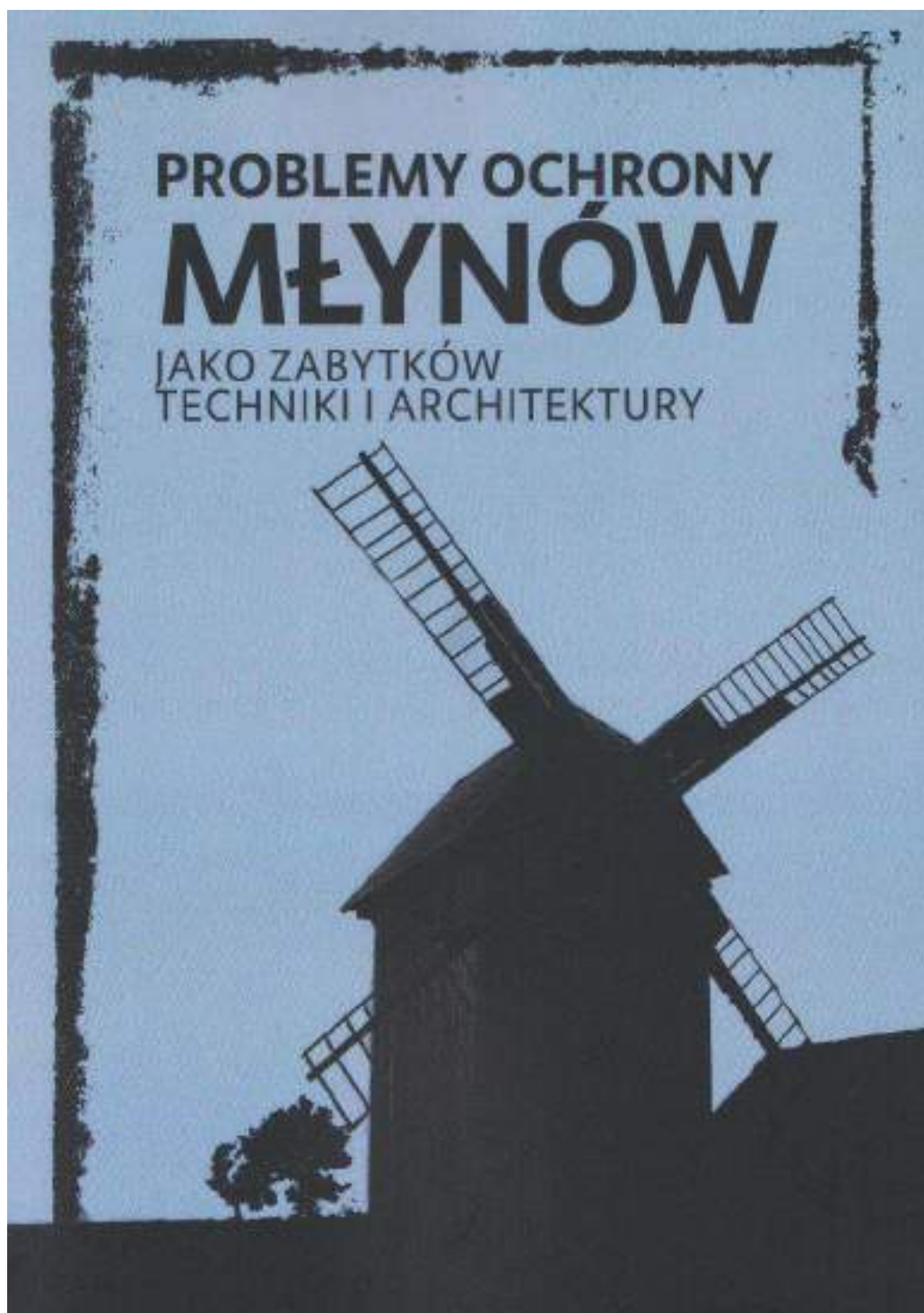
Recenzja: *Problemy ochrony młynów jako zabytków techniki i architektury*, red. Sebastian Klochowicz, Muzeum Wsi Radomskiej, Radom 2021, ss. 160

Młynarstwo, od czasów rewolucji agrarnej (neolitycznej), było dziedziną o fundamentalnym znaczeniu gospodarczym i zajęciem swoiście wyróżnionym w kulturach rolniczych. Wyjątkowa była społeczna pozycja młynarza (choć stosunek do tej profesji bywał ambiwalentny), a także status młyna jako ważnego miejsca dla lokalnych zbiorowości [Rzepkowski 2015, Adamczewski 2005]. Młynarstwo to także szczególny rodzaj działalności ludzkiej w kontekście przemian kultury materialnej. Wystarczy nadmienić — o czym przypomina jeden z autorów recenzowanego tomu — że mechanizm kołowy, na którym opiera się działanie młyna wodnego, był pierwszym znanym silnikiem w historii techniki. Dziś tradycyjne młyny wodne i wiatrowe (wiatraki) zyskują azyl w muzeach skansenowskich, opiekę pasjonatów i nadzór konserwatorów. Niestety, wiele też młynów, czy raczej tego co po nich pozostało, znika z pejzażu europejskiej wsi, znoszone kolejnymi falami rewolucji przemysłowej i procesami urbanizacyjnymi. Młynom, jako zabytkom architektury i techniki oraz ich ochronie, poświęcony został opiniowany tom, uzupełniając tym samym niedawne publikacje powstałe głównie w nurcie etnografii, etnologii, antropologii kulturowej [m.in. Święch 2005, Piotrowski 2021].

Na prezentowany (recenzowany) zbiór składa się pięć tekstów poprzedzonych *Słowem wstępnym* autorstwa Ilony Jaroszek — dyrektorki Muzeum Wsi Radomskiej. Każdy kolejny artykuł uzupełniają streszczenia w języku angielskim. Patronat nad wydawnictwem objęli: Marszałek Województwa Mazowieckiego oraz Stowarzyszenie Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce. Przyjrzyjmy się zawartości książki.

Jan Świąch jest autorem tekstu *Młyny wietrzne i wodne w muzeach na wolnym powietrzu w Polsce. Problemy translokacji, rekonstrukcji, demonstracji i konserwacji*. Apeluje w nim o rzetelną dokumentację prac związanych z translokacją i rewitalizacją, przy czym koncentruje się na muzealnych realizacjach w tym zakresie. Przypomina, że pierwsza relokacja nasiębniernego młyna wodnego miała miejsce w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku w 1963 r. Od tamtej pory dokonano szeregu translokacji, nie zawsze przestrzegając wymaganych procedur związanych z opracowaniem: dokumentacji rozbiórkowej, wytycznych do rekonstrukcji i niezbędnych w tym zakresie dokumentacji, scenariuszy aranżacji wnętrz, zasad udostępniania wnętrz zwiedzającym i demonstracji działania urządzeń, zasad profilaktyki konserwatorskiej. Autor dochodzi do wniosku, że wprowadzisz się znane dobre praktyki i wykładnie teoretyczne dotyczące ochrony, translokacji, rekonstrukcji i udostępniania obiektów przemysłu wiejskiego, ale w przypadku młynów stosowane są one w polskich muzeach na wolnym powietrzu wybiórczo.

Rositsa Bineva w opublikowanym w języku angielskim artykule zatytułowanym *“In situ” water powered facilities, preserved and exhibited at the ETAR Regional Ethnographic Open-air Museum, Bulgaria* przybliży historię powstania oraz walory konserwatorskie i turystyczne kolekcji urządzeń napędzanych wodą w muzeum ETAR (Gabrovo — Bułgaria). To wartościowy artykuł opisujący dziesięć kompletnie wyposażonych obiektów, składających się na jeden z najcenniejszych i najlepiej zorganizowanych zespołów tradycyjnych instalacji młyńskich w europejskich muzeach skansenowskich. Autorka podaje szczegóły na temat działań konserwatorskich, dzięki którym wszystkie elementy kolekcji (młyny, folusze, tokarnie itp.) są sprawne i gotowe posłużyć jako baza do realizacji projektów z obszaru turystyki kreatywnej. Artykuł ten traktuje o placówce, która uchodziła niegdyś za wzorcową pod względem realizacji idei „ożywiania skansenów” [Czajkowski 1984: 90]. Znaczący problematyki i klasycznej literatury z tego zakresu zapewne ucieszy tekst poświęcony temu słynnemu muzeum.



Paweł Roszak-Kwiatek przedstawia ciekawy tekst *Dobre praktyki w ochronie obiektów przemysłu ludowego*. Autor wymienia trzy główne kierunki ochrony obiektów przemysłu ludowego (w tym także młynów): zabezpieczenie obiektów w obecnie istniejącej formie, przywracanie funkcji pierwotnych oraz nadawanie funkcji wtórnych. W przypadku przywracania obiektom pełnej sprawności rekomendowanych jest pięć etapów: planowanie, badanie, wnioskowanie konserwatorskie, przygotowanie niezbędnej dokumentacji oraz realizacji projektu. Każdy z nich został szczegółowo opisany w tekście. Autor jest rzecznikiem przedsięwzięć rewitalizacyjnych prowadzonych w oparciu o wytyczne zapewniające nie tylko ratowanie obiektów przed zniszczeniem, ale też pełną, konsekwentną realizację idei ochrony materialnej substancji zabytkowej.

Filip Tomaszewski w obszernym artykule *Rozwój technologiczny młynów wietrznych* daje syntezę ewolucji młynarstwa na przestrzeni tysiącleci ze wskazaniem przełomowych odkryć usprawniających procesy rozdrabniania ziaren, jego przemiału i sortowania produktów. Autor koncentruje się na procesach modernizacji młynów wietrznych, a w szczególności: systemów nastawiania skrzydeł do kierunku wiatru, generowania i przekazywania napędu na urządzenia technologiczne, transportu produktów w obrębie młyna, metod przemiału. Cennym uzupełnieniem materiału jest analiza przykładów modernizacji wiatraków na terenie Polski w okresie międzywojennym i po II wojnie światowej (7 obiektów).

Andrzej Żytnicki w tekście *Realizacja ekspozycji przemysłu ludowego w Muzeum Wsi Radomskiej na przykładzie młyna wodnego z Zofiówki* koncentruje się na wybranym obiekcie muzealnym. W planach z początku lat 70. XX w. na terenie radomskiego muzeum miały znaleźć się dwa młyny wodne. Tych ambitnych przedsięwzięć nie udało się wówczas zrealizować. Młyny przeniesione z Zofiówki oraz Zajączkowa, znajdujące się obecnie na terenie skansenu, zostały zestawione dopiero w 2013 r. Historię, translokację i uruchomieniem pierwszego z nich zajmuje się autor. Obiekt z Zofiówki, rozebrany w 1984 r. i spoczywający przez ćwierć wieku pod muzealną wiatą, prezentowany jest obecnie w MWR jako zabytek, którego wyposażenie technologiczne pochodzi w większości z innego młyna — ze Stanisławowa. Można zatem powiedzieć, że w jednym obiekcie łączą się historie dwóch.

Autorzy opiniowanego zbioru potwierdzili eksperckie kompetencje i wysoką wiedzę w złożonej materii młynarstwa w kontekstach architektonicznym, technologicznym i konserwatorskim. Poddali analizie — także

krytycznej — działania muzealne w tym zakresie. Walorem zbioru jest doskonale uzupełniający się charakter poszczególnych tekstów. Analizom ogólnym towarzyszą studia przypadków. Każdy z autorów porusza odmienne zagadnienia w obrębie wspólnego tematu. Tu pora na drobną uwagę. Otóż słabiej obeznany z problematyką odbiorca, który zdecyduje się przeczytać książkę „od deski, do deski”, może zaznać wrażenia pewnej niekonsekwencji w przedstawieniu zagadnień związanych z młynarstwem. To mankament zbioru w jego całościowym ujęciu. Autorytet zasłużenie lubianego i cenionego w środowisku muzealniczym Jana Świącha nie powinien przesądzać o pozycjonowaniu tekstu tego autora. Logiczniejsza byłaby kolejność: Tomaszewski, Roszak-Kwiatek, Świąch, Bineva, Żytnicki. Wówczas czytelnik zetknąłby się z niełatwymi kwestiami młynarstwa „od ogółu do szczegółu”, najpierw przyswajając zagadnienia historyczne i technologiczne, następnie teoretyczno-konserwatorskie aby ostatecznie zagłębić się w muzealny konkret i studia przypadku.

Walorem wydawnictwa jest natomiast bogata i starannie dobrana ikonografia (przekroje, schematy, dokumenty archiwalne, zdjęcia bądź rysunki budynków, wnętrz, urządzeń, detali). Dzięki niej zbiór może stanowić wartościowy materiał zarówno dla profesjonalistów jak i tych, dla których młynarstwo stanowi jeszcze dość tajemniczy obszar kultury materialnej. Ikonografia pomaga też zrozumieć zawilości technologiczne opisywane przez autorów. Książka z całą pewnością stanowi cenny materiał w dyskusji nad ochroną młynów jako zabytków techniki i architektury, znacząco uzupełniając dotychczasowe ustalenia w tym zakresie. Może być z powodzeniem wykorzystywana jako materiał pomocniczy w edukacji muzealnej i okazać się przydatna dla pasjonatów archaicznych technologii.

Wypada podkreślić trud wydawniczy jaki podjęło Muzeum Wsi Radomskiej i wspomnieć o idei, która legła u podstaw tego przedsięwzięcia. Zaprezentowany zbiór posiada w istocie charakter tomu pokonferencyjnego. Pod koniec 2020 r. odbyło się bowiem spotkanie specjalistów inaugurujące realizację szeroko zakrojonego projektu w ramach zadania zatytułowanego „Prace konserwatorskie w czterech zabytkowych wiatrakach zlokalizowanych na terenie ekspozycji muzealnej Muzeum Wsi Radomskiej”. Jego finalnym efektem będzie kompleksowa prezentacja bogatej kolekcji młyńskiej składającej się z pięciu wiatraków i dwóch młynów wodnych. Prace przewidują nie tylko odnowienie i zabezpieczenie konstrukcji obiektów, ale też odtworzenie oraz udostępnienie wnętrza wraz z ciągami technolo-

gicznymi. Filmy i animacje komputerowe przybliżające działanie urządzeń młyńskich (ich realizacja również została uwzględniona w projekcie), pozwolą natomiast na prowadzenie w przyszłości atrakcyjnych działań edukacyjnych. Nie pozostaje nic innego jak tylko życzyć radomskiej placówce sprawnej i skutecznej finalizacji przedsięwzięcia z uwzględnieniem uwag praktycznych oraz postulatów teoretycznych wygłoszonych w trakcie konferencji i opublikowanych w przedstawionym zbiorze. Muzeum Wsi Radomskiej — trudno określić na ile był to proces zamierzony — wydało drukiem indeks „dobrych praktyk”, zestaw doświadczeń i wykaz zasad, które powinny wytyczyć kierunek dla podjętych właśnie działań. Oby tak się stało. Dzięki książce łatwiej będzie ocenić efekt.

Bibliografia

Adamczewski Jerzy

- 2005: *Młynarstwo magiczne*, seria wyd. „Prace i Materiały Etnograficzne” tom XXXIV, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Czajkowski Jerzy

- 1984: *Muzea na wolnym powietrzu w Europie: historia — dzień dzisiejszy — perspektywy*, Rzeszów–Sanok: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Piotrowski Robert

- 2021: „Jednemu się zmiele, drugiemu się skrupi”. *Młynarze i młyny w pamięci zbiorowej mieszkańców pogranicza mazowiecko-dobrzyńskiego*, seria wyd. „Paralele: Folklor–Literatura–Kultura”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Rzepakowski Krzysztof

- 2015: *Złoty kciuk. Młyn i młynarz w kulturze zachodu*, seria wyd. „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej”, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Święch Jan

- 2005: *Tajemniczy świat wiatraków*, seria wyd. „Łódzkie Studia Etnograficzne” tom XLIV, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Arkadiusz Jełowicki

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Jarosław Pawlikowski

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

III edycja Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawa roku

Jury III edycji

W 2022 roku Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (PTL) ogłosił trzecią edycję Konkursu PTL — Nagroda im. Antoniego Kaliny w „Kategorii II: Najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej”. Powołał przy tym komisję konkursową (dalej jury), która zebrała się 10 sierpnia 2022 roku w składzie: prof. Katarzyna Barańska (PTL O/Kraków, Uniwersytet Jagielloński), Anna Grabińska-Szcześniak (PTL O/Śląsk, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu), dr Arkadiusz Jełowicki (PTL O/Poznań, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie), Jarosław Pawlikowski (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu). Ostatni juror zgodził się dołączyć do komisji konkursowej jako laureat, współautor-kurator wystawy czasowej *Ceramika Jana Limonta*, która w 2021 roku otrzymała Nagrodę im. A. Kaliny właśnie w tej kategorii.

Na tegoroczny konkurs zgłoszono siedem wystaw przygotowanych przez sześć muzeów oraz jedną przez osoby prywatne. Wszystkie zgłoszone ekspozycje zostały zakwalifikowane do dalszej procedury.

W roku 2022 zgłoszono następujące wystawy:

- *Drzeworyt ludowy — zaginiona sztuka?*, organizator: Muzeum Śląskie w Katowicach; kuratorka: Krystyna Pieronkiewicz-Pieczko.
- *Fotogawęda. Ze zbiorów Mieczysława Cholewy*, organizator: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kuratorka: Joanna Banaszek, współpraca: Marta Czerska dr Józef Zalewski, Agnieszka Grabowska, Małgorzata Kunecka, Agnieszka Jeż, Alicja Kobus, Barbara Kowalczyk, dr hab. Grzegorz Majkowski.
- *Naprawiacze*, organizator: Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, kuratorki: Olga Budzan, Marta Derejczyk, współpraca: Elżbieta Berendt, Dorota Jasnowska, Hanna Golla, Jacek Bohdanowicz, Joanna Kurbiel.
- *Sąsiedzi. Od narodzin aż po śmierć. Fotografie Franciszka Lepicha z Oleszki*, organizator: Muzeum Wsi Opolskiej w Opolu, kuratorka: Magdalena Górniak-Bardzik, współpraca: prof. Teresa Smolińska, prof. Marek Szyryk.
- *STAGED OTHERNESS*, wystawa internetowa: <https://stagedotherness.eu/#>, <https://www.facebook.com/IAEPAN/>, kuratorzy: Dagnosław Demski, Dominika Czarnecka, wystawa w języku angielskim.
- *Zbuntowane malarstwo. Obrazy Zbigniewa Wypijewskiego*, organizator: Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, kuratorka: Bożena Olszewska.
- *Zorze*, organizator: Muzeum — Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzach, kuratorka: dr Katarzyna Kulikowska.

Ocena wystaw

Podobnie jak w poprzednich edycjach Jury oceniało wystawy według czterech kryteriów. Dla przypomnienia były to: *pomysł/idea* (motywacja organizatorów, główny cel, główne założenia, pytania badawcze); *kreacja/oprawa* (spójność z założeniami, realizacja celów, nowatorstwo i czytelność oprawy, umiejętność właściwego wykorzystania współczesnych środków medialnych); *edukacja* (środki multimedialne, działania interaktywne, pomysły na działania towarzyszące) i *promocja* (wydawnictwa, sposoby dystrybuowania, linki do mediów, frekwencja).

Wynik Konkursu

Na wstępie Jury wyraziło uznanie dla wszystkich twórców i organizatorów zgłoszonych do konkursu wystaw. Pomimo nadal trwającej pandemii Covid-19 zdołali oni zorganizować i zaprezentować ekspozycje, które w większości stanowiły przedsięwzięcia *off-line*. Docenić należy, że w tak trudnym dla wszystkich czasie twórcy i realizatorzy podjęli wyzwanie wypełnienia celów statutowych swoich instytucji, wykazując się przy tym mobilnością, elastycznością oraz kreatywnością w adaptacji do zupełnie nowych norm wystawienniczych. Tym samym składamy wszystkim najserdeczniejsze podziękowania i wyrazy szacunku dla znakomicie wykonanej pracy. Wszystkie wystawy zasługują na wyróżnienie.

Decyzją jury w trzeciej edycji Konkursu PTL im. Antoniego Kaliny „Kategoria II: Najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej” nagrodzona została wystawa: *Naprawiacze*, której organizatorem było Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a kuratorkami Olga Budzan, Marta Derejczyk. Miejsce drugie zajęła wystawa *Zbuntowane malarstwo. Obrazy Zbigniewa Wypijewskiego*, której organizatorem było Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu; kuratorka: Bożena Olszewska. Miejsce trzecie *ex aequo* zajęły wystawy: *Drzeworyt ludowy — zaginiona sztuka?*, organizator Muzeum Śląskie w Katowicach; kuratorka: Krystyna Pieronkiewicz-Pieczko oraz *STAGED OTHERNESS*, wystawa internetowa: <https://stagedotherness.eu/#>, <https://www.facebook.com/IAEPAN/>, kuratorzy: Dagnosław Demski, Dominika Czarnecka.

Nagrodą główną uhonorowano Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu. Zorganizowana przez tę instytucję wystawa poruszyła ponadczasowy i ważny społecznie temat tzw. recydingu i ponownego wykorzystania rzeczy codziennego użytku. Jak się okazuje obecnie popularna idea *zero waste* nie jest zjawiskiem nowym, a jej przejawy dawało i nadal daje się zauważyć w niemal każdym gospodarstwie domowym. Twórcom udało się zebrać na wystawie inspirujące przykłady często zwyczajnych i powszechnych w użyciu obiektów, które pod wpływem prostych zabiegów zyskały „drugie życie”. Autorzy wystawy w niezwykle atrakcyjny i przejrzysty sposób udowodnili, że w starych, zużytych i z pozoru nieatrakcyjnych przedmiotach można dostrzec piękno i ich funkcjonalność. Nierzadko wystarczą do tego zaledwie klej, nici, skrawki z pozoru niepotrzebnej tkaniny

i ludzka inwencja. Ekspozowane na wystawie obiekty stanowiły przykłady szerokiego spektrum napraw, przeróbek i nadawania im nowych funkcji, przez co stanowią one swoisty hołd dla ludzkiej inwencji i kreatywności. Twórcy wystawy udowadniają tym samym, że każda rzecz ma swoją wartość, o której decyduje ich funkcja, użyteczność, czy też emocje z nią związane. Autorzy kierowali się również ideą uniwersalności, zestawiając ze sobą zarówno obiekty z muzealnych magazynów, jak również wytwory współczesnych artystów i domorosłych „naprawiaczy”.

Wystawie towarzyszył również szereg działań edukacyjnych w formie warsztatów i lekcji muzealnych oraz treści propagowanych drogą internetową i adresowanych do różnych grup wiekowych. Cykl edukacyjny uwieńczony został konkursem pozwalającym odwiedzającym zaprezentować własne realizacje wpisujące się w ideę wystawy. Wystawie towarzyszyła publikacja pt.: *Naprawiacze* prezentująca przykłady współczesnych projektów *zero waste*, promującą ekologię i samą ideę „przeróbki”, także w wymiarze symbolicznym. Paradoksalnie wielkie uznanie należy się twórcom za to, że wytworzenie promocyjnych gadżetów uznali za sprzeczne z ideą wystawy. Promocja realizowana była więc niemal w całości za pośrednictwem, mediów społecznościowych i Internetu.

Nagrody

Dyplomy poświadczające sukces w Konkursie w sposób uroczysty wręczono na 97 Walnym Zgromadzeniu Delegatów PTL w Bytomiu 22 września 2022 roku.

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

Agata Barczyńska — magister sztuki. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, specjalizacja konserwacja malarstwa. Obecnie Główna Konserwator w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Kontakt: barczynska@etnomuzeum.eu

Łukasz Ciemiński — etnolog, historyk sztuki. Adiunkt działu etnografii Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu. Członek redakcji „Pisma Folkowego”. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Regularnie współpracuje z portalem kulturaludowa.pl, publikuje w „Piśmie Folkowym”, „Twórczości Ludowej” oraz „Roczniku Grudziądzkim” i „Literaturze Ludowej”. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół fenomenu ludowego kultu świętych patronów, antropologii wizerunku cudownego oraz sztuce ludowej i nieprofesjonalnej. Aktywnie współpracuje z Zarządem Głównym Stowarzyszenia Twórców Ludowych. ORCID 0000-0003-2149-9851. Kontakt: cieminski.lukasz@gmail.com

Piotr Czepas — etnolog, archeolog, doktor nauk humanistycznych w zakresie etnologii. Od 2003 roku jest pracownikiem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Sprawuje opiekę nad Działem Gospodarstwa i Przemysłu Wiejskiego, od 2015 roku pełni funkcję kuratora Zespołu Działów Etnograficznych. Jest członkiem Interdyscyplinarnego Zespołu Badania Wsi Uniwersytetu Łódzkiego, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Stowarzyszenia Naukowego Archeologów Polskich. Autor opracowań z zakresu historii przemysłu i tradycyjnego budownictwa chłopskiego z terenu Lubelszczyzny, południowo-wschodniego Mazowsza oraz Polski środkowej, a także archeologii pradziejowej. Współautor i współrealizator założeń programowych Łęczyckiej Zagrody Chłopskiej w Kwiatkówku — Oddziału Zamiejscowego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Kontakt: piotr.czepas@maie.lodz.pl

Agnieszka Domańska — absolwentka Kulturoznawstwa i Krytyki Artystycznej. Współautorka pracy zbiorowej *Re-wizje regionalne. Współczesne problemy dziedzictwa kulturowego* (2016) oraz książki *Góralski etnodizajn, czyli sztuka ludowa Podhala jako źródło inspiracji we współczesnym wzornictwie* (2019). Kontakt: agaana@op.pl

Anna Drozd — koordynator działań Komitetu Pomocy Muzeom Ukrainy oraz kierownik Działu Wystaw Zewnętrznych w Muzeum Powstania Warszawskiego. Absolwentka kierunku Public Relations i Marketing Medialny na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 2015-2022 odpowiedzialna za koordynację komunikacji udziału Polski w Wystawach Światowych Expo w Mediolanie, Astanie oraz Dubaju. Kontakt: adrozd@1944.pl

Ilona Daria Dyktyńska — dr, muzealnik, nowożytnik. Praca doktorska zatytułowana *Młodsza linia rodziny Sołtyków w XVIII wieku — kariery polityczne i majątkowe*, została przygotowana pod kierunkiem prof. Dariusza Kupisza w Katedrze Historii XVI–XIX wieku i Europy Wschodniej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania badawcze: historia społeczna, dzieje rodów szlacheckich w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, parlamentaryzm szlachecki, rola kobiet oraz przedsiębiorcze kobiety w XVII i XVIII wieku. Od roku 2010 związana z muzealnictwem. W latach 2011–2020 pełniła funkcję zastępcy dyrektora ds. merytorycznych w Muzeum Narodowym w Kielcach. Pod jej kuratelą powstały wystawy

związane z zainteresowaniami badawczymi, w tym: *Portret — zwierciadło duszy* ekspozycja prezentująca najlepsze portrety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, w tym portret staropolski — z galerii rodowej Sołtyków, *O stołach i bankietach pańskich. Jak ucztowano w dawnych wiekach*. Wraz z zespołem realizowała projekt re-aranżacji Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej. Od grudnia 2020 roku jest dyrektorem Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. Obecnie wraz z zespołem pracuje nad zmianą wystawy stałej, która będzie odwoływać się do prezentacji historii zabawki i zabawy na przestrzeni wieków, w odniesieniu do nadrzędnej roli dzieciństwa w życiu człowieka. Kontakt: d.dyktynska@muzeumzabawek.eu

Monika Januszek-Surdacka — absolwentka filologii Polskiej (Katolicki Uniwersytet Lubelski — specjalizacja metodyka nauczania jęz. polskiego i teatrologia); Bialskiej Szkoły Mediów (specjalizacja PR i dziennikarstwo radiowe) oraz studiów muzealnych na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1992-2012 zatrudniona w Regionalnej Rozgłośni Radiowej — Radio Lublin SA. W latach 2013-2016 specjalistka do spraw promocji w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie (autorka projektów *Przewodnik i ścieżka dydaktyczna dla osób niewidzących i słabowidzących Muzeum Zamoyskich w Kozłowie*; koordynatorka programu *Mały turysta z Autyzmem* wspólnie z Fundacją Prodeste). W latach 2016-2022 kierowniczka oddziału Dom Kuncewiczów Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym (autorka projektów edukacyjnych, popularyzujących wiedzę o Marii i Jerzym Kuncewiczach m.in. bloga www.narynkuusiascwkazimierzu.pl). Kontakt: kuncewiczowka@mnkd.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 Etнологii 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 Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, Muzeum Wsi Radomskiej oraz Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. Zainteresowania badawcze: teoria regionalizmu, muzeologia. ORCID 0000-0002-3588-3486. Kontakt: damian.kasprzyk@uni.lodz.pl

Olga Kosińska — doktorantka zarządzania kulturą na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, asystent w Instytucie Kultury UJ. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół działań marketingowych związanych z kulturą podejmowanych w mediach społecznościowych (kampanie, akcje promocyjne, influencerzy), jak również nieinstytucjonalnych obiegów kultury oraz działań wspólnot internetowych, przede wszystkim fandomów. ORCID 0000-0002-5356-2053. Kontakt: olga.kosinska@uj.edu.pl

Andrzej Bruno Kutiak — architekt i historyk sztuki, aktywny na polu ochrony i badań architektury oraz projektowania opartego na lokalnych tradycjach budowlanych. Uczestniczył w programie dokumentacji architektury sakralnej i świeckiej Kresów (WA PK; IHS UJ), jak też w badaniach archeologicznych kultury późnego antyku w Egipcie i Libanie (PCMA). Doświadczenie w opiece nad zabytkami zdobywał w Polsce, Niemczech i Austrii. Autor szeregu artykułów dotyczących dziedzictwa dworskiego ziemi sanockiej, jak też poradników i wzorników: *Poradnika architektonicznego dla Podkowskiej Leśnej*, czy *Motywów z Podkarpacia*. Członek zarządu INTBAU Polska. Obecnie prowadzi własny projekt badawczy w ramach pracy doktorskiej na Politechnice Monachijskiej, mający na celu dokumentację i analizę dziedzictwa XVI-wiecznych założeń dworskich wschodnich Górnych Łużyc oraz opracowuje dokumentację późnoantycznego założenia urbanistycznego w Marei w ramach misji archeologicznej Uniwersytetu Warszawskiego. ORCID 0000-0002-9609-6582. Kontakt: abkutia@gmail.com

Irina Lupashko [Ірына Лупашка] — doktor kulturoznawstwa, ma doświadczenie pracy w muzeach Białorusi, uczy muzealnictwa i turystyki. Zainteresowania badawcze: aktualne trendy w działalności muzealnej, działalność kulturalno-edukacyjna i wystawiennicza, turystyka kulturalna i poznawcza, edukacja muzealna.

Olga Łobaczewska [Вольга Лабачэўская] — doktor historii sztuki, profesor Katedry Kulturologii Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki. Zainteresowania naukowe: historia i teoria sztuki ludowej i tradycyjnej, ludowe strój i tkanina, antropologia kulturowa, historia zbiorów muzealnych i fotografii etnograficznych. Autorka ponad 250 publikacji, w tym książek monograficznych takich jak: *Zachować tożsamość. Z historii sztuki ludowej i rzemiosła Białorusi* (1998), *Białoruś w fotografii Izaaka Sierbowa 1911-1912* (2012), *Białoruska tkanina ludowa: podstawy artystyczne, relacje, innowacje* (2013), *Białoruskie pościel i dywany. Antropologia i sztuka tradycyjnej rzeczy* (2021). Autorka licznych scenariuszy wystaw i filmów dokumentalnych. Laureatka Państwowej Nagrody w dziedzinie sztuk pięknych w kategorii „Historia i krytyka sztuki” 2020 za monografię pt. *Sztuka na chwałę Bożą. Słomiane carskie wrota i przedmioty cerkiewnego kultu*. ORCID 0000-0002-5553-3424. Kontakt: lobachevskaja@tut.by

Yauhen Malikau [Яўген Малайкаў] — doktor, historyk sztuki. Zajmuje się dziedzictwem drewnianej architektury ludowej i zdobnictwem drewnianych budynków Homelszczyzny, a także historią regionalną. Autor licznych publikacji na ten temat. Posiada bardzo bogate (około 84 tys. zdjęć) prywatne archiwum fotograficzne (cyfrowe) dokumentujące budynki drewniane (około 10 tys.) z 21 rejonów obwodu homelskiego, 12 rejonów obwodu mohylewskiego (Białoruś), 25 rejonów obwodu briańskiego (Federacja Rosyjska) i 12 rejonów obwodu czernihowskiego (Ukraina). Kontakt: malikau2017@gmail.com

Tatsiana Marmysh — magister kulturoznawstwa, absolwentka Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki. Autorka artykułów dotyczących kwestii niematerialnego dziedzictwa kulturowego i jego ochrony oraz nowoczesnych form folkloru. W 2021/2022 roku jest stypendystką Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego, afiliowana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. ORCID 0000-0003-0896-8553. Kontakt: tatiana.marmysh@gmail.com

Justyna Matwijewicz — kulturoznawczyni. Pracuje w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie w dziale Kultury Społecznej. Oprowadza po Krakowie. Kontakt: matwijewicz@etnomuzeum.eu

Ihar Melnikau [Ігар Мельнікаў] — doktor nauk historycznych, niezależny naukowiec białoruski. Popularyzator i kolekcjoner artefaktów, fotografii i dokumentów związanych z historią Białorusi lat 20.-40. XX wieku, a szczególnie dwudziestolecia międzywojennego na terytorium północno-wschodnich województw II Rzeczypospolitej. Autor licznych wystaw i publikacji popularyzujących tę tematykę. ORCID 0000-0002-7124-4796. Kontakt: ihar.melnikau@uwr.edu.pl; melihar1980@gmail.com

Wojciech Mielewczyk — dr nauk historycznych, mgr prawa, kustosz dyplomowany w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, kierownik projektów poświęconych badaniom niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi na terenie województwa wielkopolskiego, członek Komisji Onomastycznej przy Oddziale Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu. Autor licznych wystaw muzealnych oraz publikacji naukowych związanych z dziejami wsi i rolnictwa oraz popularyzujących dzieje Wielkopolski. Kontakt: w.mielewczyk@muzeum-szreniawa.pl

Dzmitry Monich — magister historii, doktorant w Centrum Badań Białoruskiej Kultury, Języka i Literatury Narodowej Akademii Nauk Białorusi, pracownik Działu Białoruskiej Sztuki Dawnej w Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych Republiki Białoruś. Kurator wystaw i autor artykułów poświęconych historii białoruskiej sztuki XIX wieku i muzealnej historii problematyki Białorusi. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM. Kontakt: zmiciermonich@gmail.com

Katarzyna Najmrocka — dr, antropolog kultury. Adiunkt na kierunku kulturoznawstwo w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. W kręgu zainteresowań badawczych mieści się antropologia narracyjna — ze szczególnym uwzględnieniem postpamięci, opowieści dotyczących kulinariów i dziedzictwa kulturowego. Prowadziła badania dotyczące kulturowych wymiarów prowincji. Interesuje się antropologią podróży i posthumanistycznym nurtem badawczym. ORCID 0000-0002-3546-2489. Kontakt: k.najmrocka@gmail.com

Małgorzata Oleszkiewicz — etnograf, absolwentka Katedry Etnografii Słowian UJ. W latach 1987-2022 pracownik — kustosz w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Zajmuje się kulturowymi

i społecznymi aspektami obrzędów, wytworów rzemiosła i sztuki ludowej oraz problematyką muzeologiczną. Autorka licznych artykułów w czasopismach naukowych i wydawnictwach muzealnych, a także wielu autorских scenariuszy wystaw realizowanych w kraju i za granicą. Członkini: Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa oraz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Kontakt: oleszki50@gmail.com

Zofia Ozaist-Zgodzińska — zajmuje się edukacją muzealną, popularyzacją nauki oraz sposobami udostępniania wiedzy. Bada jak sposób przekazywania informacji wpływa na odbiorcę kultury w muzeach, w literaturze oraz w przekazie społecznym. Analizowała, jak internetowe wyzwanie “#between_art_and_quarantine” wpłynęło na frekwencję w muzeach po zakończeniu lockdownu. Interesuje się głównie recepcją twórczości kobiet w oczach kolejnych pokoleń. Jako literaturoznawczyni bada powieści herstoryczne i zmiany w wykorzystywaniu źródeł historycznych przy opisywaniu historii dla masowych czytelników. Społeczniczka. ORCID 0000-0003-3295-3618. Kontakt: zofia.zgodzinska@gmail.com

Jarosław Pawlikowski — historyk, archiwista, absolwent Wydziału Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i adiunkt muzealny w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Kontakt: agent_203@wp.pl

Barbara Sikoń — aplikantka radcowska w Okręgowej Izbie Radców Prawnych w Krakowie, uczestniczka wielu konferencji naukowych, świadczy pomoc prawną w kancelarii prawnej. ORCID: 0000-0003-2336-351X. Kontakt: basias98@onet.pl

Alla Stashkevich — dyrektorka Fundacji Dziedzictwo Kulturowe i Współczesność, starsza wykładowczyni na Wydziale Kulturoznawstwa Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, ekspert ds. dziedzictwa i muzealnictwa. Od 2011 do 2017 roku była przewodniczącą ICOM Białorusi, od 1998 do 2007 kierowniczką laboratorium muzealnego Białoruskiego Państwowego Instytutu Problemów Kultury. Kontakt: as.belicom@gmail.com

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 siedemdziesięciu publikacji z zakresu historii i teorii muzealnictwa etnograficznego, a także architektury polskiej wsi. ORCID 0000-0002-7966-5472. Kontakt: jan.swiech@uj.edu.pl

Katarzyna Waszczyńska — doktor, wykładowczyni w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. Zajmuje się problematyką etniczną i tożsamościową w Europie Środkowo-Wschodniej oraz zagadnieniami współczesnej działalności regionalnej i tworzenia/kształtowania wspólnoty lokalnej. Prowadzi badania w Polsce i w Republice Białoruś. Obecnie zajmuje się zachodnim dyskursem medialnym na temat Białorusi (państwa i społeczeństwa). ORCID 0000-0002-6306-7603. Kontakt: k.waszczyńska@uw.edu.pl

Kamil Wolanin — aplikant radcowski w Okręgowej Izbie Radców Prawnych w Lublinie, prelegent na konferencjach z zakresu kryminalistyki i kryminologii, zajmuje się obsługą prawną stowarzyszenia. ORCID 0000-0003-4203-8130. Kontakt: kmlwolanin@gmail.com

Alicja Woźniak — etnograf, były pracownik Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Od wielu lat zajmuje się strojem i tkanina ludową. Prowadzi badania terenowe nad regionalnym strojem i jego lokalnymi tradycjami w budowaniu tożsamości, zachowaniu dziedzictwa kulturowego i wpływu tradycji na współczesną estetykę ubierania. Jest autorką wielu publikacji, scenariuszy wystaw, projektów, filmów, dokumentacji fotograficznych, prezentujących polskie stroje ludowe. Wystawa *Wzornik. Szycie opoczyńskie, łowickie, sieradzkie*, została nagrodzona w 2019 roku, w I edycji konkursu Polskiego Towarzystwa Ludowego im. Antoniego Kaliny, a książka pod tym samym tytułem otrzymała „Złoty Ekslibris” za rok 2018, Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi, w kategorii najlepszy album o Ziemi Łódzkiej. Współpracuje z Ukrainą: Instytutem Etnologii i Muzeum Etnograficznym we Lwowie, Lwowską Narodową Akademią Sztuki, Narodowym Muzeum Sztuki Ludowej Huculszczyzny i Pokucia w Kołomyi oraz muzeami regionalnymi. Wystawa oraz książka *Wyróżnieni strojem — huculszczyzna tradycja i współczesność* otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Sybilla 2012 — wydarzenie muzealne roku. Kontakt: alicjaeliza@op.pl

Recenzenci ZWAM Nr 9/2022

Jarosław Adamowicz (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie)

Agnieszka Bednarek-Bohdziewicz (Uniwersytet Gdański)

Piotr Cichoracki (Uniwersytet Wrocławski)

Krystian Darmach (Uniwersytet Łódzki)

Ewa Drygalska (Muzeum Emigracji w Gdyni, Polsko-Japońska Akademia
Technik Komputerowych w Warszawie)

Anna Frąckowicz (Politechnika Bydgoska)

Helena Głogowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Mirosław Jankowiak (Akademia Nauk Republiki Czeskiej)

Rafał Kleśta-Nawrocki (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Magdalena Kwiecińska (Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem)

Beata Lisowska (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Barbara Major (Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie)

Beata Nessel-Lukasik (Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie)

Bartłomiej Oleszek (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüferowej w Toruniu)

Aleksandra Paprot-Wielopolska (Uniwersytet Gdański)

Oleh Razyhrayev (Wołyński Narodowy Uniwersytet im. Lesi Ukrainki w Łucku, Ukraina)

Justyna Słomska-Nowak (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüferowej w Toruniu)

Katarzyna Smyk (Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

Krzysztof Snarski (Muzeum Okręgowe w Suwałkach)

Aldona Tołysz (badaczka niezależna)

Tacciana Wałodzina (Narodowa Akademia Nauk Białorusi)

Jerzy Sławomir Wasilewski (Uniwersytet Warszawski)

Magdalena Ziółkowska-Mówka (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüferowej
w Toruniu)

