



ZBIÓR WIADOMOŚCI DO ANTROPOLOGII MUZEALNEJ

Nr 11 / 2024

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 2024**

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 (Lubovnianske 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

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

KOREKTA

Bożena Dembińska

SKŁAD I ŁAMANIE

Aleksandra Kumaszką, 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 2023



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

Słowo od Redakcji	7
-----------------------------	---

ARTYKUŁY

Sebastian Latocha Museum Shops. An Anthropological Essay on Heritage Commodification Exemplified by Three Museums in Amsterdam	11
Aldona Tołysz Muzea na skarpie. Refleksje na marginesie dziejów Muzeum Ziemi PAN w Warszawie	27

WARSZTATY MUZEOLOGICZNE W CHŁUDOWIE

Anna Nadolska-Styczyńska „Muzeum etnograficzne na rozdrożu” Czwarte wiosenne seminarium muzeologiczne	53
Hubert Czachowski Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? Muzealnictwo etnograficzne na rozdrożach XXI wieku	65
Where Do We Come From? Who Are We? Where Are We Going? Ethnographic Muse- ology at the Crossroads of the 21st Century	83
Magdalena Kwiecińska Bronisław Piłsudski — działalność na rzecz Muzeum Tatrzańskiego i organizacji badań etnograficznych na Podhalu	101
Marta Skwirowska Polityka władz polskich po 1945 roku w odniesieniu do zbiorów muzealnych. Przykład pozaeuropejskiej kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie .	119
Joanna Minksztym O etyce. Poznańskie kolekcje z obszaru Afryki, Azji i Pacyfiku w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie	141
Monika Anna Kwaśniewska Pomoc misjonarzy w realizacji nowej wystawy stałej Muzeum Misyjno-Etnograficzne- go Księży Werbistów w Pieniężnie	159
Rafał Kleśta-Nawrocki Z terenu do muzeum. Współczesny przykład współpracy między akademią a mu- zeum	169
Olga Kwiatkowska Gra w edukację. Konteksty muzealnej działalności edukacyjnej	189
Iwona Hanna Świątosławska Etnografia muzealna a zmiany klimatyczne. Głos w sprawie	199
Ajoanna Wasilewska Kilka uwag o potencjale rozwoju muzeów etnograficznych w Polsce	207
Some Remarks on the Development Potential of Ethnographic Museums in Poland	223

MUZEUM REAGUJĄCE

Karolina Mosiej-Zambrano Trauma a wystawa muzealna. Jak stworzyć ekspozycję dotyczącą traumatycznych przeżyć?	239
Trauma and the Museum Exhibition: How to Create an Exhibition on Traumatic Expe- riences?	255

Ewa Dżurak	
Uwięzieni przodkowie czy eksponaty? NAGPRA i amerykańskie muzea	271
Oksana Varian	
Misja — zachowanie tożsamości i pamięci: straty muzeów w obwodzie zaporoskim w Ukrainie, spowodowane rosyjską agresją wojskową (lata 2022–2023)	283
Michalina Janaszak	
<i>Lista uchybień</i> , czyli o bólach ludzi kultury	323

ROZMOWY

Antropologiczne wystawy dzieł sztuki? Z prof. Jackiem Waltosiem i prof. Januszem Barańskim rozmawia Barbara Major	331
Cale życie z etnografią. Z Magdaleną Kroh rozmawia Katarzyna Waszczyńska . . .	361
Katarzyna Barańska	
Muzeum miasta — jakie powinny być jego powinności w odniesieniu do nowej definicji proponowanej przez ICOM	381

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Magdalena Zych	
Opowieść o pańszczyźnie w erze Taylor Swift. O wystawie <i>Chłop-niewolnik?</i> Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.	391
Sylwia Kasprzyk, Damian Kasprzyk	
Wystawa stała w Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla	409
Zuzanna Nalepa	
Upamiętnianie tożsamości lokalnej. Recenzja wystawy <i>Kolmar — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945</i>	433
Damian Kasprzyk	
Recenzja: Anna Tyszewicz-Obara, <i>Codzienne zmagania o nową zabawkę. Z dziejów kieleckich spółdzielni zabawkarskich</i> , Muzeum Zabawek i Zabawy, Kielce 2022, ss. 146	441
Piotr Dąbrowski, Magdalena Fołta, Arkadiusz Jełowicki, Alicja Mironiuk-Nikolska, Mariola Tymochowicz	
Konkurs PTL - Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawy. Edycja 2024 r..	451
Noty o autorach	457
Lista recenzentów	465

Contents

From Editors.	7
-----------------------	---

ARTICLES

Sebastian Latocha Museum Shops. An Anthropological Essay on Heritage Commodification Exemplified by Three Museums in Amsterdam	11
Aldona Tołysz Museums on the Escarpment. On a side note of the history of the Museum of the Earth of the Polish Academy of Sciences in Warsaw	27

MUSEOLOGY WORKSHOPS IN CHLUDOWO

Anna Nadolska-Styczyńska Ethnographic Museum at the crossroads. After the meeting in Chludowo.	53
Hubert Czachowski Where Do We Come From? Who Are We? Where Are We Going? Ethnographic Muse- ology at the Crossroads of the 21st Century	83
Magdalena Kwiecińska Bronisław Piłsudski: Contributions to the Tatra Museum and Ethnographic Research in the Podhale Region	101
Marta Skwirowska The policy of Polish authorities after 1945 on museum collections. The example of non- -European collection of the National Museum of Ethnography in Warsaw.	119
Joanna Minksztyl On ethics. Poznań collections from Africa, Asia and the Pacific in the collections of the National Ethnographic Museum in Warsaw	141
Monika Anna Kwaśniewska Missionaries' help in acquiring new objects for the exhibition at the Missionary-Ethno- graphic Museum of the Divine Word Missionaries in Pieniężno	159
Rafał Kleśta-Nawrocki From the field to the museum. A contemporary example of cooperation between aca- demy and museum	169
Olga Kwiatkowska The game of education. Contexts of educational function of museums.	189
Iwona Hanna Świętosławska Museology ethnography vs climate change. Voice in the matter	199
Joanna Wasilewska Some Remarks on the Development Potential of Ethnographic Museums in Poland	223

RESPONSIVE MUSEUMS

Karolina Mosiej-Zambrano Trauma and the Museum Exhibition: How to Create an Exhibition on Traumatic Expe- riences?	255
Ewa Dżurak Imprisoned ancestors or museum pieces? NAGPRA and American museums	271
Oksana Varian Losses of the museum fund of Ukraine in the Zaporizhia region during the two years of the Russian-Ukrainian war: a preliminary review	283

Michalina Janaszak	
<i>List of Deficiencies so what worries the employees of cultural institutions.</i>	323

INTERVIEWS

Anthropological Art Exhibitions? Barbara Major in Conversation with Prof. Jacek Waltoś and Prof. Janusz Barański	331
Katarzyna Waszczyńska	
A whole life with ethnography - conversation with Magdalena Kroh (Nowy Sącz, February 6, 2024).	361
Katarzyna Barańska	
City Museum – their obligations in the light of a new definition suggested by ICOM (Przysucha, September 24, 2021)	381

REVIEWS AND REPORTS

Magdalena Zych	
Tale about serfdom in the time of Tylor Swift. About the exhibition: “Peasant – slave?” Museum of National Agriculture and Agricultural and Food Industry in Szreniawa	391
Sylwia Kasprzyk, Damian Kasprzyk	
Permanent Exhibition in Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla	409
Zuzanna Nalepa	
Review of the exhibition – Kolmar – the beauty of Chodzież porcelain from 1939-1945	433
Damian Kasprzyk	
Anna Tyszewicz-Obara, <i>Codzienne zmagania o nową zabawkę. Z dziejów kieleckich spółdzielni zabawkarskich [Daily efforts to get a new toy. From the history of toy cooperatives in Kielce]</i> , Muzeum Zabawek i Zabawy, Kielce 2022, ss. 146 [Toys and Play Museum, Kielce 2022, p.146]	441
Piotr Dąbrowski, Magdalena Fołta, Arkadiusz Jełowicki, Alicja Mironiuk-Nikolska, Mariola Tymochowicz	
PTL Competition – Antoni Kalina Award in II Category: the most interesting exhibition. 2004 edition	451
About the authors	457
List of Reviewers	465

Słowo od Redakcji

Oddajemy w Państwa ręce jedenasty już numer naszego czasopisma. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” trwa i rozwija się całkiem dobrze. Zataczamy coraz większe kręgi w pozyskiwaniu autorów, współpracowników i oczywiście czytelników. W dzisiejszych czasach przebić się z komunikatem nawet do specjalistycznego środowiska nie jest łatwo. Informacji nas zalewających, w tym publikacji naukowych na wysokim poziomie, jest naprawdę mnóstwo. Dlatego cieszymy się, że nasza propozycja spotyka się z odzewem.

Obecny numer kończy pewien etap naszej działalności. Upływa bowiem kadencja redakcji, której szefową była nieodżałowana Katarzyna Barańska. Niestety ostatnie dwa numery musieliśmy przygotować już bez Niej, ale tym bardziej walczyliśmy, aby wszystko poukładać jak najlepiej, aby Kasia z zaświatów nie musiała się za nas wstydzić.

Mamy nadzieję, że nowa redakcja (być może w części stara) będzie kontynuowała linię programową pisma. Patrząc na *Słowo od Redakcji* zawarte w pierwszym numerze z roku 2014, utwierdzamy się w przekonaniu, że większość wskazanych tam celów jest nadal istotna. Zgromadzono je w trzech punktach: muzeografia, muzeologia i antropologia muzealna. Pismo przez cały czas rozwijało się, wychodząc poza krąg li tylko etnologiczny, chociaż w tym środowisku powstało. W tym czasie wyodrębniliśmy ważną dla nas część zatytułowaną *Muzeum reagujące*, w której pojawiają się teksty mówiące o najbardziej palących tematach współczesności. Musimy jednak zaznaczyć, że wolelibyśmy, aby niektóre z tych tematów nigdy się nie pojawiły (np. wojna w Ukrainie).

W tym numerze proponujemy następny dział, który zatytułowaliśmy *Rozważania i rozmowy*. Teksty tego rodzaju pojawiały się także we wcześniejszych numerach, ale wydaje się nam, że wciąż brakuje bezpośrednich i osobistych wypowiedzi osób albo związanych z muzeum, albo patrzących na nie z boku — wszystkich, których ta instytucja w jakimś sensie dotyka. W tym dziale nie boimy się okazywania emocji, często skrywanych w tekstach ściśle naukowych. Myślimy, że taka perspektywa w *spectrum* refleksji o muzeum będzie wartościowa i przydatna.

Teksty stanowiące pokłosie IV Wiosennego Seminarium Muzeologicznego *Muzeum etnograficzne na rozdrożu*, które odbyło się w Chłudowie w dniach 13–15 maja 2024 roku, także składają się na prezentowany numer. Nie po raz pierwszy ZWAM otworzyło swoje łamy na materiały pokonferencyjne, ale pierwszy raz redakcja naszego czasopisma była oficjalnym współorganizatorem spotkania (wraz z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym Oddział w Łodzi, Domem Misyjnym św. Stanisława Kostki w Chłudowie, Sekcją Muzeologiczną Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Katedrą Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu). Można powiedzieć, że tym samym czasopismo ZWAM stało się podmiotem animującym wydarzenia pozawydawnicze, a redakcja znacząco rozszerzyła zakres swojej aktywności.

Muzeum jako instytucja wymyślona dawno temu, w wieku XXI nadal rozwija skrzydła, stając się coraz bardziej miejscem prowadzonego wielopoziomowego dyskursu niżli prezentacji wyłącznie historycznych. A te ostatnie także powinny być skierowane ku przyszłości. Oczywiście pod wpływem zmian cywilizacyjnych i pojawiających się nowych kategorii i problemów muzeum też musi się zmieniać. To są ogromne wyzwania, ale to nie znaczy, że zmiany te trzeba bezrefleksyjnie przyjmować. O tym między innymi dyskutowaliśmy podczas warsztatów antropo-muzeologicznych w Chłudowie, zatem — wszystko przed nami. Liczymy, że dążenia i działania nowej redakcji oraz wydawcy — Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego — poprowadzą pomyślnie ZWAM przynajmniej do szczęśliwego 21(czyli oczka) numeru.

Życzymy zajmującej lektury.

Hubert Czachowski

Artykuły

Articles

Sebastian Latocha

University of Łódź

Institute of Ethnology and Cultural Anthropology

Museum Shops. An Anthropological Essay on Heritage Commodification Exemplified by Three Museums in Amsterdam

Museums are strange places.

Krzysztof Pomian: *Muzeum. Historia światowa*

In terms of mentality, culture, and organisation of society, the Netherlands
has always been very different from other European countries.

Piotr Oczko: *Pocztówka z Mokum*

In my opinion, the Netherlands is out of step with the rest of Europe also in the context of the organisation of museums. And this is what my essay is about – the fact that Dutch museums are at the forefront of the contemporary art of museum management. They operate in an atmosphere of intellectual and aesthetic revolt, create their own world, and propose a new language of museum expression and promotion. They deal with the commercialisation of culture in an imaginative way, not giving in to it, but using heritage commodification and planning (as well as controlling and managing these processes within the institution) as a remedy for the problems arising from museum marketing, which is exemplified by museum shops.

Why does Krzysztof Pomian think that museums are strange? Their strangeness stems from a paradoxical existence – they are both useless and indispensable. They produce nothing without which we cannot live, but civilise society [Pomian 2023: 5]. The word “museum” has always been

associated with art, science, and education. Today, too, the emphasis is on “the attractiveness for tourists and the indirect economic benefits of museums” [Pomian 2023: 5]. We live in the reality of general commodification of heritage, i.e. commercialisation and transformation of history into a tourist product available in the leisure sector. By commodification of heritage I mean the process by which products are created from historical resources to meet market needs. In this context, the past is not so much what we want to remember, but what we want to imagine [Tunbridge, Ashworth 1996]. Cultural heritage, understood as the use of the past for contemporary purposes, plays the role of a resource with an economic dimension. The growing demand for heritage is primarily a consequence of globalisation and the enormous increase in the economic importance of tourism [Purchla 2020: 28]. In this essay, heritage commodification is not the subject of my criticism, but it sets the framework for reflection on museums as institutions that shape our present attitude towards heritage.

The issue of museum shops – the subject of my essay – is part of the discussion about modern museum management, which contradicts the concept of the original, “clean” museum presented by Wojciech Gluziński [1980: 266–292]. In the idea of museum management there is some dissonance between the traditional *raison d’être* of museums (a cultural mission) and their marketing. “Museum management is defined today as the action of ensuring the running of the museum’s administrative business and, more generally, all the activities which are not directly attached to the specific fields of museum work (preservation, research and communication)” [Desvallées, Mairesse 2010: 45]. In the 1980s, Zdzisław Żygulski wrote that the museum is an institution that was not invented for profit [Żygulski 1982: 12]. I agree, but I also believe that there is no conflict between profit and the museum’s mission. The museum shop – in my opinion – combines the idea of a “clean” museum and the need for a museum management in contemporary times.

“The concepts of market launch and museum marketing, like the development of tools for museums that have resulted from businesses (defining strategies, focusing on the public/visitor, resource management, fundraising, etc.) has considerably changed the museums themselves” [Desvallées, Mairesse 2010: 46]. In the context of renting museum space to various entities (for weddings, concerts, conferences etc.), paid entrance to

the museum, the concept of blockbuster exhibition¹ or the sale of museum objects – museum shops are an idea for marketing this institution, which seems to be the minimum plan. Edyta Łongiewska-Wijas calls museum shop an “unused space of interaction” in Polish context. She argues that it is an unobtrusive object in reflection on the role of museums in contemporary society. In Polish research on museums, it is an element that is clearly unnoticed, or ignored [Łongiewska-Wijas 2018]. Unfortunately, I agree with this diagnosis. Therefore, I propose “the view from afar” at museum shops in Amsterdam to extract the essence in order to implement it not only in Polish museums, but also elsewhere.

Why do I base my reflections on examples from Amsterdam? Firstly, the museums there embody the idea of heritage commodification and planning in a way that, in my opinion, is a good implementation model. Between 2010 and 2021 I visited them as a guest (and museum shops as a customer) so many times that I can present their atmosphere based on my own experience. It was there that I got to know part of the Dutch culture. Not on purpose, but going with the flow of ordinary city life. This is the model I first experienced in Amsterdam and nowhere else. Museums are anatomical parts of the city’s body. They are associated with physiological functions. This results from the Protestant pragmatism of everyday life as the “organizer” of Dutch culture. The combination of social, economic and religious factors led to the Protestant ethic, which is manifested, among other things, in the Dutch approach to museums [Korzewski 2001; Weber 2020]. I have chosen three institutions that I know by heart, and this essay describes their museum shops: Rijksmuseum, Tropenmuseum (Museum of the Tropics), and Museum Ons’ Lieve Heer op Solder (Our Lord in the Attic Museum). Secondly, in terms of landscape and mentality, Amsterdam is related with such cultural clichés as: traditional pancakes, Old Amsterdam cheese, bicycles, canals, floating homes, coffee shops, marijuana, LGBTQ+, free love, and prostitution. This stereotype lacks the participation of museums in the creation of the identity of the city and the organisation of

¹ Andrea Tarsia: “An exhibition that captures the imagination and interest of a broad sector of the public, that somehow manages to be very relevant”. *What makes a blockbuster exhibition?*, <https://artsandculture.google.com/story/YAUxkfQOWgoe3Q> [accessed on: August 4, 2023]. This was the status of the exhibition at the Rijksmuseum in Amsterdam displayed from February 10 to June 4, 2023, all paintings by Johannes Vermeer. The myth of this painter made the exhibition a real blockbuster. Its commercial success is evidenced by the fact that the entire pool of tickets (450,000) was sold immediately, and on the black market you could buy a ticket for this exhibition for €150 [Oczko 2023: 40].

leisure time and lifestyle in Amsterdam, which balances the need to live in the proximity of paintings and pragmatism, uselessness and necessity. To prevent decay, a sad image, and low social trust, the museum must respond to reality [Batko, Kotowski 2010: 11–47]. The answer is not just new, digital technology [Krzyworzeka 2014]. My essay is an attempt to answer the question: What can we learn from Dutch museums in terms of dialogue between heritage and contemporary times? Don't fall into the trap of digital innovation, let's go shopping in museum shops in Amsterdam.

The term “museum shop” in Amsterdam has a double meaning. First of all, it is a space (a part of a museum) where various items are sold and services are provided (e.g. people are fed), which is frequently related to: (1) the general field the museum is devoted to or (2) specific artefacts that are in it, are its symbols, or have great historical or national value. Second of all, the term refers to shops that are located outside museums, but use the aesthetics of a pinacotheca. I recently experienced it in Poland, in a shopping mall. The clothes in the popular chain store have turned into a “Dutch pinacotheca.” Bosh and Vermeer on sweatshirts, T-shirts and dresses. This is a very Amsterdam model of a museum that connects with everyday life.

I was not the first to notice the similarity between Amsterdam's museums and streets. Zbigniew Herbert in *Still Life with a Bridle* – the most important Polish book on Dutch culture – mentions street cobbles and museum parquet floors side by side, writing about his daily urban peregrinations away from the banality of tourist agencies' offers [Herbert 1991: 3–17].

In Amsterdam, the category of a museum is blurred. The division into silence and the sacred of the museum room and the noise and the profane of the street is an intellectual manipulation. Museums are crowded like shopping streets. This drew the attention of Piotr Oczko: “The Dutch go to museums regardless of social class, aspirations, and education – for them, it is simply a way to spend time in an interesting way” [Oczko 2023: 42]. People are queuing for museums and paintings – they are patient but loud. In the streets, which are traditionally the domain of commerce, one-of-a-kind windows of antique shops and bookshops, bars, cafés and cheese shops, boutiques, bicycle and accessories shops, sex-shops, and perfumeries make up the street museum. In Amsterdam, window shopping is like a walk through a gallery with paintings depicting still lifes and genre scenes. Everything is well thought out and nothing there is accidental. An

old chair, a Gouda wheel, a raincoat, a bicycle bag, an anal plug in the foreground or in the background. What matters is the artistic ingenuity of the exhibition. Sellers are like painters, turning shop windows into original paintings, while people in the street behave as if they were in a gallery or a museum. They stop in front of them and they contemplate them. It seems that it is not a matter of fashion, the basic feature of which is variability [Finkelstein 1991: 130]. In this street pinacotheca, the structure of long duration is manifested – the Dutch disposition to live between paintings. In the seventeenth century, shops in Amsterdam surprised Peter Mundy, a visitor from Cornwall, with the number of paintings:

As For the art off Painting and the affection off the people to Pictures, I thincke none other goe beeyond them, there having bin in this Country Many excellent Men in thatt Faculity, some att presentt, as Rimbrantt, etts. All in general striking to adore their houses, especially the outer or street room, with costly peeks, Butchers and bakers not much inferiority in their shops, which are faithfully sett forth, yea many tymes blacksmithes, coblers, etts., will have some picture or other by their Forge and in their stall. Such is the generall Notion, enclination and delight that these Countrie Native[s] have to Paintings [Mundy 1925: 70].

Another modern example, but with medieval genealogy, is the Red Light District, where prostitutes work in the windows. It is the oldest part of the city – De Wallen. At night, it turns into a gallery of female acts. The act, as a study of the naked body, was born in antiquity, but flourished during the Renaissance and became one of the main themes of the Baroque, Classical, Romantic, and Modern art [Słownik... 2003: 6]. In Amsterdam, naked women come out of red pictures/windows and invite men inside. Entrance to this “museum” is expensive. With the I Amsterdam City Card you can enter 70 museums in the city, but the red gallery is not a museum institution. Finally – a street gallery of paintings, the theme of which is the intimate life of Amsterdam, with focus on *gezelligheid*. This is the Dutch concept of cosiness combined with being together. A man sitting in a chair reading a newspaper, opposite a woman drinking coffee from an old ivory-coloured cup. The windows in Amsterdam are large, and the curtains lead a theoretical life – they do not change their peripheral positions (always at the picture frame, on the right, left or both sides). Windows with these curtains on the sides resemble old paintings, where curtains and carpets – in the *trompe-l’oeil* formula – covered (or exposed) a part of the painting to

evoke the illusion of reality. The similarity of the windows in Amsterdam to the paintings of Johannes Vermeer is not accidental. The street imitates the museum room with such paintings of the master as: *Girl Reading a Letter at an Open Window* with a green curtain to the right, occupying one-third of the painting's surface, or *The Allegory of Painting*, where a massive blue, yellow and red curtain falls heavily on a chair. In both cases, the curtains cover/reveal the ordinary life that is going on inside. And what signs of *gezelligheid* do the windows of today's Amsterdam exhibit? Rodney Bolt gives an example of a family that at dusk, instead of turning on the lights, light candles, brewing coffee and staring at the big window, sitting comfortably and absorbing the atmosphere of *gezelligheid* [Bolt 1995: 11–15]. Like in the paintings, people in these beautiful interiors constantly write and read letters or pour milk, but dress differently, in a modern way.

I am a stranger in Amsterdam. Fortunately, I'm not the only one brazenly staring into the windows as I walk the streets of this city. I was glad when Marek Orzechowski wrote: "The visitors notice windows with raised curtains or without curtains. They are eager to look inside when they pass by (which is not, to put it mildly, in good taste)" [Orzechowski 2014: 40]. How come? A tour of the gallery is not in good taste? Visitors look at the paintings in the street museum.

Amsterdam's windows – of similar dimensions, exposing ordinary, everyday family life (*gezelligheid*), naked women in red light or products – juxtaposed in a line drawn by a walk through the city, constitute pendants to Amsterdam's cultural identity. Thus, a walk through the city allows you to find a shaky balance between movement and contemplation, which we know from galleries or museums. Rebecca Solnit, studying the history of walking and thinking, concluded that walking is always aesthetic and philosophical [Solnit 2001]. The street pinacotheca is an example of this: we do not travel between points, but we see images that move us and make us think. We are in a "museum." In the religious attachment of the Dutch to things [Herbert 1992: 14], which is also manifested by shop windows overlooking the streets, there is an element of the museum temperament.

The museum shop in Rijksmuseum is located in the museum district at 1 Museumstraat. According to Deirdre Musk, addresses and street names there are related to the institution status [Musk 2020]. This address is also symbolic in nature. The Rijksmuseum is the most important and largest museum (number one) in all of Amsterdam (and the Netherlands). It is

located in a French castle-like neo-Gothic-Renaissance secular basilica designed by Pierre Cuypers (1827–1921), known for the design of Amsterdam Centraal station (in the same style) and many churches throughout the country. The Rijksmuseum dates back to 1798. It moved from the Hague to Amsterdam in 1808, and in 1885 it was located at its present address. It is a treasure trove of Dutch culture. The collection includes more than a million artefacts, the most popular of which are the paintings: *The Night Watch* by Rembrandt and *The Milkmaid* by Johannes Vermeer. The museum shop is an impressive place, which, in the context of heritage commodification, was best described Ben Coates: “Inside, the recent renovation project has aimed to restore some of its original grandeur while adding the kind of features now deemed essential for any major gallery: disabled access, a modern art wing, an oversized gift shop and an overpriced café” [Coates: 2017: 90].

Cyclists are satisfied with the renovation – a bike path crosses the ground floor along the central axis of the building. Bicycles constitute an important part of the Dutch cultural heritage – now there is no shortage of them in the Rijksmuseum, the temple of Dutch culture. The atrium, consisting of several floors, houses the largest museum shop I’ve had the chance to visit, combined with a café. It is a very elegant place, spacious, with white walls and furniture displaying various products of high quality, which can be divided into several categories: 1) living – home decoration (replicas, vases, tableware and cooking, pillow covers, Dutch artistic Christmas bulbs); 2) prints (postcards, posters, oleographs); 3) books (museum guides, exhibition books, collection books, picture albums); 4) stationary (notebooks, pencil sets, stationary boxes, agendas, calendars); 5) clothing and accessories (T-shirts, socks, scruffs, scarves, ties, jewellery, bags, wallets, umbrellas); 6) toys for children.

The range is not surprising compared to the offer of other European museums. All the items are in some way related to the nature of the institution. However, what is surprising is their high quality and the way they are presented, taking the guest/customer to a luxury shop, where the products are treated with religious reverence. The museum atrium resembles a church nave. On the Rijksmuseum website, the museum’s copywriter advertises items from the museum shop in the paradigm of heritage commoditisation, for example: living: “Bring a piece of Rijksmuseum into your home with these unique home accessories, inspired by artworks from the

collection” [<https://www.rijksmuseumshop.nl/en/living>]; prints: „Your very own Rembrandt or Vermeer in your living room, who wouldn’t want that? Here you can find reproductions of the most beautiful masterpieces of the Rijksmuseum” [<https://www.rijksmuseumshop.nl/en/prints>]; books: “Deepen your knowledge with our beautiful art publications. From cheerful children’s books to the latest exhibition catalogues, they offer a wealth of information and are a feast for the eyes!” [<https://www.rijksmuseumshop.nl/en/books>]; jewellery: “Looking for an unforgettable gift? Our varied jewellery collection offers something for everyone. For example, the new collection by the Dutch jewellery brand BIJJOSSE. Inspired by the painting *Children of the Sea* (1872) by Jozef Israels, handmade, and carefully designed” [<https://www.rijksmuseumshop.nl/en/accessories/jewellery>].

The shop is open from 9:00 am to 6:00 pm daily, but without a ticket to the Rijksmuseum you can only enter it from 5:00 pm to 6:00 pm, when the museum is closed. In a modern pavilion at 4 Museumplein, next to the Rijksmuseum, there is a museum shop where you can buy products from various Amsterdam’s museums. This shop is not as elegant as the atrium in the Rijksmuseum, but it allows everyone to enter, regardless of the museum ticket.

In the Rijksmuseum, the museum rooms, shop, café, restaurant, and garden form a spatial structure in which visitors/customers are expected to spend time in an interesting and enjoyable way, rather than just marvelling at the treasures of Dutch culture – the museum exhibits. On the menu, there is information in the rhetoric of heritage commodification and planning, which ensures that we are in the symbolic heart of the Netherlands:

At Het Café we only use the best local ingredients sourced in the Netherlands. Honest and pure. Dutch cuisine is certainly not dull and boring, on the contrary, it is exciting. We draw our inspiration from our environment, culture and history. We have specifically chosen the best Dutch suppliers such as the Heineken brewery, master blender Jacobs D.E. Holtkamp patisserie, A. van Wees de Ooievaar distillery and vanmenno bakery. Studio Linse’s interior design is referred to as “the design of nothing”. The ton sur ton palette matches perfectly to the wonderful architecture of Cuypers. All of the furniture is by Dutch designers Friso Kramer, Martin Visser, Gerrit Rietveld, Kho Liang Ie, Maartje Steenkamp and Wim Rietveld.



Photograph 1. *The Milkmaid*, Palymobil, inspired by Vermeer's work, €5.95, <https://www.rijksmuseum-shop.nl/en/playmobil-the-milkmaid>.



Photograph 2. Jug, inspired by Vermeer's *The Milkmaid*, €80, <https://www.rijksmuseumshop.nl/en/detail/index/sArticle/1811>.

The Tropenmuseum collects and exhibits ethnographic objects from different parts of the world, mostly from modern Indonesia. The Netherlands used to be a colonial power, and the Tropenmuseum today critically addresses this history. The museum denounces colonialism through its very modern, provocative, liberal offer, and is sensitive to socio-cultural diversity, minority rights, gender issues, and political and cultural correctness. It draws attention to what unites people, and not to what makes them different:

Each and every one of the objects tells a human story and makes you curious about the vast cultural diversity that enriches the world. They

tell us about universal themes like mourning, celebrating, decorating, praying or fighting. From Africa to West and Southeast Asia, from New Guinea to Latin America, in the Tropenmuseum you'll discover that besides the differences, we are all the same: human [<https://www.tropenmuseum.nl/en/about-tropenmuseum>].

The museum at 2 Linnaeusstraat, on the edge of the Oosterpark, is one of Amsterdam's architectural symbols, with decorations reminiscent of the Dutch colonial past. The museum inherited its premises from the Colonial Institute (Koloniaal Instituut). The offer of the shop in the Tropenmuseum is closely linked to the institution's guiding idea, which is focused on universal themes connecting people worldwide. The museum shop is part of the Dutch Museum Gift Shop network, which sells items online, including gender-free T-shirts with such signs as "THEY-THEM" and "THEY power".

What is also noteworthy is the museum's restaurant Café De Tropen, overlooking the breathtakingly large central atrium: "Enjoy a Moyee coffee on the terrace with a sticky toffee banana cake. In the evening you can dine with a menu that has been inspired by cultures and flavours from all over the world" [<https://www.tropenmuseum.nl/en/plan-your-visit/restaurant-and-shop>].



Photograph 3. Interior of Café De Tropen, <https://www.tropenmuseum.nl/en/plan-your-visit/restaurant-and-shop>.

Important elements of the Dutch landscape during the Reformation were the so-called hidden churches, mostly Catholic. “In the villages they resembled barns, while in the cities they resembled tenement houses, warehouses, and granaries” [Oczko 2021: 281]. One of them has been preserved to our times and has housed the Museum Ons’ Lieve Heer op Solder (Our Lord in the Attic Museum) since 1888. The institution at 38–40 Oudezijds Voorburgwal is not conspicuous – after all, it used to be a hidden church. The modest entrance in a side alley heralds neither a museum nor a church. From the street, the place looks like a shop. In fact, we can only enter the museum through the museum shop; the secret stairs to the attic, where the institution is located, are hidden. The museum warns that we go upstairs at our own risk. „Stiletto heels, walkingsticks with a sharp point and umbrellas are not permitted due to possible damage to the original 17th century floors and objects in the museum” [<https://opsolder.nl/en/museum-visit/>]. The exclusive museum shop transcendently dazzles guests/customers – white walls, ceiling, floor, and furniture. Against their background, gilded replicas of museum exhibits. It resembles a devotional shop. On the first floor, there is a café, which offers an insane view of the street. Following the logic of a hidden church and heritage commodification, the museum shop and the café are the first places to which the institution invites its visitors/customers. You can shop and enjoy an espresso, have lunch without entering the museum/church proper.

The entry of this institution into the market may seem crazy or troublesome – the place itself is hidden in the urban fabric, it is located in the attic and has the form of a church. The museum, however, has found a good language for commodifying the heritage it preserves:

Do you want to marry in the most romantic church in Amsterdam’s city centre? You can! Our Lord in the Attic Museum’s church is a popular wedding location. No wonder, because the authentic old-pink interior, the subdued lighting and the extraordinary history of this 17th century church combine to provide the perfect atmosphere. We are always happy to work out with you how to make it the most beautiful day of your life. Champagne and cake afterwards? Wedding sweets? A reception with luxurious snacks? We have all kinds of options to discuss! [<https://opsolder.nl/en/weddings-and-rentals/>].



Photograph 4. Entrance to the Our Lord in the Attic Museum, <https://opsolder.nl/en/museum-our-lord-in-the-attic/>.



Photograph 5. The shop at the Our Lord in the Attic Museum, <https://opsolder.nl/en/practical-information/>.

Olga Tokarczuk wrote of Amsterdam that “the world here seems to have been made to human measure, it is in the HS size – Homo sapiens size. Comfortable, stable, and – in spite of the boggy ground ripped off from the sea – safe. It has an unforced atmosphere of peace” [Tokarczuk 2012: 87]. I can say the same about Amsterdam’s museums, which are precisely HS size, catering for people’s needs on different levels, with people spending their free time there – together, in an interesting way and in a cosy, safe space. Museum shops, cafés and restaurants lower the threshold of access to culture, inviting people to a museum whose offer surpasses other places in the urban landscape and represents a serious competition in the entertainment market. Amsterdam’s museum shops – large, spacious, elegant, beautiful, and stimulating the imagination – constitute a good implementation model in museums that fear losing their souls in the process of commodifying the heritage they protect. Products from museum shops should be in keeping with the museum’s field and the symbolic objects of the institution. The fact that most of the museum shops and restaurants in Amsterdam are open to customers regardless of the ticket does not lower the number of museum visitors, but shows that the institution is close to the people and an integral part of the city. And this is a good direction in contemporary museum management.

Brian O’Doherty criticizes the pathos that has entered the relationship between art, space and people in the history of museology. That is why museums generally resemble medieval churches. “The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall” [O’Doherty 1986: 15]. Museums in Amsterdam have proposed an alternative to the white cube. They enter into dialogue with the outside world, thanks to which aesthetic and commodity values are exchanged. The museum space is not devoted to the technology of esthetic. It is focused on *gezelligheid*.

Bibliography

Batko Roman, Kotowski Robert

2010: Nowoczesne muzeum. Dziedzictwo i współczesność, Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach.

Bolt Rodney

1995: The Xenophobe’s guide to the Dutch, Horshan: Ravette Book

Coates Ben

2017: Why the Dutch are Different. A Journey into the Hidden Heart of the Netherlands, London – Boston: Nicholas Brealey Publishing.

Deirdre Musk

2020: The Address Book: What Street Addresses Reveal About Identity, Race, Wealth, and Power, New York: St. Martin's Press.

Desvallées André, Mairesse François eds.

2010: Key Concepts of Museology, przeł. S. Nash, Paris: Armand Colin – ICOM International Committee for Museology.

Gluziński Wojciech

1980: U podstaw muzeologii, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Herbert Zbigniew

1991: Still Life with a Bridle, Hopewell: The Ecco Press..

Finkelstein Joanne

1991: The Fashioned Self, Cambridge: Polity Press.

Korzewski Marcin

2001: Społeczne uwarunkowania holenderskiej kultury prawnej, „Studia Socjologiczne”, nr 1(260).

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.

Łongiewska-Wijas Edyta

2018: The Museum Shop in Poland. Unused Space of Interaction and Challenge for Institution Managers, „Muzealnictwo”, nr 59.

Mundy Peter

1924: The travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608–1667, vol. IV – Travels in Europe 1639–1647, ed. R.C. Temple, London: The Hakluyt Society.

Oczko Piotr

2023: Czy Vermeer jest przereklamowany?, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 2(59).

Oczko Piotr

2021: Pocztówka z Mokum. 21 opowieści o Holandii, Kraków: Wydawnictwo Znak.

O'Doherty Brian

1986: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica – San Francisco: The Lapis Press.

Orzechowski Marek

2014: Holandia. Presja depresji, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.

Pomian Krzysztof

2023: Muzeum. Historia światowa. Tom 1: Od skarbcza do muzeum, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria – Fundacja Terytoria Książki.

Purchla Jacek

- 2020: Dziedzictwo kulturowe jako zasób prorozwojowy Krakowa, [w:] Dziedzictwo Krakowa w procesie transformacji, red. Z. Noga, J. Purchla, Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa – Księgarnia Akademicka.

Słownik...

- 2003: Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Solnit Rebecca

- 2001: Wanderlust. A History of Walking, London: Penguin Group.

Tokarczuk Olga

- 2012: Moment niedźwiedzia, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Tunbridge John, Ashworth Gregory

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

Weber Max

- 2020: The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, New York: Angelico Press.

Żygulski Zdzisław

- 1982: Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Internet

- Tarsia Andrea: What makes a blockbuster exhibition?, <https://artsandculture.google.com/story/YAUxkfQOWgoe3Q> [accessed on: 04.08.2023]
<https://opsolder.nl/en/> [accessed on: 10.08.2023]
<https://www.rijksmuseumshop.nl> [accessed on: 10.08.2023]
<https://www.tropenmuseum.nl/en> [accessed on: 10.08.2023]

Sebastian Latocha**Sklepy muzealne. Esej antropologiczny na temat utowarowienia dziedzictwa na przykładzie trzech muzeów w Amsterdamie**

Artykuł w eseistycznej formie przedstawia 3 amsterdamskie muzea: Rijksmuseum, Tropenmuseum i Museum Ons' Lieve Heer op Solder nie pod kątem prezentacji ich historii i kolekcji, ale idei komodyfikacji i planowania dziedzictwa, którą wcielają w życie sklepy muzealne połączone z kawiarniami i restauracjami. Amsterdamskie muzea pozostają w cieniu głośnych stereotypów na temat tego miasta. Nie ma ich w czołówce najpopularniejszych muzeów świata, ponieważ sama Holandia nie stanowi czołowej destynacji turystycznej. Dlatego luźna atmosfera panująca w amsterdamskich muzeach – wyróżniająca się własnym stylem pomiędzy ochroną dziedzictwa, pragmatyzmem, etyką protestancką i egzystencjalną koncepcją *gezelligheid* – wymaga operacjonalizacji jako model implementacyjny w innych muzeach na świecie. Ponadto, sam temat sklepów muzealnych – w kwestii ich roli w komo-

dyfikacji i planowaniu dziedzictwa – nie stanowi w naukach humanistycznych i społecznych kluczowego przedmiotu refleksji. Niniejszy esej stanowi przyczynek do badań nad sklepami muzealnymi jako miejscami, w których odbywa się „wyjście” eksponatów z sali muzealnej i „wejście” muzeum na rynek. Autor zwraca uwagę, że pojęcie „sklep muzealny” w kontekście Amsterdamu ma podwójne znaczenie, podkreślając, że w tym mieście podział na sacrum muzeum i profanum ulicy jest płynny.

Słowa kluczowe: muzeum, sklep muzealny, komodyfikacja dziedzictwa, planowanie dziedzictwa, Amsterdam, Holandia

Abstracts

The paper presents in an essayistic form three Amsterdam's museums: Rijksmuseum, Tropenmuseum and Museum Ons' Lieve Heer op Solder not in terms of a presentation of their history and collections, but in terms of the idea of heritage commodification and planning, which is embodied in museum shops combined with cafés and restaurants. Amsterdam's museums are overshadowed by high-profile stereotypes about the city. They are not among the world's most popular museums as the Netherlands itself is not a top tourist destination. Therefore, the relaxed atmosphere of Amsterdam's museums – distinguished by its own style between heritage conservation, pragmatism, Protestant ethics, and the existential concept of *gezelligheid* – needs to be operationalised as an implementation model in other museums around the world. Furthermore, the very subject of museum shops – in terms of their role in heritage commodification and planning – has not been a crucial subject of reflection in the humanities or social sciences. This essay contributes to the study of museum shops as places where the exhibits “exit” the museum room, while the museum “enters” the market. The author points out that the concept of “museum shop” in the context of Amsterdam has a double meaning, emphasising that in this city the division between the sacred museum and the profane street is fluid.

Keywords: museum, museum shop, commodification of heritage, heritage planning, Amsterdam, Holland

Aldona Tołysz

Badaczka niezależna

Muzea na skarpie. Refleksje na marginesie dziejów Muzeum Ziemi PAN w Warszawie*

Krzysztof Pomian, rozważając fenomen muzeum, zauważył, że jest ono instytucją zarówno bezużyteczną, jak i nieodzowną, dodając nieco dalej, że na tym samym biegunie co muzea sztuki, nauki, techniki czy etnografii sytuują się muzea wytworów naturalnych, które „pokazują i sławią Naturę jako moc stwórczą skuteczniejszą od Człowieka” [Pomian 2023: 9]. Muzeum, z wszystkimi elementami wpływającymi na percepcję zwiedzających i umożliwiającymi nawiązywanie kontaktu z rzeczywistym, niezapśredniczonym światem z przeszłości, obecnym w przedmiotach, „jest instytucją, której rolą jest utrzymanie ciągłości, ocalenie tego, co można ocalić ze świata wczorajszego dla świata dzisiejszego, jutrzejszego i jeszcze późniejszego” [Pomian 2023: 11]. Ciągłość ta zostaje przerywana w chwili zamknięcia muzeum, zniszczenia jego zbiorów, rozproszenia kolekcji. Pozostaje jednak historia, która przypomina o danej instytucji, jej zbiorach i współtworzących ją ludziach.

Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie to przypadek, który łączy w sobie wiele różnych historii. Jest ono niepowtarzalnym, ale nie odosobnionym przykładem skomplikowanych losów tworzonej z wielkimi

* Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”, nr projektu NPRH/DN/SP/0035/2023/12, kwota dofinansowania 698 807,16 zł, całkowita wartość projektu 698 807,16 zł, pt. „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939”, realizowanego w latach 2024–2026 na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, pod kierownictwem dr Kamili Kłudkiewicz.

nadziejami polskiej placówki muzealnej, która mimo licznych przeszkód przetrwała kolejne zakręty historii [Jakubowski 2006: 351–378]¹. Celem tekstu jest ukazanie dziejów kilku instytucji muzealnych przez pryzmat miejsca oraz ludzi i koncepcji, które pośrednio lub bezpośrednio były z nimi związane². Wielowątkowa i barwna historia instytucji przy al. Na Skarpie to jedna z ciekawszych kart polskiego muzealnictwa, która zachęca do głębszej refleksji nad tym, co współtworzy tożsamość muzeum. Niniejszy tekst jest też próbą weryfikacji tych wartości w kontekście instytucji, których kolekcje z różnych względów zostały zniszczone lub rozproszone albo stały się postawą zbiorów innych instytucji.

Muzeum Ziemi PAN mieści się obecnie w Warszawie w dwóch budynkach przy al. Na Skarpie, będących pozostałością założenia ogrodowego z końca XVIII wieku. Instytucja utworzona została w 1948 roku na podstawie zbiorów Muzeum Ziemi działającego przy utworzonym w 1932 roku Towarzystwie Muzeum Ziemi w Warszawie. W 1951 roku udostępniono stałą wystawę w Białym Pałacyku przy al. Na Skarpie 20/26. Po ośmiu latach Muzeum przeszło pod zarząd Polskiej Akademii Nauk i w 1966 roku zostało umieszczone w budynku przy al. Na Skarpie 27 — dawnej siedzibie Muzeum im. Branickich.

Pierwszy znany projekt utworzenia publicznej kolekcji przyrodniczej na ziemiach polskich pochodzi z drugiej połowy XVIII wieku. W 1766 roku Étienne Dieudonné Chardon de Rieule (1732–1786), wojskowy i dyplomata Stanisława Augusta Poniatowskiego, opublikował niewielką broszurę *Projekt zgromadzenia bez żadnych wydatków wszystkich bogactw naturalnych Polski* (1766) [Rieule 2020: 31–37]. Odzwierciedlała ona rosnące zainteresowanie bogactwem naturalnym kraju, którego przykładem były między innymi gabinety historii naturalnej, popularne zwłaszcza w krajach Europy Zachodniej [Daszkiewicz 2020: 46–47; Mencfel 2010: 117–134]. Rieule postulował „utworzenie centralnej instytucji gromadzącej głównie kopaliny, a być może także o wzbogacenie już istniejących zbiorów — jeśli nadsyłane okazy miałyby się stać częścią kolekcji królewskiej” [Daszkiewicz 2020: 47].

¹ Zagadnienie to było przedmiotem zainteresowania Krzysztofa J. Jakubowskiego, niniejszy artykuł jest swego rodzaju uzupełnieniem do badań tego autora, w zakresie historii poprzedzającej powstanie Muzeum Ziemi PAN.

² Niniejszy tekst gromadzi informacje na temat kilku instytucji, w dużej mierze jednak opiera się na materiałach archiwalnych i prasowych, dotychczas wykorzystywanych w niewielkim stopniu, m.in. ze spuścizny S. Małkowskiego ze zbiorów Muzeum Ziemi PAN, lub pomijanych we wcześniejszych opracowaniach.

Wyznacznikiem wartości pozyskiwanych obiektów miała być ich użyteczność w rozwoju gospodarczym kraju, co wypada podkreślić szczególnie w kontekście historii warszawskiego Muzeum Ziemi [Daszkiewicz: 2022: 64–77]. Koncepcja wyprzedziła późniejsze projekty muzealne Michała Jerzego Wandalina Mniszcha (1775) czy ks. Xawerego Zubowskiego (1786), ale wpisywała się w ten sam nurt oświeceniowych refleksji muzeologicznych [Muzeum w kulturze pamięci... 2020: 53–70, 97–108]. Idea ta nie została podjęta przez współczesnych głównie z przyczyn politycznych i ekonomicznych. Pierwsze zbiory przyrodnicze upubliczniono dopiero w kolejnym stuleciu. Należały do nich przede wszystkim kolekcje uniwersyteckie — gabinety botaniczne, mineralogiczne, zbiory i muzea botaniczne istniały przy Szkole Głównej Koronnej i Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, Królewskim Uniwersytecie, a następnie Cesarskim Uniwersytecie w Warszawie, Cesarskim Uniwersytecie Wileńskim, Uniwersytecie Franciszkańskim we Lwowie. Mniejsze kolekcje tworzone przy gimnazjach na terenie wszystkich zaborów [Tołysz 2020: 71–81]. Pewną informację o ich zbiorach dają sprawozdania z działalności uczelni; nietrwały materiał oraz dydaktyczny charakter zbiorów sprawił, że stosunkowo nieliczne eksponaty dotrwały do czasów współczesnych.

W kontekście Muzeum Ziemi PAN należy wspomnieć o jednym z takich zbiorów — Gabinecie Zoologicznym Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, który w 1825 roku został otwarty dla zwiedzających. W wyniku represji popowstaniowych (1831) ograniczono jego budżet, po kilkunastu zaś latach od zamknięcia uczelni zbiory przeszły pod zarząd Szkoły Głównej Warszawskiej, a następnie Carskiego Uniwersytetu Warszawskiego [Bieliński 1912: 515–538]³. Opiekunem zbiorów był profesor zoologii Feliks Paweł Jarocki (1790–1865). W 1855 roku jego współpracownikiem, a następnie zastępcą na stanowisku kustosa Gabinetu Zoologicznego został Władysław Taczanowski (1819–1890), ornitolog, odkrywca ponad 40 gatunków i 20 podgatunków ptaków. To za jego namową najważniejsi darczyńcy gabinetu Aleksander i Konstanty Branicki zdecydowali się utworzyć muzeum ornitologiczne, które mieściło się w obecnej siedzibie Muzeum Ziemi PAN [Fedorowicz, Feliksiak 2016].

³ Opis Bielińskiego daje wyobrażenie o skali i bogactwie kolekcji, która w 1830 roku liczyła ponad 30 tys. eksponatów.

Założenie ogrodowe ks. Kazimierza Poniatowskiego

Zanim doszło do powstania muzeum Branickich, znajdującego się przy al. Na Skarpie, zabudowania należały do założenia ogrodowego wzniesionego dla księcia Kazimierza Poniatowskiego (1721–1800), ekscentrycznego brata króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jak pisał Julian Ursyn Niemcewicz: „Był to osobliwszy człowiek, lekkości wszystkie młodociane pasje nie odstąpiły go aż do zgrzybiałości. [...] On to wystawił na Szulcu pałac wiejski z ogrodem, wodami” [Niemcewicz 1868: 62–63]. Na wspomniane założenie ogrodowe składał się między innymi ogród angielski, kościół w stylu gotyckim, chałupy, młyn, ruiny zamku z komnatami „dla romantycznych westchnień”, łaźnia, oranżerie, ananasarnie. „Nie poprzestając na tym, książę pobudował dalej podziemne groty, wodozbiory itd., rozszerzając swój ogród od Wisły aż po Nowy Świat w szerz, a od wyżyn dzisiejszej ulicy Książęcej, aż poza dzisiejsze Frascati” [K. Z. Wł. 1887: 1]. Wysoką Skarpę Wiślaną, na której usytuowane zostały budowle ogrodowe, przecinał malowniczy wąwóz rzeki Żurawki (obecnie ul. Książęca), po jej obu stronach wzniesiono budowle ogrodowe, między innymi minaret, domek imama, grootę Elizeum, pawilon chiński, stawy i kaskady wodne oraz folwark, ujeżdżalnię i „wiejską gospodę” (oberża), będącą rezydencją księcia. Tak powstały kolejne dwa założenia ogrodowe — „Książęce”, na którego terenie znajduje się gmach Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz „Na Górcie”, gdzie mieszczą się zabudowania Muzeum Ziemi PAN. Jak pisze Jolanta Putkowska, tę ostatnią z inwestycji książę rozpoczął, „mając 58 lat i wydaje się, że nie miał wizji, jak ma wyglądać, zmieniał zakres opracowania, dodając nowe funkcje już w czasie trwających przy niej prac” [Putkowska 2009: 32]. Projektantem założenia był ceniony architekt i autor założeń ogrodowych, wolnomularz Szymon Bogumił Zug (1733–1807) [Kwiatkowski 1971]. Zgodnie z jego opisem ok. 1782 roku w sąsiedztwie oberży „książę kazał jeszcze wznieść jeden gmach z dwiema salami i wielką ananasarnię” [Gottlieb 1785: 297]⁴. Znany z grafiki Vogla budynek Putkowska identyfikuje jako willę przy al. Na Skarpie 27.

Drugi z budynków zajmowanych przez Muzeum Ziemi PAN został wzniesiony już w kolejnym stuleciu. Po śmierci księcia Poniatowskiego ogród „Na

⁴ Tekst Gottlieba, będący częścią rozdziału *Kurze Nachrichten von Gärten, Lustschlössern, Landhäusern, Gartengebäuden und Gartenprospecten*, został przetłumaczony z niemieckiego i przedrukowany w czasopiśmie „Ateneum” 1845, t. 3, s. 74–104, a następnie w *Kalendarzu Powszechnym na rok przestępny 1848*, Warszawa 1848, s. 1–18.

Górcze” wielokrotnie zmieniał właścicieli. Jednym z nich był restaurator Szymon Chovot, który na terenie ogrodów, nazywanych przez siebie „Frascati”, organizował zabawy i gry dla publiczności (1815–1819). W latach 1835–1839, kiedy posesja należała do bankierów Salwiana Jakubowskiego (1807–?) i Hermana Epsteina (1806–1867), w ogrodach siedzibę miała mieć loża masońska [Roguska 1993: 51]⁵. Wówczas też, w miejscu dawnej oberży, wzniesiony został, przypisywany Alfonsowi Ferdynandowi Kropiwnickiemu, murowany pałacyk z gankiem kolumnowym, który figuruje obecnie pod adresem al. Na Skarpie 20/26 (wcześniej nr 8). W połowie XIX wieku założenie przeszło na własność rodziny Branickich⁶. Nowy rozdział w historii dawnych ogrodów Poniatowskiego otworzył Aleksander hr. Branicki, który w latach 70. XIX wieku zatrudnił pochodzącego z Czech ogrodnika i planistę Józefa Stichego (ok. 1814–1892). Posiadł on „nie tylko umiejętność, którą o wiele przewyższał ogół ogrodników naszych tamto-czesnych, ale zarazem i to ukochanie roślin, które jest cechą ogrodników z zamiłowania, a nie z musu” [Jankowski 1891: 202. Tym zyskał uznanie współpracujących z Branickimi naukowców Antoniego Wagi, Benedykta Dybowskiego, Antoniego Ślósarskiego i Jana Sztolcmana.

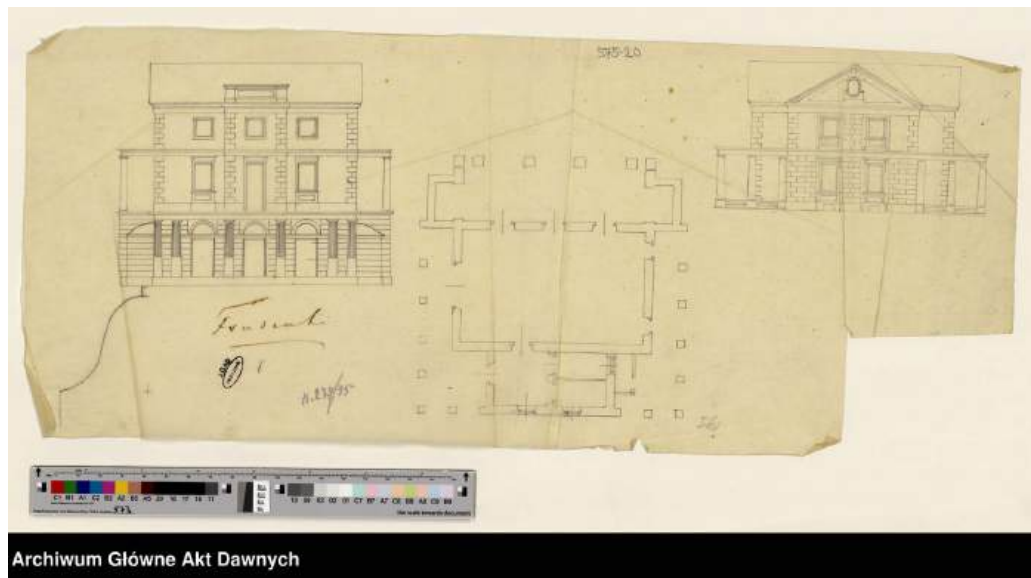
Muzeum hr. Branickich we Frascati

Pośród siedmiorga dzieci generała Władysława Grzegorza Branickiego troje stało się cenionymi kolekcjonerami. Franciszek Ksawery Branicki (1816–1879), właściciel zamku Montrésor, który wyemigrował z kraju, zgromadził pokaźne zbiory artystyczne, jego bracia Konstanty (1824–1884) i Aleksander (1821–1877) zbierali okazy przyrodnicze, specjalizując się w ornitologii. O muzeum ornitologicznym hr. Branickich wiadomo stosunkowo niewiele [Daszkiewicz, Iwan 2020]. Decyzja o jego założeniu zapadła ok. 1880 roku, krótko przed śmiercią Konstantego, który nakazał swojemu synowi Ksaweremu Branickiemu (1864–1926) kontynuację kolekcji rodzinnej. W 1882 roku w „willi na Frascati” zgromadzono część zbiorów będących załącznikiem przyszłej kolekcji: okazy pozyskane przez Jana Sztolcmana i Michała Jankowskiego, niezinventaryzowane duplikaty

⁵ W piśmie Bohdana Pniewskiego z 1945 r. budynek określony został jako „dawna Loża Łukaszyńskiego”, UM, Biuro Organizacji Urzędu, Wydział Archiwum, Aleja Na Skapie 27, sygn. N17 27, k. 2.

⁶ Do czasu wytyczenia al. Na Skarpie zabudowania były częścią posesji przy ul. Wiejskiej 10–14.

z uniwersyteckiej kolekcji Gabinetu Zoologicznego, kolekcje prywatne Władysława ks. Lubomirskiego oraz Marii Rzeczyszewskiej.



Il. 1. Warszawa, rysunki zespołu pałacowego Frascati, 1845–1855, AGAD, Zbiór planów po Henryku i Leandrze Marconich, 1/414/0/-575-20

Oficjalne otwarcie muzeum nastąpić miało w 1887 roku, a jego kierownikiem mianowany został uczeń i asystent Taczanowskiego, zoolog, ornitolog i podróżnik Jan Sztolcman (1854–1928). Pierwsze informacje o planowanym udostępnieniu zbiorów pojawiły się dopiero w 1890 roku. Być może muzeum otwarto wówczas dla zwiedzających, ale już w 1891 roku na „Frascati” przewieziono liczącą ok. 4 tys. okazów etnograficznych, archeologicznych i przyrodniczych kolekcję tworzoną przy ogrodzie zoologicznym na Bagateli, z inicjatywy prawnika i literata Jana Maurycego Kamińskiego (1844–1907)⁷. Przypuszczać można, że brak miejsca spowodował zamknięcie muzeum Branickich dla publiczności, niwecząc pierwszą szansę na wpisanie się kolekcji w świadomość mieszkańców Warszawy. Kolekcja etnograficzna przebywała na Frascati do 1896 roku, kiedy kolekcję przeniesiono do Muzeum Przemysłu i Rolnictwa przy ul. Krakowskie Przedmieście 66 jako stałą wystawę, a w praktyce zaczątek Muzeum Etnograficznego. Zbiory

⁷ „Z powodu niepomyślnego obrotu interesów Spółki Ogrodu Zoologicznego, przy którym mieściły się dotąd zbiory naszego Muzeum etnograficznego, takowe przeniesione zostały do pałacu Frascati, gdzie Szanowny hr. Władysław Branicki tymczasowej gościnności im udzielić raczył. Mamy niepłonną nadzieję, że wkrótce dostępnymi staną się one publiczności” [Wasilewski 1890: 978].

Branickich „otwarto ponownie” w marcu 1896 roku, deklarując, że „Za kilka lat zbiory ornitologiczne we Frascati będą otwarte dla publiczności, choć i dziś już miłośnicy przyrody z nich korzystają”⁸. Już rok później w prasie pojawiła się informacja o planowanym przeniesieniu kolekcji do „gmachu przy ul. Foksal specjalnie na ten cel zbudowanego” [*Raptularz powszechny* 1897: 170], jednak do tego nie doszło. Do 1919 roku muzeum mieściło się w dawnej loży masońskiej, jak określano budynek przy al. Na Skarpie 27.



Il. 2. Frascati, część fasady pałacyku fot. Jan Bułhak, [1920], BN sygn. F.5549/AFF.III-10

Ograniczony dostęp do zbiorów sprawił, że brakuje typowych dla początku XX wieku źródeł na temat muzeum, wspomnień, opisów czy fotografii prasowych. Trudno znaleźć również informacje odnośnie do jego struktury czy ekspozycji, o której wiadomo jedynie, że w 1887 roku uporządkowana była według gatunków. Kustosz i współtwórca kolekcji Jan Sztolcman był przede wszystkim zoologiem i podróżnikiem i to aspekty naukowe miały dla niego największą wagę. Większość informacji na temat muzeum, publikowanych głównie we „Wszechświecie”, dotyczyła poszczególnych okazów oraz kolekcji, ta zaś była nieustannie powiększana. W 1897 roku

⁸ Budynek taki miał zostać wybudowany w ogrodzie pałacu u zbiegu ul. Smolnej i Nowy Świat [*Zbiory przyrodnicze hr. Branickich* 1896: 2; *Kronika bieżąca* 1898: 2]

liczyła 3638 gatunków ptaków, a w 1919 roku ok. 12 tys. okazów, w tym 4500 gatunków ptaków. Jak pisał Sztolzman: „Muzeum hr. Branickich we Frascati w ostatnich czasach doszło do posiadania takich rzadkości, jakim i nieliczne tylko muzea europejskie poszczycić się mogą” [Sztolzman 1897: 341]⁹. Do badaczy prowadzących ekspedycje oprócz samego Sztolczmana należeli najwybitniejsi polscy podróżnicy, przyrodnicy i zoolodzy tego czasu: Benedykt Dybowski (1833–1930), Jan Kalinowski (1857–1941), Michał Jankowski (1842–1912), Tomasz Barey (ok. 1860–po 1918). Dzięki nim pozyskano wówczas dla muzeum okazy między innymi z Ekwadoru, Peru, Kordylierów, Turkmenistanu, Uzbekistanu, Kaukazu, Kamczatki, Korei¹⁰. Dublety wymieniano z British Museum, Narodowym Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, Muzeum w Sydney, Muzeum Berlepscha w Kassel (dziś zbiory w Senckenberg Museum we Frankfurcie nad Menem) itp.

Muzeum po 1900 roku znacznie ograniczyło swoją działalność, chociaż Branicki w dalszym ciągu finansował ekspedycje¹¹. Kolekcję udostępniano zorganizowanym grupom, a zbiory wypożyczano na wystawy organizowane przez inne instytucje¹². W 1917 roku Ksawery Branicki zdecydował się przekazać muzeum odradzającemu się państwu. Dwa lata później podpisana została umowa w sprawie połączenia Gabinetu Zoologicznego z Muzeum Branickich, które stały się podstawą Narodowego Muzeum Przyrodniczego [Rozporządzenia w sprawie utworzenia Narodowego Muzeum Przyrodniczego w Warszawie 1919]. W 1919 roku zbiory zostały przeniesione do pomieszczeń zajmowanych przez Gabinet Zoologiczny w zabudowaniach Uniwersytetu Warszawskiego przy ul. Krakowskie Przedmieście 26/28. Muzeum Przyrodnicze posiadało jedną z największych kolekcji zbiorów przyrodniczych w kraju, oprócz Muzeum Przyrodniczego im. Dzieduszyckich we Lwowie oraz znacznie mniejszych, jak Muzeum Przyrodnicze przy Parku Narodowym w Białowieży, Miejskie Muzeum Przyrodnicze

⁹ Trzonem kolekcji stał się zbiór ptaków południowoamerykańskich i azjatyckich [Daszkiewicz, Iwan, 2019]. W zbiorach Muzeum Zoologicznego PAN zachowały się rzadkie eksponaty z tej kolekcji [Cegliński, Raś, Kowalski, Iwan, 2023].

¹⁰ Proces pozyskiwania okazów z dzisiejszej perspektywy był trudny do zaakceptowania. Wstępnie preparowane na miejscu upolowane okazy zwierząt często niszczyły się w czasie transportu, z tego względu zabijano więcej zwierząt, niż wynikało to z zapotrzebowania danej instytucji. Pozyskane w ten sposób dublety przeznaczone były na wymianę z innymi muzeami.

¹¹ Ostatnia ekspedycja odbyła się najprawdopodobniej ok. 1905 roku.

¹² W 1908 roku Muzeum Branickich uczestniczyło w wystawie *Przyroda w domu*, zorganizowanej przez Towarzystwo Miłośników Przyrody [Co słyhać nowego 1908: 2; *Kronika miejska* 1911: 4].

w Grodnie czy Miejskie Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne w Łodzi. Obiekty tego typu gromadzone były także w wyodrębnionych działach w muzeach regionalnych i lokalnych oraz gabinetach uniwersyteckich i szkolnych. W 1928 roku Państwowe Muzeum Przyrodnicze przekształcono w Państwowe Muzeum Zoologiczne, w 1935 roku część kolekcji została uszkodzona i zniszczona na skutek pożaru. Liczne okazy zostały utracone w czasie drugiej wojny światowej. Spadkobiercą Państwowego Muzeum Zoologicznego jest Muzeum i Instytutu Zoologii PAN [Wiśniewska, Kozłowski 1996; Kazubski 1996; Daszkiewicz, Iwan 2019; Zabłocki 2020; Iwan, Mierzwa-Szymkowiak, Wawer 2021]¹³.



Narodowe Archiwum Cyfrowe

Il. 3. Przenoszenie ocalałych podczas pożaru zbiorów Muzeum Zoologicznego (Przyrodniczego) do namiotów po pożarze, fot. 1935, NAC, zespół Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/10/3293/3

¹³ Historia kolekcji przyrodniczej badana jest w ramach projektu NPRH pt. „Rekonstrukcja i opracowanie zbiorów naukowych Gabinetu Zoologicznego Uniwersytetu Warszawskiego. Od XVIII-wiecznego Musaeum Polonicum do Narodowego Muzeum Przyrodniczego”, nr 0038/NPRH8/H11/87/2020, realizowanego w latach 2020–2025 na Wydziale Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dr. hab. Huberta Kowalskiego.

Willa Bohdana Pniewskiego

W dwudziestoleciu międzywojennym pogarszająca się sytuacja gospodarcza i trudności finansowe Branickich przyczyniły się do stopniowej parcelacji i sprzedaży majątku. Odnośnie do ogrodów Frascati — fragment przekazano na potrzeby nowej drogi dojazdowej do okolicznych willi i rezydencji przy al. Na Skarpie. Biały Pałacyk użytkowany był przez konsulat chiński, natomiast działka, na której znajdowała się dawna siedziba muzeum Branickich, w 1936 roku została zakupiona przez architekta Bohdana Pniewskiego. Adaptacja budynku na potrzeby pracowni i domu mieszkalnego przeprowadzona została w latach 1937–1938. Architekt zachował oryginalną fasadę zachodnią wraz z dolną salą, nadbudowując budynek o jedną kondygnację [Czapelski 2008]. Doskonałe połączenia kamiennej okładziny elewacji z metaloplastyką, starannie opracowana stolarka okienna i drzwiowa dopełnione zostały tak charakterystycznym dla późnych lat 30. XX wieku detalem w postaci ceramiki: na suficie biblioteki umieszczono ludowe misy, natomiast na kominku kafle huculskie. Willa, łącząca wpływy architektury włoskiej i modernizmu, stała się mistrzowskim pokazem warsztatu architekta, który „daje obfity zbiór systemów stosowania kamienia zarówno na zewnątrz jak i we wnętrzach. [...] W tym wypadku musimy ten budynek uznać za muzeum, w którym nie tylko poznajemy materiały w próbkach, ale widzimy bogactwo zastosowań i efektów — ową siłę potencjalną, leżącą w materiale” [Hryniewicz 1938: 92]. Słowa te brzmią jak antycypacja przyszłej roli budynku, który ćwierć wieku później ponownie stał się siedzibą muzeum. Tym razem jednak było ono poświęcone przyrodzie nieożywionej¹⁴. Pniewski umiejętnie wykorzystał potencjał budynku i jego lokalizacji, łącząc zabytkową architekturę z modernistyczną koncepcją willi miejskiej, sankcjonując domniemane powiązanie budynku z masonerią przez umieszczoną na elewacji sentencję: *SCANDIVS DD AR FX TAMRC+* („Pnący się przebudował świątynię masonów i zamieszkał w niej”). Willa została uszkodzona podczas drugiej wojny światowej, w czasie Powstania Warszawskiego mieściły się tam pozycje powstańców, co upamiętniają tablice pamiątkowe w budynku. Została odbudowana i użytkowana przez Pniewskiego do 1965 roku. W budynku zachował się wystrój obejmujący elementy przed- i powojenne, zaprojektowane przez architekta.

¹⁴ Zanim jednak do tego doszło, budynek stał się jednym z punktów oporu polskich żołnierzy walczących w Powstaniu Warszawskim. Na elewacji zachowały się ślady po pociskach, natomiast wewnątrz, na marmurowym podeście klatki schodowej krew jednego z powstańców.



Narodowe Archiwum Cyfrowe

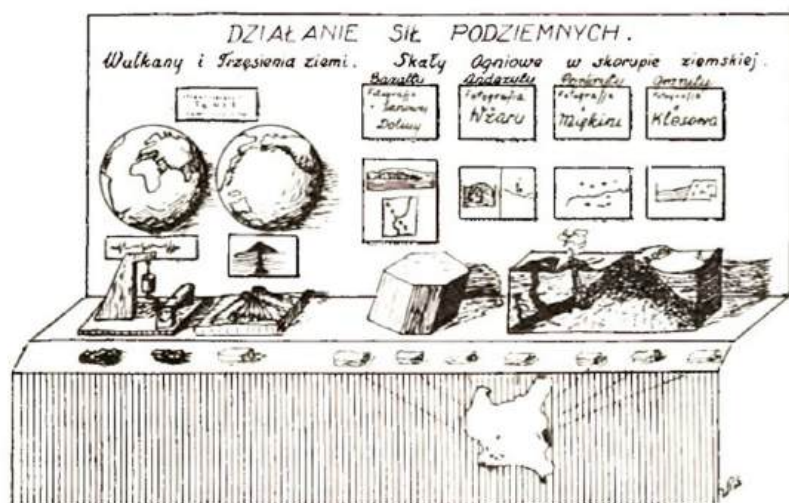
Il. 4. Warszawa. Ulica Wiejska. Budynek na terenie parceli Frascati, dawna siedziba loży masońskiej. NAC, zespół Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/9/6663

Muzeum Ziemi

Zniszczenia wojenne, które dotknęły Warszawę w czasie drugiej wojny światowej, objęły między innymi siedzibę Państwowego Instytutu Geologicznego przy ul. Rakowieckiej 4, w którym gromadzone były zbiory przyrody nieożywionej. W 1919 roku Stanisław Małkowski (1889–1962), geolog, pionier ochrony zabytków przyrody nieożywionej w Polsce [Wójcik 1967; Jakubowski 2010], wystąpił z projektem utworzenia polskiego Muzeum Ziemi [Małkowski 1919; Małkowski 1922]. Instytucja ta miała łączyć zagadnienia z zakresu geologii, mineralogii i paleontologii z popularyzacją wiedzy o Ziemi z wykorzystaniem wystawy stałej, pokazów czasowych, wykładów i odczytów. Projekt Małkowskiego, rozwijany w kolejnych latach, wyprzedzał swoje czasy, chociaż ideowo sięgał do tradycji pozytywistycznych [Małkowski 1923]. Początkowo miejscem kolekcji geologicznej mogło być Państwowe Muzeum Przyrodnicze, jednak szybko punktem oparcia propagowanej przez Małkowskiego koncepcji stał się Państwowy Instytut Geologiczny (PIG), kierowany przez mineraloga Józefa Morozewicza. Powstanie muzeum poprzedziły, podobnie jak w wypadku zbiorów zoologicznych, kolekcje uniwersyteckie. Gabinet Mineralogiczny Szkoły Głównej Warszawskiej zgromadził liczne przykłady minerałów z Europy, Azji i Ameryki Południowej, w tym kolekcję przekazaną przez Ignacego Domeykę (1802–1889). Jego kustoszami byli między innymi zoolog Antoni Wałęcki (1815–1897) czy geolog Zygmunt Weyberg (1872–1944), autor podręczników z mineralogii. W 1915 roku Rosjanie wywieźli w głąb Rosji „200 najlepszych minerałów” wraz z mikroskopami, podobny los spotkał Muzeum Zakładu Mineralogii i Geologii Politechniki Warszawskiej.

Jednym z zadań PIG było „tworzenie i kompletowanie zbiorów mineralogicznych i paleontologicznych, tudzież zbiorów kopalin użytecznych [...] do wyjaśnienia budowy geologicznej kraju i zobrazowania jego bogactw kopalnych” [Ustawa i statut Państwowego Instytutu Geologicznego 1929]¹⁵. Już w 1919 roku Muzeum Przemysłu i Rolnictwa przekazało do Instytutu zbiory działającej przy muzeum Pracowni Geologicznej. W 1923 roku rozpoczęto budowę gmachu według projektu Mariana Lalewicza przy ul. Rakowieckiej 4, w którym mieścić się miały między innymi zbiory geologiczne: „Na muzeum geologiczne przeznaczono cały parter pawilonu głównego. Organizacja muzeum we właściwym słowa tego znaczeniu rozpocznie się dopiero po uzyskaniu odpowiedniego umeblowania” [Morozewicz 1931: LIV].

¹⁵ Statut, § 3 pkt 6.



Il. 5. Projekt wystawy *Dział nauki o ziemi* w Muzeum Techniki i Przemysłu, repr. za: „Wiadomości Muzeum Ziemi”, 1938, nr 2-3, fig. 9

Koncepcja Muzeum Ziemi prowadzącego intensywną działalność oświatową wypełniać miała lukę istniejącą między zbiorami Muzeum Przyrodniczego a kolekcją PIG. Była też odpowiedzią na „analfabetyzm w zakresie nauk geologicznych” ówczesnych czasów [Małkowski 1932: 30]. W 1932 roku swoją działalność rozpoczęło Towarzystwo Muzeum Ziemi. Jego kolekcję zapoczątkował dar Tadeusza Wiśniowskiego (1865–1933), obejmujący zbiory oraz bibliotekę geologiczną, w kolejnych latach do zbiorów przyszłego muzeum trafiały kolekcje prywatne i obiekty pozyskane w czasie wypraw naukowców i osób związanych z Towarzystwem¹⁶. Jednym z jego zadań było prowadzenie badań geologicznych Warszawy i okolic i do 1934 roku przeprowadzono je na sześciu stanowiskach. „Geologowie prowadzący z ramienia Muzeum Ziemi badania na terenie Warszawy, przy sposobności budowy [...] kanałów kanalizacyjnych, nie ograniczali się jedynie do gromadzenia materiałów geologicznych, lecz służyli również Kierownictwu tych robót fachową opinią co do charakteru utworów oraz ogólnych warunków geologicznych terenu”, pisano w niedatowanym projekcie listu do prezydenta miasta, którego celem było uzyskanie wsparcia dla Muzeum, przede wszystkim finansowego i lokalowego [Projekt. Panie Prezydencie

¹⁶ Do 1938 roku w kolekcji muzeum znajdowały się m.in. zbiór kości zwierząt trzeciorzędowych ze wsi Węże pod Działoszynem (ok. 11 tys. kg kości), kolekcja meteorytów pętluskich (1868) i łowickich (1935), zbiór fauny miocenńskiej morskiej, faun paleozoicznych, jurajskich, fauny dolnokredowej z terenu Rzeczypospolitej, zbiór brachidopodów i ryb pancernych, skamielin i jeżowców kredowych, kręgowców czwartorzędowych [Rzut oka na dotychczasową działalność Towarzystwa Muzeum Ziemi 1938].

1934(?): 2]. Jeszcze mocniejszy wydźwięk ma projekt pisma skierowanego do Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego: „pragniemy podkreślić potrzebę stworzenia w Polsce nowożytnego muzeum geologicznego (Muzeum Ziemi), nie ograniczonego w programie swej działalności do ziem polskich, lecz obejmującego całą ziemię i wszystkie gałęzie geologii, mineralogii, geochemii i geofizyki, zarówno w dziedzinach dociekań teoretycznych, jak i zastosowań praktycznych” [Projekt. Do Pana Ministra 1936(?): 3]. W tym czasie kolekcja przechowywana była w siedzibie PIG-u. Do prac nad organizacją muzeum przystąpiono w 1937 roku, utworzono wówczas komisję koordynującą prace, sformułowano program, który łączył cele naukowe z działalnością edukacyjną [Małkowski 1938]¹⁷. Przed wojną do otwarcia muzeum nie doszło i podobnie jak muzeum hr. Branickich nie mogło się wpisać w świadomość mieszkańców Warszawy. Sytuacja ta zmieniła się po drugiej wojnie światowej.

Siedziba PIG-u została poważnie zniszczona w wyniku działań wojennych, jednak jak napisał Stanisław Małkowski — w przeciwieństwie do biblioteki i wyposażenia pracowni większość muzealnej kolekcji ocalała. Już w 1945 roku przystąpiono do przygotowania wystawy mineralogicznej i geologicznej, poszukując jednocześnie dla Muzeum Ziemi nowej lokalizacji. Decyzja o przejęciu, odbudowie i adaptacji na jego potrzeby Białego Pałacyku przy al. Na Skarpie została podjęta już w 1946 roku, projekt budowlany opracowano dwa lata później. W działania te zaangażował się Bohdan Pniewski, kierownik rozbudowy Sejmu i założenia sejmowego oraz sąsiad przyszłego Muzeum Ziemi. Instytucje tę powołano w 1948 roku [Rozporządzenia o utworzeniu Muzeum Ziemi 1948], w tym samym roku rozpoczęto prace remontowe. W otoczeniu Białego Budynku stworzono lapidarium obejmujące głazy narzutowe, kamienie budowlane Polski oraz detal architektoniczny ze zniszczonych w czasie drugiej wojny światowej pałaców warszawskich, między innymi Brühla i Kronenberga. Jak pisał w memoriale z 1954 roku Małkowski:

Nie jest przypadkiem fakt wyboru na obecną siedzibę Muzeum Ziemi miejsca przy Al. Na Skarpie 20/26. Wybierając sposób wskazywanych przez Biuro Odbudowy Stolicy, jako możliwe do zajęcia [...], kierowaliśmy się myślą, że tu właśnie znajduje się otoczenie szczególnie

¹⁷ W 1938 roku Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie podjęło się prac nad organizacją osobnego działu geologicznego. Wystawa prezentująca „całą naukę o ziemi” uzupełniać miała zagadnienia związane z geologią teoretyczną i praktyczną, które podejmować powinno Państwowe Muzeum Geologiczne [Pożaryski 1938].

odpowiadające treści zadań, które Muzeum Ziemi ma przed sobą. Fragment skarpy wiślanej między ulicą Książęcą i Sejmem jest jedynym w obrębie Warszawy pod względem swej wyrazistości i formy obiektem geologicznym. Mamy tu bowiem, nie tylko fragment wysokiego brzegu Pra-Wisły, z którego roztacza się ku wschodowi wspaniały widok na rozległą pra-dolinę naszej rzeki, lecz i ukształtowanie tego brzegu jest charakterystyczne i interesujące [Materiał do memoriału 1954: 1].

Memoriał Małkowskiego podkreślający „piękny i pouczający wygląd” otoczenia muzeum został napisany w związku z rozpoczętymi pracami nad aranżacją Centralnego Parku Kultury (obecnie park Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego). Jego celem było przekonanie władarzy miasta do zaniechania prac ziemnych na terenie skarpy, „zwłaszcza w tych miejscach, gdzie jeszcze ocalały zarysy form naturalnych”, lub ich ograniczenie do minimum tak, aby „fragmenty zboczy Skarpy o zarysach najbardziej zbliżonych do pierwotnych mogły być zachowane i ujęte w całość kompozycji” [Materiał do memoriału 1954: 2]. Projekt parku przygotowywał zespół Biura Urbanistycznego Warszawy pod kierunkiem inżynier ogrodnictwa Aliny Scholtz [Perlińska-Kobierzyńska i in. 2021], w 1953 roku funkcję głównego projektanta przejął Zygmunt Stępiński. Projekt wykorzystał elementy ogrodu Frascati z zachowanym układem tarasów, pozostawiając czytelne zbocze skarpy wiślanej. Główna część parku została otwarta w 1955 roku.

Poważniejszym niż prace budowlane zagrożeniem Muzeum były kwestie administracyjne. W 1949 roku na posiedzeniu Komitetu Ministrów ds. Kultury przyjęto, że muzea centralne będą samodzielnymi placówkami naukowo-badawczymi, natomiast muzea przyrodnicze, w tym Muzeum Ziemi, podlegać będą Ministerstwu Oświaty. Skutki ewentualnego połączenia PIG-u (później Instytutu Geologicznego) z Muzeum Ziemi, będące konsekwencją tej decyzji, zostały szczegółowo omówione w niedatowanym maszynopisie „Muzeum Ziemi”, najpewniej autorstwa Małkowskiego. We wnioskach autor stwierdził: „Muzeum Ziemi winno być utrzymywane jako instytucja samodzielna w ramach Polskiej Akademii Nauk, a działalność naukowo-badawcza Muzeum Ziemi w tych działach, które jako graniczne wiążą się z działalnością PIG, winna być skoordynowana z działalnością PIG w odpowiednim Komitecie PAN”. W 1951 roku Muzeum przeszło pod zarząd Instytutu Geologicznego, który sytuował je na równi ze stacjami

terenowymi¹⁸, a w 1959 roku, zgodnie z postulatami I Kongresu Nauki Polskiej, przejęte zostało przez Polską Akademię Nauk. Zakupiona przez PAN w 1956 roku Willa Pniewskiego została przeznaczona na siedzibę Muzeum Ziemi, rozpoczynając kolejny muzealny rozdział historii budynku, który wyróżnia się niezwykle bogatą historią i kolekcją [Jakubowski 1982; Jakubowski 2001]. W zbiorach Muzeum Ziemi znajduje się obecnie ponad 30 tys. okazów, w tym kolekcja meteorytów i tektytów, zbiór minerałów krajowych i zagranicznych [Heczke 1991], a także zbiór archiwaliów dotyczących dziejów nauk o Ziemi w Polsce, zawierający spuścizny naukowe działających u schyłku XIX i w pierwszej połowie XX wieku przedstawicieli nauk geologicznych¹⁹. Zbiory łączące kolekcję przed- i powojenną oraz dokumentacja archiwalna wyróżniają Muzeum Ziemi na tle innych powstałych po drugiej wojnie światowej instytucji tego typu²⁰.

Podsumowanie

Powszechnie przyjmuje się, że o tożsamości muzeum decydują zbiory i kolekcje. Z twierdzeniem tym trudno polemizować. Przypomniana tu wielowątkowa, niejednorodna historia instytucji istniejących przy al. Na Skarpie uświadamia jednak pewną specyfikę muzeów tworzonych w drugiej połowie XIX i w pierwszej połowie XX wieku na ziemiach polskich — wiele z nich zostało zniszczonych, rozproszonych, włączonych do innych zbiorów, znikając z obszaru zainteresowań badaczy i pamięci społecznej²¹.

¹⁸ „M.Z. [Muzeum Ziemi] jest w obrębie I.G. [Instytutu Geologicznego] całością obcą i nie cieszącą się zrozumieniem jej zadań i potrzeb”, pisał, dodając: „System kurateli Instytutu Geologicznego nad Muzeum Ziemi [...] nie dopomagał dotychczas temu rozwojowi i nic nie wskazuje, że dopomoże w przyszłości. Rodzi on tylko wzajemną niechęć i zły klimat pracy, który ma niekiedy wpływ zabójczy na przejawy twórczej inicjatywy”, [Uwagi w sprawie projektu 1956].

¹⁹ Opracowanie tych dokumentów publikowane są w serii „Materiały archiwalne z zakresu historii nauk o Ziemi w zbiorach Muzeum Ziemi PAN. Inwentarz spuścizn naukowych”.

²⁰ Do ciekawszych należą m.in. Muzeum Geologii Żłóż w Gliwicach, zawierające przedwojenne kolekcje regionalne z Górnego Śląska i Śląska Cieszyńskiego, Muzeum Geologiczne PIG-PIB w Warszawie, Muzeum Geologiczne Instytutu Nauk Geologicznych PAN w Krakowie oraz instytucje zakładane przy uniwersytetach i politechnikach. Osobną grupę tworzą muzea prezentujące prywatne kolekcje minerałów, jednak ta tematyka wykracza poza ramy niniejszego tekstu.

²¹ Jak wiele instytucji zostało zapomnianych na skutek zniszczenia lub rozproszenia ich zbiorów w czasie pierwszej i drugiej wojny światowej, świadczą chociażby badania prowadzone w ramach projektu NPRH „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej”, realizowanego w latach 2016–2019 na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pod kierownictwem prof. Tomasza F., de Rosseta, oraz wspomniany już projekt „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918–1939”.

O ich istnieniu przypominają pojedyncze obiekty lub szczątkowe kolekcje, biografie ludzi, dokumentacja archiwalna, w końcu miejsca, w których istniały. Aby stać się nośnikiem pamięci o danej instytucji, siedziba muzeum nie musi cechować się wyjątkowością, chociaż walorów takich nie można odmówić obu obecnym siedzibom Muzeum Ziemi PAN przy al. Na Skarpie. O tym, czy budynek podtrzymuje pamięć o przeszłości, stanowiąc swoiste *lieux de memoire*, decyduje powiązanie z daną historią i więzi łączące przeszłość z współczesnością [Szpociński 2008, 11–13].



Narodowe Archiwum Cyfrowe

Il. 6. Wystawa poświęcona bursztynom, Muzeum Ziemi w Warszawie, fot. Grażyna Rutowska, 1973, NAC, sygn. 3/40/0/9/214

Muzeum Ziemi PAN łączy w sobie historię kilku instytucji. Jego tożsamość tworzy bogata kolekcja minerałów, tradycja badań naukowych prowadzonych przez pracowników Muzeum Ziemi oraz spuścizna wybitnych jednostek działających w XIX i XX wieku na rzecz rozwoju nauk o Ziemi. Zmiana lokalizacji nie umniejszałaby jego wartości. Na tożsamość instytucji składają się jednak także elementy, które decydują o jej społecznym odbiorze [Kotowski 2020; Jośko-Ochojska, Brus, Sell 2022]. Muzeum Ziemi przy al. Na Skarpie nie jest bowiem wyłącznie kolekcją, lecz utrwalonym i ważnym dla szerszej wspólnoty (między innymi badaczy, mieszkańców Warszawy) miejscem-symboliem, w którym zawiera się zarówno pamięć o założeniu ogrodowym ks. Kazimierza Poniatowskiego, łoży masońskiej, Powstaniu Warszawskim, jak i Bohdanie Pniewskim czy Stanisławie Małkowskim.

Bogactwo Muzeum Ziemi PAN nie wynika wyłącznie z kolekcji będącej nośnikiem wielu historii (pozyskania okazów, procesu tworzenia zbioru, przekazywanych kolekcji, w końcu także spuścizn badaczy) i przez ekspozycję przeciwdziała niesłabnącemu „analfabetyzmowi w zakresie nauk geologicznych”. Niewykorzystane pozostaje podkreślane przez Małkowskiego usytuowanie muzeum na skarpie wiślanej, historia ogrodów Poniatowskiego, w końcu dzieje kilku muzeów — zbiorów ornitologicznych Branickich, krótkotrwały pobyt kolekcji etnograficznej, utworzenie Państwowego Muzeum Przyrodniczego, Muzeum Ziemi, lapidarium detalu architektonicznego odwołującego się do wojennych losów stolicy. Potencjał tej instytucji do aktywnego współtworzenia środowiska kulturowego jest znaczny, jednak decyzja o tym, czy muzeum weźmie w tym procesie aktywny udział, uwarunkowana jest świadomą i przemyślaną polityką instytucji zarządzającej, a dokładniej struktur miejskich i państwowych²².

Bibliografia

Źródła archiwalne

UM, Biuro Organizacji Urzędu, Wydział Archiwum

Aleja Na Skapie 27, sygn. N17 27.

Archiwum Muzeum Ziemi PAN, zespół Stanisława Małkowskiego S. 10

[Projekt. Panie Prezydencie], brak daty [1934?], brak podpisu, mps, sygn. 411 k. nienu-merowane.

²² W 2023 roku dyskusję na temat Muzeum Ziemi PAN wywołała planowana sprzedaż budynku i relokacja kolekcji, rozważano także koncepcję przekształcenia tej instytucji w oddział Narodowego Muzeum Techniki [Co dalej z Muzeum Ziemi? 2023].

[Projekt. Do Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia publicznego], brak daty [1936], brak podpisu, mps, sygn. 411 k. nienumerowane.

[Materiał do memoriału w sprawie ochrony wartości naukowej i dydaktycznej otoczenia Muzeum Ziemi przy Al. Na Skarpie 20/26], 12.12.1954, mps, s. 1, sygn. 423, k. nienumerowane.

[Uwagi w sprawie projektu schematu organizacyjnego Muzeum Ziemi w ramach Instytutu Geologicznego], 9.03.1956, mps, sygn. 423, k. nienumerowane.

Akty prawne

Rozporządzenia Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dn. 24 września 1919 w sprawie utworzenia Narodowego Muzeum Przyrodniczego w Warszawie (M.P. Nr 224 z d. 16 października 1919).

Ustawa i statut Państwowego Instytutu Geologicznego (zatwierdzony przez Radę Ministrów 25 lipca 1927 r.), Warszawa: Cotty, 1929.

Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 9 czerwca 1948 r. o utworzeniu Muzeum Ziemi (Dz.U. 1948 nr 30 poz. 202)

Literatura

Zbiory przyrodnicze hr. Branickich, „Kurier Codzienny”, 1896, nr 64, s. 2.

Kronika bieżąca [Muzeum ornitologiczne], „Słowo”, 1898, nr 218, s. 2.

Raptularz powszechny [Nowe muzeum], „Biesiada Literacka”, 1897, nr 37, s. 170.

Co słyszać nowego [Wystawa „Przyrody w domu”], „Przegląd Poranny”, 1908, nr 131, s. 2.

Kronika miejska [Zbiory zoologiczne], „Słowo”, 1911, nr 44, s. 4.

Rzut oka na dotychczasową działalność Towarzystwa Muzeum Ziemi, „Wiadomości Muzeum Ziemi”, 1938, nr 2–3, s. 72–74.

Bieliński Józef

1912: *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 1–3, Kraków–Warszawa: skł. gł. w Księgarni E. Wende i Ska (T. Hiż i A. Turkuł); [druk:] W. L. Anczyc i Spółka.

Czapelski Marek

2008: *Bohdan Pniewski — warszawski architekt XX wieku*, Warszawa: Wyd. UW, s. 162–171.

Cegliński Arkadiusz, Raś Marcin, Kowalski Hubert, Iwan Dariusz

2023: *Zoological Collections of Museum and Institute of Zoology of the Polish Academy of Sciences: Unique Bird Specimens Collected in Oceania by Jan Kubary in the 19th Century*, „Annales Zoologici”, t. 73, nr 4, s. 943–950.

Daszkiewicz Piotr

2020: *Komentarz*, [w:] *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 1, 1766–1882, red. T.F. de Rosset, M. F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń: UMK.

2022: *Muzeum im. Dzieduszyckich a idea narodowego muzeum historii naturalnej*, [w:] *Wokół przyrodniczych pasji Dzieduszyckich. Referaty wygłoszone na konferencji inauguracyjnej obchody 200. rocznicy urodzin Włodzimierza Dzieduszyckiego*

(1825–1899), *Zarzeczce*, 10 września 2021, oprac. red. M. Dzieduszycka, I. Ziętkiewicz (współpr.), Warszawa: Związek Rodowy Dzieduszyckich herbu Sas, s. 64–77.

Daszkiewicz Piotr, Iwan Dariusz

2019: *Pojedynek uczonych — konflikt u zarania Narodowego Muzeum Przyrodniczego w Warszawie w świetle zachowanej korespondencji Jana Sztolcmana (1854–1928) i Benedykta Dybowskiego (1833–1930)*, „Echa Przeszłości”, t. 20, nr 2, s. 419–429.

2020: *Co wiemy o Muzeum Branickich? Listy Jana Sztolcmana do Benedykta Dybowskiego ze zbiorów poznańskiego oddziału Archiwum PAN — interesujący przyczynek dla historii zbiorów przyrodniczych w Polsce*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 65, nr 2, s. 77–87.

Fedorowicz Zygmunt, Feliksiak Stanisław

2016: *150-lecie Gabinetu Zoologicznego w Warszawie (1818–1968)*, „Memorabilia zoologia”, nr 1, s. 1–66.

Heczke Teresa

1991: *Minerały Polski w zbiorach Muzeum Ziemi: katalog kolekcji systematycznej*, cz. 1–2, Warszawa: Vector.

Hryniewiecki Jerzy

1938: *Kilka słów o willi we Frascati*, „Architektura i Budownictwo”, nr 3, s. 92.

Iwan Dariusz, Mierzwa-Szymkowiak Dominika, Wawer Wioletta

2021: *Zbiory przyrodnicze Muzeum i Instytutu Zoologii PAN — świadectwo polskiego wkładu w rozwój światowych badań bioróżnorodności prowadzonych od początku XIX wieku*, „Kosmos”, t. 70, nr 2, s. 214–254.

Jakubowski Krzysztof J.

1982: *Muzeum Ziemi — tradycje i współczesność*, „Przegląd Geologiczny”, t. 30, nr 12, s. 633–643.

2001: *Muzeum Ziemi PAN*, Warszawa: Muzeum Ziemi.

2006: *Muzeum Ziemi i warszawskie zbiory przyrodnicze*, [w:] *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. A. Rottermund, A. Sołtan, M. Wrede, Warszawa: Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego.

2010: *Stanisław Małkowski — w kręgu idei Muzeum Ziemi*, [w:] *Materiały archiwalne z zakresu historii nauk o ziemi w zbiorach Muzeum Ziemi PAN*, red. J. Grabowska, Warszawa: Muzeum Ziemi PAN, s. 3–12.

Jankowski Edmund

1891: *Ogrody Warszawskie. Frascati*, „Ogrodnik Polski”, nr 9, s. 202.

Joško-Ochojska Jadwiga, Brus Ryszard, Sell Joanna

2022: *Muzeoterapia — nowy kierunek terapii zaburzeń emocjonalnych*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis”, nr 76, s. 61–69.

K. Z. Wł.

1887: „*Na Książęcem*”, „Kurier Codzienny”, nr 204, s. 1.

Kazubski Stanisław L.

1996: *The History of the Museum and Institute of Zoology*, „Bulletin of the Museum and Institute of Zoology PAS”, nr 1, s. 7–19.

Kotowski Robert

- 2020: *Museotherapy — How Does It Work?*, [w:] *Museotherapy. How Does It Work? Museums as a Place of Therapy*, red. R. Kotowski, E.B. Zybert, Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, s. 9–22.

Kwiatkowski Marek

- 1971: *Szymon Bogumił Zug: architekt polskiego Oświecenia*, Warszawa: PWN.

Małkowski Stanisław

- 1919: *Kilka uwag o potrzebie popularyzacji wiedzy i o polskim Muzeum Ziemi*, „Nauka Polska”, t. 2, s. 72–73.
- 1922: *O ideach przewodnich Muzeum Ziemi*, „Ziemia”, R. 7, s. 205–210.
- 1923: *O potrzebie organizowania ośrodków pracy naukowej na prowincji*, „Nauka Polska”, t. 4, s. 284.
- 1932: *O potrzebie Muzeum Ziemi w Polsce*, „Służba Nauce”, nr 2, s. 30.
- 1938: *Cele i zadania Muzeum Ziemi*, „Wiadomości Muzeum Ziemi”, nr 1, s. 3–8.

Sztolzman Jan

- 1897: *Nowości muzeum Branickich*, „Wszechświat”, t. 16, nr 22, s. 341–347.

Mencfel Michał

- 2010: *Skarbce natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na Śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa: DIG.

Morozewicz Józef

- 1931: *Działalność Państwowego Instytutu Geologicznego w roku 1930 [101. Muzeum Geologiczne]*, Warszawa: J. Cotty, s. LIV.

Niemcewicz Julian Ursyn

- 1868: *Pamiętniki czasów moich: dzieło pośmiertne Juljana Ursyna Niemcewicza*, Lipsk: F. A. Brockhaus.

Perlińska-Kobierzyńska Ewa i in.

- 2021: *Alina Scholtz: projektantka warszawskiej zieleni* [katalog wystawy], Warszawa: Muzeum Warszawy.

Pomian Krzysztof

- 2023: *Muzeum. Historia światowa*, t. 1, *Od skarbcza do muzeum*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Pożaryski Władysław

- 1938: *Dział nauki o ziemi projektowany w Muzeum Techniki i Przemysłu w Warszawie*, „Wiadomości Muzeum Ziemi”, nr 2–3, s. 81–87.

Putkowska Jolanta

- 2009: *Warszawskie podmiejskie rezydencje Kazimierza Poniatowskiego przy ulicy Książęcej „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”*, t. 54, z. 2, s. 32.

Rieule Etienne Dieudonné Chardon de

- 2020: *Projekt zgromadzenia bez żadnych wydatków wszystkich bogactw naturalnych Polski, 1766*, oprac. P. Daszkiewicz, [w:] *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów*, t. 1, 1766–1882, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń: UMK.

Roguska Jadwiga

- 1993: *Przemiany funkcjonalno-przestrzenne wzdłuż Skarpy Warszawskiej w XIX i XX wieku i ich prognostyczna wymowa*, [w:] *Skarpa Warszawska. Materiały sesji naukowej*, Warszawa 28–29 maja 1993, red. B. Wierzbicka, Warszawa: TONZP, 1993, s. 51.

Rosset Tomasz de, Woźniak Michał F., Bednarz Doiczmanowa Ewelina (red.)

- 2020: *Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów*, t. I, 1766–1882, Toruń: Wyd. UMK

Szpociński Andrzej

- 2008: *Miejsca pamięci* (lieux de mémoire) „Teksty Drugie”, nr 4, s. 11–20.

Sztolcman Jan

- 1897: *Nowości muzeum Branickich*, „Wszechświat”, t. 16, nr 22, s. 341.

Tołysz Aldona

- 2020: *Edukacyjna funkcja muzeów polskich za I Rzeczypospolitej i w epoce rozbiorów*, [w:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. T. F. De Rosset, A. Tołysz, M. Wawrzak, Toruń: Wyd. UMK

Wasilewski Zygmunt

- 1890: *Z muzeum etnograficznego*, „Wisła”, t. 4, z. 4, s. 978.

Wiśniewska Katarzyna, Kozłowski Paweł

- 1996: *The history of exhibitions organized by the Warsaw Zoological Museum*, „Bulletin of the Museum and Institute of Zoology PAN”, nr 1, s. 21–27.

Wójcik Zbigniew

- 1967: *Działalność profesora Stanisława Małkowskiego na polu ochrony zabytków przyrody nieożywionej w Polsce*, „Ochrona Przyrody”, nr 32, s. 11–40.

Zabłocki Wojciech

- 2020: *Państwowe Muzeum Zoologiczne wobec powstania Polskiej Akademii Nauk: droga do powołania Instytutu Zoologicznego PAN*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 65, nr 4, s. 81–98.

Zug Simon Gottlieb

- 1785: *Polen* [w:] Ch.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, t. 5, Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, s. 297.

Źródła internetowe

- Co dalej z Muzeum Ziemi? Ujawnia minister kultury*, 14.08.2023, <https://www.pap.pl/aktualnosci/co-dalej-z-muzeum-ziemi-minister-kultury-ujawnia> [data odczytu: 26.08.2023].

Aldona Tołysz

Museums on the Escarpment. On a side note of the history of the Museum of the Earth of the Polish Academy of Sciences in Warsaw

Museums are not only about objects and people, but also about the places they are associated with. Museum of the Earth of the Polish Academy of Sciences in Warsaw is housed in two buildings with a unique history. Situated on the Vistula escarpment, the buildings inspire reflection on the history of the Frascati garden and the architectural activity of Bohdan Pniewski. Above all, they recall the history of two institutions, the Branicki Museum, which gave rise to the State Natural History Museum and the Museum of the Earth. The former was destroyed during World War II and disappeared from public consciousness along with its collection. The second, despite its destruction, was reactivated after 1945 thanks to the determination of Stanisław Małkowski. The aim of this article is to recall the history of these intuitions and the buildings connecting them, which are an excellent example of a lieu de memoire of high historical and social value.

Keywords: Museum of the Earth, Natural History Museum, Branicki Museum, Warsaw, Geological Museum, history, identity

Warsztaty muzeologiczne
w Chludowie

Museology workshops
in Chludowo

Anna Nadolska-Styczyńska

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi

„Muzeum etnograficzne na rozdrożu” Czwarte wiosenne seminarium muzeologiczne

W latach ubiegłych Katedra Etnologii UMK oraz Wydział Teologii UWM i Misyjne Seminarium Duchowne Księży Werbistów w Pieniężnie organizowały cykl spotkań pod wspólnym tytułem „Wiosenne Seminarium Muzeologiczne”. Do roku 2019 spotkaliśmy się trzykrotnie, a relacje z konferencji i niektóre teksty wystąpień zostały opublikowane w ZWAM. Pierwsze spotkanie, zatytułowane *Sacrum w muzeum*¹, odbyło się w roku 2014 i poruszało zagadnienia związane z desakralizacją obiektów kultu przenoszonych do placówek muzealnych [Nadolska-Styczyńska 2015]. Drugie: *Na szlaku. Muzea a turystyka*², zorganizowane w roku 2016, omawiało miejsce polskich muzeów etnograficznych w systemie organizacji turystyki [Nadolska-Styczyńska 2016]. Trzecie spotkanie, w roku 2018, dotyczyło zadań i problemów związanych z powiązaniem muzeów z miejscem ich działania i nosiło tytuł: *Muzeum w mieście*. Cykl naszych seminariów przerwała pandemia, ale w roku bieżącym powróciliśmy do tej idei i w maju (13–15) odbyło się **Czwarte Wiosenne Seminarium Muzeologiczne**, które tym razem przyjęło jako główny temat zagadnienie roli i pozycji współczesnego muzeum etnograficznego, pt.: *Muzeum etnograficzne na rozdrożu*. Organizatorami

¹ Teksty ze spotkania zamieszczono w drugim numerze ZWAM, *Sacrum w muzeum — po spotkaniu w Pieniężnie* (s. 131–171).

² Wybrane teksty zamieszczono w numerze: *Na szlaku. Muzea a turystyka. Po spotkaniu w Pieniężnie*, ZWAM, 2016, nr 3 (s. 73–142).

tegorocznego spotkania były Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi i Dom Misyjny św. Stanisława Kostki w Chłudowie, a także Redakcja czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM) we współpracy z Sekcją Muzeologiczną Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Katedrą Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zmieniło się także miejsce spotkania, tym razem spotkaliśmy się bowiem w Domu Misyjnym św. Stanisława Kostki w Chłudowie (SVD) pod Poznaniem. Do Rady Naukowej spotkania zaproszono: prof. dr. hab. Jana Jacka Pawlika SVD (em. prac. UWM w Olsztynie); prof. dr. hab. Jana Święcha (em. prac. Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ) oraz dr. Huberta Czachowskiego (Muzeum Etnograficzne im. M. Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu). Opiekunem naukowym seminarium była dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska (em. prof. UMK, reprezentująca tym razem łódzki Oddział PTL). Funkcję sekretarzy pełnili dr Damian Kasprzyk (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ/ PTL Oddział w Łodzi) i dr Rafał Kleśta-Nawrocki (Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK).



Uczestnicy seminarium w Chłudowie, fot. o. Franciszek Bąk SVD

Spotkanie poświęcone było współczesnej sytuacji i kondycji polskiego muzealnictwa o tematyce etnograficznej. W początku XXI wieku na większą skalę zaczęto wprowadzać w Polsce zasady „Nowej Muzeologii”. Odkonferencji poświęconych temu zagadnieniu, a tematyka muzeologiczna, ograniczająca się wcześniej przeważnie do środowiska muzealników, w sposób znaczący stała się obiektem zainteresowań także polskich badaczy akademickich. W roku 2010 ukazała się publikacja *Muzeum XXI wieku — teoria i praxis*, będąca pokłosiem spotkania zorganizowanego przez Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie [Kowalska, Urbanik red. 2010]. W roku 2012 powstało czasopismo „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, które swój pierwszy numer (2014) poświęciło wizji współczesnego muzeum etnograficznego. Rozpisana wówczas przez Redakcję ankieta pozwoliła na uzyskanie interesujących wizji dobrego, nowoczesnego muzeum etnograficznego i sprecyzowanie widocznych w tym zakresie potrzeb³.

Celem tegorocznego spotkania stało się zestawienie ówczesnych wyobrażeń dotyczących polskiego muzealnictwa o tematyce etnograficznej z polską rzeczywistością roku 2024. Poszukiwaliśmy odpowiedzi na podobne pytania, ale w kontekście realizacji tych założeń. Oto wykaz podstawowych zagadnień, które planowano poruszyć w ramach prezentowanych tekstów i dyskusji:

1. Czym jest dzisiaj w Polsce muzeum o tematyce etnograficznej i jaka jest jego współczesna rola?
2. Jakie jest miejsce muzeów etnograficznych w systemie polskiego muzealnictwa? Muzeum etnograficzne *versus* muzea sztuki i muzea historyczne?
3. Jakie są współczesne kierunki dokumentacji i budowania kolekcji w muzeach etnograficznych? Jak zmieniły się obszary kolekcjonowania? Jakie postawy przyjmują muzea etnograficzne wobec zasady zbywalności obiektów? A jakie wobec idei dekolonizacji? (Współpraca ze społecznościami źródłowymi, zwrot obiektów przejętych w sposób wątpliwy etycznie lub prawnie itd.).
4. W jaki sposób muzea prowadzą prace badawcze i uczestniczą we współczesnych nurtach etnologii/antropologii kulturowej?
5. Jakie relacje łączą muzea etnograficzne z etnologią akademicką?
6. Czy i w jakim zakresie muzea prowadzą współpracę międzynarodową?

³ „Ankieta ZWAM”, ZWAM, 2014, nr 1, s. 11–176.

7. Jaki charakter ma dzisiaj działalność edukacyjna? Jakie są zakresy i formy edukacji i partycypacji zewnętrznej?
8. Jakie problemy napotykają polskie muzea etnograficzne w ramach współpracy z otoczeniem zewnętrznym?

Do udziału w spotkaniu zostali zaproszeni muzealnicy i akademicy związani z polskim muzealnictwem etnograficznym i prowadzący badania dotyczące wymienionych tematów. W sumie w seminarium udział wzięło 16 osób, reprezentujących cztery ośrodki uniwersyteckie i pięć muzeów. Zaproponowane przez gości referaty pogrupowane zostały w cztery zespoły tematyczne.

Pierwszy dotyczył historii, współczesności i tożsamości muzealnictwa etnograficznego. W jego ramach dr Hubert Czachowski (Muzeum Etnograficzne w Toruniu) w wykładzie: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? Muzealnictwo etnograficzne na rozdrożach* przypomniał najważniejsze fakty z historii polskiego muzealnictwa etnograficznego, wskazując na nowatorstwo teorii i strategii uznanych nestorów naszej dyscypliny. Ich postawy badawcze, konsekwencja i wiedza pozwoliły na wykorzystywanie w działaniach zasad i teorii, których nie powstydziliby się obecnie żadne szanujące się muzeum. Do dzisiaj są oni zatem i być powinni naszymi mistrzami. Współczesność kulturowa była dla nich tak samo ważna jak tradycja, a nowatorstwo stosowanych metod nie zawsze było rozumiane i dobrze oceniane przez decydentów. Autor sformułował także ważne pytanie o miejsce muzeów etnograficznych w świecie współczesnej humanistyki. Antropologia kulturowa rozwija się w najrozmaitszych kierunkach, wkraczając na pola zajmowane m.in. przez medycynę, politykę czy ekonomię. Gdzie pośród tych nowych zakresów zainteresowań jest przestrzeń dla muzeów etnograficznych?

Następnie dr Magdalena Kwiecińska (Muzeum Tatrzańskie) wygłosiła referat: *Bronisław Piłsudski i rozwój działalności etnograficznej na rzecz Muzeum Tatrzańskiego*, dotyczący projektu autorstwa Bronisława Piłsudskiego zawierającego wytyczne w zakresie strategii, organizacji i zasad działania muzeum etnograficznego. Wskazała na jego prekursorstwo i ponadczasowość. Autorka omówiła także sposoby realizacji tych założeń przez jego współpracowników i uczniów: Bronisławę Giżycką i Juliusza Zborowskiego.

Kolejne dwa referaty przedstawiały niełatwe dzieje powojenne polskiego muzealnictwa etnograficznego, w kontekście zastosowania narzuconej

odgórnie w latach 50. XX wieku zasady centralizacji zbiorów w muzeum warszawskim. Doktor Marta Skwirowska (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie) w swoim wystąpieniu *Rozproszone kolekcje. Polityka władz polskich po 1945 roku w odniesieniu do zbiorów muzealnych, na przykładzie pozaeuropejskiej kolekcji PME* omówiła szeroko uwarunkowania społeczno-polityczne podejmowanych wówczas decyzji. Z kolei dr hab. Joanna Minksztyr (Muzeum Etnograficzne w Poznaniu) w wykładzie *O potrzebie wewnętrznej dekolonizacji. Poznańskie kolekcje z obszaru Afryki, Azji i Pacyfiku w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie* poruszyła bardzo aktualny, „gorący” i dotyczący kilku muzeów problem dzisiejszych konsekwencji prawno-organizacyjnych i merytorycznych, jakie za sobą pociągnęły ówczesne decyzje. Są one bowiem do dzisiaj źródłem konfliktów związanych z podejmowanymi próbami odzyskania zdeponowanych w PME kolekcji przez ich pierwotnych muzealnych właścicieli.

Po tej części obrad odbyła się gorąca dyskusja mająca za temat *Dzieje polskiego muzealnictwa etnograficznego a muzea XXI wieku. Dorobek czy bagaż?*. Uczestnicy zgodzili się, że należy czerpać siły i zasady działania z doświadczenia i dorobku nestorów muzealnictwa etnograficznego, zaznaczając konieczność nadążania za współczesnymi trendami i paradygmataми etnologii-antropologii kulturowej, nie zapominając o uwzględnianiu wątków tradycyjnej etnografii. Współczesne nowe obszary zainteresowań, związane z tzw. zwrotem plebejskim (chłopskim) w humanistyce, otwierają etnograficznym muzeom możliwości podejmowania nowych działań, adresowanych do muzealnej publiczności. Jednak owe nowe trendy społecznych zainteresowań niosą także pewne niebezpieczeństwo zbyt rychłych merytorycznych uproszczeń, historycznych oraz etnograficznych. Jak każda moda mogą powodować usuwanie przypadków trudniejszych do akceptacji przez szersze grono odbiorców.

Z kolei w toku burzliwej i niezmiernie konstruktywnej dyskusji nad drugim problemem ustalono, że bezwzględnie powinno się go rozwiązać polubownie, wykazując dobrą wolę i zrozumienie wspólnoty interesów polskiego muzealnictwa etnograficznego. Dyskutanci byli zgodni co do tego, że obiekty, których proveniencja jest możliwa do określenia, powinny zostać przekazane pierwotnym właścicielom, a forma i zakresy tych działań winny być ustalane między poszczególnymi muzeami a PME.

Spotkanie drugie poświęcone było dziejom obiektów etnograficznych, jakie trafiają do polskich muzeów. Jako pierwszy wygłosił referat prof. dr

hab. Jacek Jan Pawlik. Wykład pod znamienym tytułem *Martwe fetysze* dotyczył powszechnego w muzealnictwie zabiegu oczyszczania przedmiotów kultów afrykańskich z „niepotrzebnych” — zdaniem konserwatorów — elementów, stanowiących pozostałości ofiar nakładanych na fetysz w ramach działań kultowych. Ich usunięcie umożliwia pełne uwidocznienie obiektów sztuki, ale pozbawia obiekt kultu pierwotnej „mocy” i tym samym całkowicie niszczy jego prawdziwy kontekst kulturowy. Kolejny referat, wygłoszony przez dr Joannę Wasilewską (Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata) *Etnografia czy sztuka? Pytanie niepotrzebne* — wskazywał na niepotrzebne przeciwstawianie sobie etnografii i historii sztuki w kontekście pracy muzeów o specjalności kultur pozaeuropejskich. Każdy pracownik takiego muzeum musi być po trochu etnologiem, a po trochu historykiem sztuki, aby mógł odnaleźć, pojąć i wykorzystać w swojej pracy niuanse kulturowe ukryte w posiadanych przez muzeum obiektach. Natomiast Monika Kwaśniewska (Muzeum Misyjno-Etnograficzne w Pieniężnie) w referacie *Pomoc misjonarzy w pozyskiwaniu nowych obiektów do kolekcji Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie* opisała współpracę muzeum z werbistami. Pomagali oni uzupełnić zbiory o obiekty, których w kolekcji nie było, a które okazały się niezbędne w związku z realizacją nowej wystawy stałej.

W wystąpieniu *Muzeum na cenzurowanym. Przykład wystawy „Noanama” Borysa Malkina w Muzeum Etnograficznym w Zurychu* dr Magdalena Nierzwicka (Muzeum Okręgowe w Toruniu) zwróciła uwagę na różnice widoczne w podejściach polskich i niemieckich specjalistów do realizacji idei „muzealnej dekolonizacji”. Wystąpienie kolejnej uczestniczki — Katarzyny Podymy (Muzeum Miejskie w Żorach) nosiło tytuł *Muzealna kolekcja pozaeuropejska. Trudne życie obiektów*. Prelegentka wskazała na trudne warunki planowania i poszerzania we współczesnych realiach społecznych i politycznych kolekcji o tej tematyce. Podkreśliła zarazem rolę i znaczenie dobrego porozumienia muzeum z organizatorem i konieczność dostosowywania zarówno wizji merytorycznej, jak i jej realizacji do potrzeb otoczenia zewnętrznego. Spotkanie zakończyła dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska (PTL Oddział w Łodzi; KEiAK UMK) krótkim wystąpieniem zatytułowanym: *Dzieje kolekcji, czyli biografii rzeczy ciąg dalszy*, skupiając się na problemie dotyczącym nie tylko etnograficznego muzealnictwa, a polegający na świadomym, często celowym dzieleniu prywatnych kolekcji na mniejsze części, które ostatecznie trafiają do rozmaitych muzeów. Zakup

całego zbioru bywa rzadkością i wiąże się z koniecznością zdobycia docelowego grantu, co zazwyczaj jest niełatwe. Kolekcja natomiast jest zbiorem autorskim: formowanym celowo, świadomie i z konkretnymi intencjami autora, który nadaje jej nie tylko kształt, lecz także charakter. Stanowi bowiem odbicie jego zainteresowań, wizji świata i osobowości. Jej rozbitcie pozbawia ją większości tych cech. A. Nadolska-Styczyńska zaznaczyła, że nie ma gotowych recept na uniknięcie takich praktyk, i otworzyła dyskusję dotyczącą możliwości zmniejszenia ich konsekwencji. Obecni przyznawali, że „parcelacja” prywatnych kolekcji w aktualnych warunkach magazynowych i finansowych polskich muzeów jest nie do uniknięcia. Należy zatem skupić się na zmniejszeniu kosztów merytorycznych tej praktyki przez rozwinięcie współpracy między poszczególnymi jednostkami, do których trafiły zabytki. Może to odbywać się na zasadzie podejmowania wspólnych projektów muzealnych skupiających obiekty pochodzące z jednego zbioru, w tym wystaw i publikacji poświęconych poszczególnym kolekcjonerom. Wymieniano liczne przeszkody (głównie finansowe, ale także organizacyjne), które niezmiernie utrudniają tego typu działania. Jednocześnie zarówno zbiorcze wydawnictwa, jak internetowe bazy danych, które pozwoliłyby na pełną orientację w zasobach danej kolekcji, wymagają znacznych nakładów finansowych, a nie są uznawane i przez organizatorów, i ministerstwo za priorytetowe⁴. Dyskusja płynnie przeszła w rozmowę nad zakresami teoretycznymi i strategiami kolekcjonerskimi polskiego muzealnictwa etnograficznego, które całymi miesiącami musi ograniczać się do przyjmowania darów, jest bowiem notorycznie niedofinansowane, a magazyny najczęściej wołają o natychmiastowy ratunek i reorganizację. Dyskutanci byli zgodni co do tego, że zarówno pojedyncze zakupy, jak pozyskiwanie obiektów w terenie muszą być ściśle powiązane

⁴ Pewnym rozwiązaniem, podsunętym mi już po zakończeniu seminarium przez dr. hab. Jerzego Nadolskiego, jest metoda przyjęta i realizowana przez muzea przyrodnicze. Dane z poszczególnych kolekcji są przez muzea wpisywane wstępnie do dokumentu w programie Excel, a następnie przesyłane przez zrzeszone placówki do koordynatora i rejestrowane w GBIF (Global Biodiversity Information Facility). System ten umożliwia rejestrację kolekcji w bazie danych, w której zawarte są kompleksowe informacje dotyczące wprowadzonego eksponatu z podaniem m.in. gatunku, rodzaju kolekcji, miejsca czy sposobu jego pozyskania. Szanse na szybką realizację analogicznego przedsięwzięcia w odniesieniu do instytucji etnologicznych są w obecnych realiach bardzo niewielkie. Natomiast ten wstępny, oparty na systemie Excel zespół działań, chociaż niedoskonały, jako że nie sposób za jego pomocą uwzględnić wszystkich danych dotyczących obiektów, to w kontekście poruszanego problemu kolekcji autorskich mogłaby, w moim przekonaniu, być źródłem podstawowych informacji, ułatwiających muzeom podejmowanie wspólnych działań o różnorodnym charakterze.

z misją muzeum, otwartą także na nowe trendy etnologii/antropologii. W sposób naturalny wypłynął tutaj temat deakcesji, będący świadectwem mieszanych opinii dotyczących jej roli i skutków odnośnie do formowania zbioru. Zarazem uczestnicy dyskusji zgodni byli co do potrzeby wymiany obiektów między polskimi muzeami etnograficznymi, odbywającymi się według wspólnie wypracowanych zasad. Podjęto także temat sposobów pozyskiwania przez polskie muzea etnograficzne obiektów ilustrujących kulturę z obszarów spoza Europy. Zbiory te są dziś przedmiotem krytyki, a muzea są oskarżane o promowanie kolonializmu. Podkreślano specyfikę tej gałęzi polskiego kolekcjonerstwa i omawiano rozmaite rozwiązania wystawiennicze i edukacyjne stosowane przez poszczególne muzea.

Spotkanie trzecie poświęcone było współpracy muzeów etnograficznych z „otoczeniem zewnętrznym”. Rozpoczął je dr Rafał Kleśta-Nawrocki (Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK) referatem: *Z terenu do muzeum. Współczesny przykład współpracy między akademią a muzeum*. Autor przedstawił opis badań terenowych prowadzonych w roku 2019 na obszarze ziemi dobrzyńskiej (powiat rypiński), w których trakcie przeprowadzono prawie 80 wywiadów. Zaprezentował założenia i efekty przedsięwzięcia, łączącego ideę muzealniczą (opracowanie merytoryczne zbiorów izby regionalnej) z badaniami terenowymi i praktykami akademickimi studentów Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK. Wskazał przydatność zbieranego w terenie materiału dla muzealnych aplikacji, a tym samym potencjalne pola współpracy i ewentualne możliwości ekspozycyjne zebranego materiału. Dokumentacja badań została zarchiwizowana i posłużyła ostatecznie budowie stałej ekspozycji w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie. Omówiony przykład ukazał, jak akademickie terenowe badania etnograficzne mogą zostać wykorzystane w muzealnictwie, gdyż muzeum, przez swoje możliwości ekspozycyjne, może jako jedyne odzwierciedlić „terenowe artykulacje badanych społeczności”.

Następnie Ewa Prądyńska (Muzeum Narodowe w Szczecinie) omówiła efekty międzynarodowego projektu badawczego: *TPAAE — bilans zysków i strat. Udział Muzeum Narodowego w Szczecinie w realizacji projektu „Transcultural Perspective in Art and Art Education” finansowanego w ramach programu EU Horyzont 2020*. MNS było jednym z trzech beneficjentów tego, zakończonego w początku czerwca, przedsięwzięcia. Pozostali to Akademia Sztuki w Szczecinie (AS) (koordynator całego projektu) oraz Università degli Studi w Maceracie (UNIMC). Partnerami projektu były

z kolei: Kenyatta University w Nairobi (KU), Pwani University College w Kilifi (PUC) i Distant Relatives Events Limited w Kilifi (BTB), zastąpiony w 2022 roku przez Technical University w Mombasie (TUM). Muzeum Narodowe w Szczecinie po raz pierwszy zaangażowało się w realizację tak dużego międzynarodowego projektu badawczego i autorka wystąpienia, będąc koordynatorką TPAAE z ramienia MNS, omówiła jego założenia, opisała badania (także terenowe) związane z realizacją oraz podzieliła się swoimi doświadczeniami z zarządzania wspomnianym projektem.

Referat wygłoszony przez dr Magdalenę Zych (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie): *Punkty przecięcia. O spotkaniach i muzeum etnograficznym* poświęcony był interesującemu projektowi pozyskiwania dodatkowych informacji na temat posiadanej już przez krakowskie Muzeum Etnograficzne kolekcji obiektów syberyjskich. Został on zrealizowany w ramach badań etnologicznych prowadzonych na Syberii, pośród grup etnicznych, z których pochodziły przywiezione przed ponad stu laty obiekty. Autorka w swoim wystąpieniu podkreślała wielowątkowość tych badań, łączących uczestników projektu i przedstawicieli miejscowych kultur. Projekt nie tylko pozwolił na rozszerzenie zakresu informacji dotyczących kontekstów kulturowych posiadanych, cennych zbiorów, pochodzących z początków XX wieku. Dzięki tym spotkaniom, rozmowom i konsultacjom, przedstawiciele miejscowych grup etnicznych mogli pokazać swoim krajanom dawne wytwory ich kultury oraz przypomnieć ich, zapomniane już dzisiaj, konteksty.

Ten blok wypowiedzi zakończyła dr Ewa Rossal (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie) referatem: *Artystki i artyści w muzeum etnograficznym. Konteksty i pułapki współpracy na przykładzie MEK*, przytaczając konkretne przykłady problemów, jakie napotkała w ostatnich latach jej macierzysta placówka, a które były efektem powszechnego niestety w polskim muzealnictwie (także etnograficznym) nierównego traktowania roli i praw autorskich muzealnika-kuratora oraz osoby odpowiedzialnej za oprawę plastyczną wystaw realizowanych w muzeach.

W dyskusji towarzyszącej panelowi omawiano zagadnienie współpracy międzynarodowej i naukowo-badawczej polskiego muzealnictwa etnograficznego. Podkreślono, że ścisła współpraca ze środowiskiem akademickim umożliwia aktualizację sposobu myślenia o kulturze i szybką analizę zastosowania w muzealnictwie nowych paradygmatów etnologii — antropologii kulturowej. Z kolei włączenie pracowników akademickich w nurt

działalności naukowej muzeów jest jedyną metodą przełamania istniejących międzyśrodowiskowych dychotomii. Współpraca międzynarodowa zaś stawia przed muzealnikami wiele dodatkowych, także pozamerytorycznych wyzwań, zarówno w zakresie organizacyjno-finansowym, jak różnic historycznych i kulturowych, które trzeba przewyciężyć, podejmując współpracę z przedstawicielami innych narodów. Ponadto realizatorzy (zazwyczaj indywidualni) projektów nieczęsto otrzymują należyte wsparcie merytoryczne ze strony organizatorów i przełożonych.

Czwarte i ostatnie spotkanie poświęcono tematowi: *Muzeum inkluzywne i partycypacyjne. Idea a rzeczywistość*. Rozpoczął je dr Damian Kasprzyk (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ), wygłaszając referat: *Nowa klasa próżniacza jako wyzwanie dla muzeum*. Wystąpienie dotyczyło postaw i oczekiwań człowieka ukształtowanego w „dynamicznie zmieniającym się świecie współczesnym”. Referent postawił pytanie: w jakim stopniu muzeum ryzykuje utratę swojej tożsamości, próbując dostosować się do gustów i oczekiwań przedstawicieli owej tytułowej „nowej klasy próżniaczej”?

Kolejne wystąpienia odnosiły się do codziennej działalności i programami działań edukacyjnych polskich muzeów etnograficznych. Doktor Olga Kwiatkowska (Muzeum Etnograficzne w Toruniu) referat *Gra w edukację* poświęciła refleksji nad fenomenem edukacji muzealnej, która stała się ostatnio jednym z głównych elementów koncepcji muzeów, ściśle powiązanym z jego strukturą i misją, ale bardzo głęboko uwikłanym w skomplikowane otoczenie, w którym funkcjonuje. Prelegentka przybliżyła także widoczne od kilku lat zjawisko autodefiniowania i budowania tożsamości grupy edukatorów muzealnych.

Z kolei Iwona Świątosławska swój referat *Etnografia muzealna — źródło niewyczerpane. Postscriptum* poświęciła włączaniu w projekty i programy edukacji muzealnej problematyki związanej z kryzysem klimatycznym. Podkreśliła, że muzea jako instytucje cieszące się dużym zaufaniem społecznym mają możliwości i obowiązek działania na rzecz popularyzacji idei ekologii i ochrony przyrody. Szczególna rola przypada tu zdaniem autorki placówkom etnograficznym, które wobec zachodzących zmian powinny nie tylko je rejestrować, lecz także tłumaczyć zachodzące procesy, przypominając rozwiązania stosowane w przeszłości, w ramach zrównoważonej gospodarki zasobami przyrodniczymi.

Tę część spotkania podsumowano w dyskusji: *Partycypacja w inkluzywnym muzeum. Hasło, fasada czy stary temat w nowym opakowaniu?*. Jej uczestnicy podkreślali wagę tych idei w koncepcji współczesnego muzeum. Omawiali dobre i złe strony powszechnego podążania muzeów za dostosowaniem się do wymogów stawianych muzeum XXI wieku, które czasami przybiera niestety formę płytkich i krótkotrwałych akcji, wskazując na niezrozumienie idei inkluzywności i absolutną fasadowość podejmowanych działań. Podobne opinie dotyczyły idei partycypacji, która stosowana „na siłę”, bez odpowiedniej refleksji i doświadczenia, może przynieść więcej szkody niż pożytku. Od konkretnych zagrożeń fizycznej substancji instytucji muzealnej i zbiorów poczynając, na zagrożeniu tożsamości muzeum kończąc. Jednocześnie uczestnicy dyskusji podawali liczne przykłady działań podejmowanych przez polskie muzea etnograficzne, zarówno dzisiaj, jak w latach 80. i 90. XX wieku, które miały i mają wszelkie znamiona właściwie przeprowadzonej, przemyślanej i skutecznej partycypacji. Padły także liczne przykłady wieloletniego już otwierania się polskich muzeów na potrzeby osób niepełnosprawnych i wykluczonych, przez realizowanie wartościowych działań edukacyjnych na terenie muzeów i na zewnątrz placówek. Wnioski z dyskusji wskazywały na potrzebę poważnego traktowania współczesnych trendów muzealnictwa, z poszanowaniem i uznaniem zasług poprzednich pokoleń polskich muzealników, które realizowały te idee z potrzeby i doświadczenia, a nie jedynie w wyniku nowych zadań stawianych tym instytucjom przez organizatora czy środowisko.

Seminarium zakończyła kolejna, podsumowująca je dyskusja: *A zatem — dokąd i w jaki sposób?*. Podczas wymiany opinii i propozycji wyboru przez polskie muzea etnograficzne właściwych dróg rozwoju uznano, że największą wartością polskiego muzealnictwa etnograficznego winna być jedność środowiska i wzajemna współpraca. Mówienie jednym głosem pozwoli na podkreślenie różnorodności dziejów, kolekcji i misji, ale także na ich wzajemne poznawanie i wspólne rozwiązywanie najtrudniejszych problemów.

Uznano ostatecznie, że „Rozdroże nie jest takie złe. Pozwala na wybór własnej drogi działania”. Byle wszystkie drogi prowadziły do wspólnego celu, jakim jest rozwój polskiego muzealnictwa etnograficznego i zachowanie jego tożsamości.

Uczestnicy seminarium zadeklarowali chęć zaprezentowania swoich poglądów w postaci artykułów, które zamieszczone zostaną w 11 numerze

„Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, i większość wywiązała się z obietnicy. Natomiast dr Joanna Wasilewska zamiast treści wystąpienia wygłoszonego w Chludowie zaproponowała przygotowanie do publikacji tekstu dotyczącego potencjału rozwoju muzeów etnograficznych, przedstawionego z punktu widzenia historyka sztuki, a będącego poniekąd także rezultatem przemyśleń autorki po odbytym spotkaniu. Zatem efekty „Czwartego wiosennego seminarium muzeologicznego — Muzeum etnograficzne na rozdrożu” mogą Państwo poznać w niniejszym numerze naszego czasopisma. Zapraszam do lektury.

Bibliografia

Nadolska-Styczyńska Anna

- 2015: *Wprowadzenie: „Sacrum w muzeum”. Dyskusja o naruszaniu sfery świętości*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”: nr 2, s. 13—136.
- 2016: *„Na szlaku. Muzea a turystyka”. Drugie wiosenne seminarium muzeologiczne, Pieniężno 2015*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 3, s. 73–77.

Urbaniak Elżbieta, Kowalska Elżbieta (red.)

- 2010: *Muzeum XXI wieku — teoria i praxis*, Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego.

Hubert Czachowski

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? Muzealnictwo etnograficzne na rozdrożach XXI wieku

Ta Gauguinowska fraza¹ użyta w tytule referatu posłuży mi do przedstawienia drogi, jaką przechodziło muzealnictwo etnograficzne od swych początków w XIX wieku, przekształcenia paradygmatów w drugiej połowie wieku XX, po czasy współczesne, charakteryzujące się dużą zmianą zakresu etnologii i antropologii. Rodzi się bowiem podstawowe pytanie: czy i jak muzea etnograficzne mają odpowiedzieć na dokonujące się dziś zasadnicze zmiany w dyscyplinie? Istotne jest także pytanie o to, co zrobić z dotychczasowym dziedzictwem etnograficznych muzeów, także w kontekście bardzo silnej tendencji dekolonizacyjnej, która we współczesnej antropologii staje się dogmatem. I dotyczy to również — przez analogie — niekolonialnych przecież zbiorów polskich lub kolonialnych inaczej. Ważna jest dla mnie także relacja, jaka zachodziła między etnologią akademicką a muzealną. Napisałem kiedyś, że „[tak] jak muzeum archeologiczne jest manifestacją archeologii, muzeum sztuki — historii sztuki, a muzeum historyczne — historii, tak i muzeum etnograficzne powinno być odbiciem etnografii/etnologii/antropologii² [Czachowski 2007: 55]. Zawsze priorytetem

¹ Chodzi mi oczywiście o tytuł słynnego obrazu Paula Gauguina *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*, namalowanego w latach 1897–1898 na Tahiti. Obecnie znajduje się on w kolekcji Museum of Fine Arts w Bostonie.

² Pomijam tutaj zróżnicowanie znaczeniowe tych trzech pojęć jako odnoszących się do tej samej dyscypliny. Dalej nieraz używam pojęcia etnoantropologii lub etnomuzeum jako skrótu myślowego.

było dla mnie pokazanie, że etnografia muzealna jest ściśle powiązana z antropologią akademicką, a w zasadzie, że jest tym samym — różni się tylko sposobem realizacji ze względu na instytucję.

Ograniczę się do polskich przykładów i historii polskiego muzealnictwa, jako że w tej rzeczywistości się poruszamy i odnosimy się do tej, a nie innej przeszłości i teraźniejszości. Jednak warto pamiętać, jakie są dziś tendencje na świecie. W żaden sposób nie zalecam bezkrytycznego ich przejmowania, ale na pewno zauważenia i dyskusji. Z kolei spojrzenie w przeszłość pozwoli nam sobie przypomnieć, jakie role muzealnictwu wyznaczano w historii etnoantropologii. Oczywiście, jak w każdej syntezie, muszę opierać się na pewnych uogólnieniach i pominąć niuanse. W ten sposób jednak będziemy mogli zauważyć, jakie główne cele przyświecały w przeszłości powstawaniu etnomuzeów i jak to się ma do dzisiejszej perspektywy.

Na wstępie zauważę, że w sposób modelowy możemy podzielić nasze etnomuzealnictwo na trzy podgrupy, które mają wiele wspólnego, ale też charakteryzują je pewne odmienności. Mam tu na myśli taki podział: muzealnictwo na wolnym powietrzu (typu skansenowskiego), muzealnictwo etnograficzne pawilonowe dotyczące Polski oraz muzealnictwo dotyczące obszarów pozapolskich, w tym przede wszystkim pozaeuropejskie.

Skąd przychodzimy...

Zacznę od samych początków, to znaczy od czasu, kiedy muzeum etnograficzne zaczęto dopiero wymyślać. Dokładną analizę myśli i ich koncepcji powstawania nakreśliłem w tekście *Święty obowiązek. Etnologiczne drogi do muzealnictwa przed rokiem 1918*, zawartym w tomie *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918 z roku 2020*³. Tytuł tego artykułu (wyjęty z tekstu Franciszka Gawełka, którym powitał powstanie Muzeum Etnograficznego w Krakowie) doskonale pasuje do całości myślenia o tego typu placówkach: „Uważajmy to muzeum za „Kościół narodowych pamiątek i tam składajmy na ołtarzu wszystko, na co nas stać. [...] Stworzenie muzeum etnograficznego uważajmy za święty obowiązek obywatelski” [Gawełek 1911: 13–14]. Bardzo dobrze oddaje to nastawienie ówczesnych badaczy. Powstanie etnograficznych muzeów uważano za czasową i historyczną konieczność. Istotne było, że uważano to za bardzo istotne z punktu widzenia rozwijającej się etnografii, ale także z bardzo eksponowanych pobudek patriotycznych.

³ W przytoczonych fragmentach tego tekstu dotyczących wizji muzealnictwa etnograficznego do roku 1918 korzystam z ustaleń tamtego artykułu.

Co ważne, obszar, którym chciano się zajmować, był dość dokładnie określony, jasny i pewny. Dotyczył bowiem kultury tworzonej na wsi, zwanej kulturą ludową. W tym pierwszym pionierskim okresie myślano przede wszystkim o artefaktach wytwarzanych przez mieszkańców wsi, przez lud, na własne potrzeby. Na ten temat tworzone publikacje i tego dotyczyły pierwsze ekspozycje etnograficzne, które powstawały podczas wystaw przemysłowo-rolniczych, organizowanych z dużym zapalem i w zgodzie ze światową tendencją przez prawie cały wiek XIX. Były to pokazy wytwórczości ludowej, przede wszystkim rzemiosł (bednarstwa, ciesielstwa, koszykarstwa, garncarstwa, tkactwa, sukiennictwa i ludowego krawiectwa), ale też — rzadziej — tworzenia pisanek czy wycinanek z papieru. Dostrzegano również estetyczny i artystyczny walor prezentowanych wyrobów. Próbowano to w jasny sposób artykułować, odwołując się jednak najczęściej do — mitycznie zakreślanych — tradycyjnych i prastarych motywów [Turkawski 1880: 9].

Wspomnę tutaj o ciekawym przykładzie zmieniających się paradygmatów i zakresów zainteresowań. Współcześnie w etnograficznych kolekcjach znajdują się bowiem maszyny rolnicze, które w tamtych czasach prezentowano na wystawach przemysłowo-rolniczych jako najnowsze zdobycze techniki, tak więc nie miały w żaden sposób styczności z częściami tych ekspozycji poświęconych etnografii lub tzw. przemysłu domowego. Obecnie zajmują ważne miejsce w ekspozycjach muzeów na wolnym powietrzu, opowiadając już nie o mitycznych początkach narodu czy cywilizacji, lecz o codzienności końca XIX i początkach XX wieku, a także o dynamice zjawisk kulturowych.

Intencją organizatorów owych wystaw był przede wszystkim rozwój gospodarczy, tak więc istotną rolę grał tu czynnik ekonomiczny. Dzisiejszym językiem precyzyjniej byłoby to nazwać targami. Przedmioty ludowe, pojawiające się w różnym procencie i nie na wszystkich wystawach, miały zwrócić uwagę na potencjał tkwiący w tego rodzaju wytwórczości, co w konsekwencji miało skutkować rozwojem różnych ośrodków rzemiosła ludowego. Jedni z najbardziej zasłużonych na tym polu, Adrian Baranicki i Włodzimierz Dzieduszycki, zaangażowali się w rozwój produkcji, opierając się na dostępnych im formach ludowego rzemiosła. Dzieduszycki doprowadził do powstania w Kołomyi szkoły garncarstwa pokuckiego — pod kierunkiem Hucuła i wybitnego garncarza Aleksandra Bachmińskiego, a Baraniecki organizował między innymi kursy dla rzemieślników,

wykorzystując w tym celu wzory z Muzeum Techniczno-Przemysłowego, które założył w Krakowie w roku 1868. W tej postawie kryła się zapewne świadoma działalność estetyzująca, polegająca na zwiększaniu wizualnej atrakcyjności „ludowych” przedmiotów. Obydwa działania — tworzenia muzeum i prace na rzecz rozwoju różnych umiejętności przez lud — bardzo często były podejmowane jednocześnie i wpływały na siebie wzajemnie. Zależność ta będzie widoczna także w okresie późniejszym. Niektóre z tych wystaw były organizowane przez instytucje związane z administracją zaborców, ale duża część miała charakter wyłącznie polski, co wiązało się z ważną manifestacją patriotyczną. Pokazywano w ten sposób możliwości, jakie stoją za polskimi (czy raczej rodzimymi) wytwórcami, co miało ukazać dojrzałość i niezależność instytucji zarządzanych przez Polaków. W takim kontekście prezentowano wyroby ludowe rozpoznawane jako oddające narodowy charakter, a więc w konsekwencji mające wydźwięk tożsamościowy, historyczny i polityczny.

Za główny cel ekspozycji w Kołomyi na temat Pokucia, uważanej za pierwszą polską wystawę wyłącznie etnograficzną⁴, stawiano zwiększenie dobrobytu ludu. Uważano, że rozwój przemysłu domowego i samego gospodarowania zwiększy możliwość zarobkowania [Turkawski 1880: 3], a zatem istniał już wtedy ważny czynnik mający doprowadzić do poprawy życia ludu. Zwrócono uwagę na trudną sytuację materialną mieszkańców Pokucia oraz zły stan oświaty i higieny [Bujak 1979: 95]. Istotne było także wydobycie wartości krajoznawczych tego regionu, co mogło wpłynąć na zainteresowanie rodzącej się turystyki. Mamy zatem bardzo mocne koncepcje, które miały doprowadzić do poważnej zmiany społecznej i kulturowej. Jednak te cechy ludowej kultury, które uznawano za emblematyczne, miały w dużej mierze pozostać niezmiennie. W wystawie kołomyjskiej widziano ponadto ważny cel naukowy — zebranie przedmiotów w jednym miejscu miało ułatwić czynienie spostrzeżeń i prowadzenie badań. Nie dość, że była to pierwsza czysto etnograficzna wystawa zorganizowana przez Polaków, to w zgromadzony materiał wprowadzała pewien porządek naukowy i dydaktyczny⁵.

Pisząc o powstających kolekcjach i muzeach etnograficznych, zaczęto odnosić kulturę chłopską do tożsamości narodowej, jednocześnie ją jednak

⁴ Wystawa ta była jednak utrzymana w koncepcji targowej, jeszcze nie *stricte* muzealnej.

⁵ Należy jednak podkreślić, że wystawa, którą musimy uznać za pierwszą polską ekspozycję wyłącznie etnograficzną, nie dotyczyła prezentacji kultury polskiej, lecz przede wszystkim rusińskiej (w tym najliczniej reprezentowanej na całym Pokuciu kultury Huculów).

idealizując: „z tego wszystkiego mogą poznać nasi następcy, jak to się ongi żyło, ileż to pięknych i dobrych rzeczy, które przez wieki wykołysał duch narodu, znajdowało się w ubogich, niskich chatach wieśniaczych” [Gawełek 1911: 12]. W tym czasie — podobnie jak w wielu krajach Europy — zaczęto postrzegać lud podmiotowo, nie tylko jako ważny składnik kultury narodowej, lecz także jako odgrywający ważną rolę społeczno-polityczną.

Uznano odgórnie, że lud powinien chronić swoją kulturę i nie ulegać szerzącemu się „kosmopolityzmowi” (określenie z roku 1911!), a zadaniem muzeum byłoby podtrzymywanie tych kulturowych wzorów: „W ten sposób możemy i lud sam zmusić do pielęgnowania swej tradycji, do przestrzegania tego wszystkiego co święte i nieskażone powinno pozostać po przodkach” [Gawełek 1911: 12].

Widać tutaj jak na dłoni, że myślenie o kulturze ludowej na przełomie XIX i XX wieku biegło dwutorowo. Z jednej strony doceniano zastane wytwory jako odzwierciedlające prawieczne wzory, z drugiej często wpłynęło na rozwój, w tym także na formę wytwarzanych przez lud przedmiotów. Co ciekawe, to w pierwszych etnograficznych kolekcjach gromadzono obiekty z obu tych ścieżek. Wyraźnie zaznaczano też chęć edukacji samego ludu. Warto przytoczyć słowa Aleksandra Majkowskiego z 1911 roku, wypowiedziane przy okazji wystawy kaszubskiej w Kościerzynie. Jego zdaniem lud kaszubski jest „tak zdemoralizowany, że okazy swojskiej kultury nie ceni i wręcz nimi pogardza. Stąd wobec zbieracza takich okazów okazuje nieufność, sądząc, że jego praca służy wyśmiewaniu się z jego właściwości szczepowych”. Uważał on jednak, że dzięki takim działaniom „uda się odwrócić tę tendencję i wzbudzić szacunek Kaszubów dla własnej kultury” [Majkowski 1911: 13]. Widzimy więc tutaj bardzo ważne działania tożsamościowe i edukacyjne. Wyraźne były intencje ratowania relikwów przeszłości oraz ich udokumentowania, a więc obecna perspektywa historyczna. Jak zauważano już na przełomie XIX i XX wieku, następowało bardzo duże ujednolicanie wzorów kulturowych, a muzea etnograficzne postrzegano jako te, które te różnice zachowają i będą o nich świadczyć⁶.

⁶ Bardzo jasno wyłożył to Seweryn Udziela: „spostrzegamy wszyscy, iż w obecnych czasach następuje szybka zmiana tradycji dawnych, zwyczajów i obyczajów, że spostrzegamy ogólne dążenie do zatarcia wszelkich różnic między ludźmi, spostrzegamy dążenie do wytworzenia jednego szarego społeczeństwa, żyjącego życiem gorączkowym, a bezbarwnym, wśród ujednoliconych warunków, jakie nam przyniosła kultura tegoczesna” [Udziela 1904: 322–327].

Skąd przychodzimy... Utrwalenie

W okresie międzywojennym, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, muzea rozpoczęły swoją działalność, dalej rozwijając te same cechy i pod tymi samymi sztandarami. Przeglądając historię dwudziestolecia, nietrudno zauważyć, że etnologia akademicka i muzealna szły ramię w ramię. Bardzo wielu uczonych odnosiło się, w różnym co prawda stopniu, do kolekcjonowania zabytków, do muzeów i je zauważało. Tak ważne postaci jak Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz, Kazimierz Moszyński, Eugeniusz Frankowski pracowały w instytucjach muzealnych. Inni wybitni etnolodzy często wchodzili w skład rad muzealnych, jak: Jan Stanisław Bystron, Adam Fischer, Jan Czekanowski, Stanisław Poniatowski [Bujak 1975: 61]. Także tematyka, którą się zajmowano, była taka sama lub przynajmniej bardzo podobna. Przede wszystkim nie było rozdziwisku dotyczącego zakresu znaczeniowego dyscypliny. W najważniejszych etnologicznych periodykach naukowych poruszano kwestie organizowanych wystaw, a często także informowano o ciekawych zabytkach trafiających do poszczególnych kolekcji.

Bujak pisał, że najbardziej rozwinięte w tym okresie było muzeum Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, które stworzyła prof. C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz w 1925 roku. Była ona autorką słynnej frazy, wielokrotnie potem w różnych kontekstach przypominanej (zwłaszcza w Muzeum Etnograficznym Toruniu, czujemy się bowiem spadkobiercami tej idei): muzeum to „laboratorium kultury, w którym by słuchacze nie tylko na podstawie materiału książkowego mogli się ćwiczyć w morfologii wytworów i zjawisk kultury” [Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1933: 82]. Trzeba jednak nadmienić, że rozróżniała ona potrzebę istnienia dwóch rodzajów muzeów etnograficznych — muzeum-laboratorium oraz muzeum demonstracyjnego, przeznaczonego dla szerokiej publiczności.

W zasadzie postulaty sposobu tworzenia muzeów, motywacje, jakie za nimi stały, oraz ich zakresy nie zmieniały się w stosunku do czasów wcześniejszych — ciągle mieliśmy do czynienia z próbą uchwycenia i udokumentowania życia ludu. Zakres tematyczny pozostawał ten sam i niezmiennie obiekty najstarsze, reliktowe uznawano za bardziej interesujące [Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1926]. Ale też zaczęto zwracać większą uwagę na typowość, a nie nadzwyczajność, oraz próbowano myśleć o przedstawieniu całokształtu kultury, a nie tylko jej fragmentów, zwłaszcza tych najpiękniejszych [Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1933: 86; Bujak 1975: 83].

Motywacje były jednak większe, na co miała wpływ kategoryzacja i obserwacja kultury współczesnej jako będącej w kryzysie — „Do realizacji [powołania muzeum] dążyłam tem bardziej, że za jedną z przyczyn bankructw i kryzysów współczesnej cywilizacji uważam brak znajomości i orientowania się twórców kultury, tj. społeczeństw ludzkich, w strukturze i funkcjach ich własnego tworu kultury” [Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1933: 82]. Ale poza poznawczymi i naukowymi celami działania muzeów etnograficznych ciągle podkreślano ich społeczny, historyczny i polityczny aspekt. Trudno się dziwić, że po odzyskaniu niepodległości bardzo mocno akcentowano czynnik patriotyczny. Rozumiano go jednak nie w sposób nacjonalistyczny, gdyż — w wypadku muzeum w Wilnie — w zakres zainteresowania włączano także wszystkie mniejszości etniczne i narodowe ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego: Litwinów, Białorusinów, Ukraińców, Żydów, Ormian, Karaimów, Rosjan.

Inaczej jednak patrzono na to z drugiej strony państwa. Ciekawostką jest sposób pozyskiwania kolekcji przez Muzeum Śląskie w Katowicach, powstałe w roku 1927. Otóż położono ciężar na dokumentację śląskiej kultury ludowej jako wyznacznik polskości, w kontrze do kultury niemieckiej. Aby pokazywać związek śląskiej kultury z ojczyzną, Mieczysław Gładysz, organizując kolekcje, nielegalnie przywoził zabytki zza ówczesnej granicy, z części Śląska, które przypadło państwu niemieckiemu. W celu pokazania genetycznej wspólnoty z Polską zdecydowano się także kolekcjonować porównawczo zabytki z innych regionów kraju (przy wydatnej pomocy wielu badaczy). Jak się można domyślić, zbierano takie artefakty, które wykazywały podobieństwo i udowadniały polskość danej ludności, przede wszystkim Ślązaków. Widoczna jednak była także nadmierna estetyzacja, gdyż przeważały tam zbiory sztuki [Bujak 1975: 121–124]. Jeszcze w lipcu 1939 roku prowadzono projekt, który miał udowadniać związek Śląska, w tym Zaolzia, z Polską. Niewątpliwie działalność ta była bardzo zaangażowana politycznie.

Utrwalenie... ciąg dalszy...

Podczas drugiej wojny światowej nastąpiło zniszczenie wielu muzealnych kolekcji, także zbiorów etnograficznych (poza Krakowem). Te, które nazistowskim Niemcom wydawały się związane z polską kulturą, były dość konsekwentnie usuwane. Po 1945 roku rozpoczęto odbudowywanie muzealnictwa w zasadzie prawie z niczego (pisała o tym także Nadolska-Styczyńska

[2011: 61]). Niewiele zmienił się zakres działań i muzeów, i samej etnologii, nazwanej — na modłę radziecką — etnografią. Po wojnie mamy do czynienia z intensywnym rozwojem muzealnictwa na wolnym powietrzu. Prawie każdy region doczekał się odrębnej realizacji, w której pokazywano i pokazuje się do dzisiaj kulturę ludową różnych grup etnograficznych. Przez wiele lat sposób konstruowania tego typu ekspozycji był bardzo podobny. Najczęściej odwzorowywano, także przestrzennie, układ typowej wioski, przenoszono w odpowiednie miejsca budynki (z naciskiem na drewniane) i tworzone ekspozycje wewnątrz. Miało to pokazywać głównie przełom XIX i XX wieku. Budynki bywały wcześniejsze, ale zabytki zbierane w terenie raczej same narzucały takie czasowe ograniczenie. Nie jest to żaden zarzut, tylko stwierdzenie faktu. Zresztą patrząc porównawczo — podobnie było prawie na całym świecie, a na pewno w Europie.

W zbliżonym duchu działały tzw. muzea pawilonowe, które też rozwijały kolekcje dokumentujące kulturę wsi, przede wszystkim do 1939 roku. Odnośnie do sztuki ludowej szeroko pojętej, obejmującej także wszelkie elementy zdobnicze, dokumentowano współczesną wytwórczość ludową — czy raczej tę, którą uznawaną za ludową. Powstawała ona na podstawie starych wzorów, ale jeżeli chodzi o elementy artystyczne, to rozszerzano tematykę, trzymając się jednak dawnej formy. W sztuce ludowej chętnie narzucano nowe tematy, będące wynikiem ideologizacji politycznej i społecznej. I niewątpliwie działania etnografów z tamtego czasu polegały również na wyraźnym rozgraniczaniu tego, co ludowe jest, a co nie jest, oraz na swoistym „zatwierdzaniu”, jakie zmiany możemy w wytwórczości chłopskiej dopuścić do funkcjonowania, a jakie odsądzamy od czci i wiary. Instruktaże były bardzo precyzyjne, zarówno w kwestii formy, jak i, przede wszystkim, treści, odnośnie do której część działań polegała na podskórnej legitymizacji socjalistycznego państwa.

Taki zakres działań muzeów przez prawie cały PRL pokrywał się z badaniami i działaniami etnografów uniwersyteckich. Relacja była wzajemna i wydaje się, że dość ścisła. Oczywiście, tematy akademickie były podejmowane także problemowo, bez odzwierciedlenia w ekspozycjach (jednym z głównych haseł badań akademickich były przemiany kultury ludowej). Wystawy zazwyczaj prezentowały tematy wyjęte z systematyki etnograficznej rodem od Kazimierza Moszyńskiego, a więc raczej typu ewolucjonistycznego. Koncentrowano się przede wszystkim na kulturze wiejskiej, ale podejmowano próby zmiany zainteresowań na miejską kulturę

robotniczą (oraz sztukę, np. rzeźby w węglu wykonywane na Śląsku). Ostatecznie panujący sojusz robotniczo-chłopski do czegoś zobowiązywał. Tematy te podejmowały zarówno przez akademię, jak i niektóre muzea.

Jeżeli chodzi o etnografię pozaeuropejską, to kolekcje powstawały dwutorowo. Z jednej strony budowano je z tego, co po prostu udało się pozyskać, np. w postaci darów od kolekcjonerów i podróżników lub obiekty zbierane przy okazji niektórych wypraw badawczych. Odbływały się też — niezbyt może liczne — ekspedycje muzealne, będące wynikiem zaplanowanej strategii kolekcjonerskiej i konkretnych badań. Obszernie zanalizowała tę sytuację Anna Nadolska-Styczyńska w książce *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie* z roku 2011. Do dyskusji pozostaje, w jaki sposób owe strategie budowano — czy koncentrowano się na wizualnej atrakcyjności i egzotyczności, czy też na zadaniach bardziej metodycznych. Oczywiście, trzeba sobie zdać sprawę z ograniczeń formalnych, politycznych i ekonomicznych, którymi w okresie PRL obwarowane były pozaeuropejskie działania badawcze i kolekcjonerskie. Wydaje się jednak, że naczelną kategorią, którą w nieostry sposób się posługiwano (we wszystkich zresztą typach muzealnictwa), była „tradycyjność” danej kultury.

Zachodziła także powolna zmiana w stosowanych metodologiach zajmowania się kulturą ludową. Muzealnicy cały czas bardziej koncentrowali się na przedmiocie jako takim niż na procesach społeczno-kulturowych dziejących się tu i teraz. Muzea — co później zarzucała zwłaszcza młodsza część etnologów-akademików — przedstawiały bardziej zmityzowaną formę życia na wsi. I poza wspomnianą tzw. sztuką ludową były zorientowane zdecydowanie na przeszłość niż teraźniejszość. Jako zarzut formułowano także mocną ingerencję w kształt ludowej wytwórczości oraz decydowanie o ludowości. Mówiono o wytwarzaniu przez samych etnografów-muzealników własnego przedmiotu zainteresowania. Sugerowano — pod koniec tego okresu — nieocenianie badanej kultury, co przy ogromnej roli i liczbie konkursów na sztukę ludową oraz zaangażowania etnografów w jurorowanie w nich wydawało się zupełnie sprzeczne.

Kim jesteśmy...

Ważny przełom w etnologii stanowiła zmiana zakresu akademickich badań etnologicznych, która pojawiła się tak naprawdę w Polsce w latach 80. XX wieku. Już nie tylko wieś i robotnicy stali się podmiotem dociekań

naukowych, ale wraz ze zmianą znaczeniową pojęcia lud rozszerzono zainteresowania na kulturę popularną i masową oraz ukierunkowanie bardziej na teraźniejszość niż przeszłość. W trakcie moich studiów w drugiej połowie tej dekady zmiana ta była już całkiem oczywista.

Jednak nie odbywało się to bez pewnych nieporozumień. Podam przykład z własnej działalności z początku lat 90. Kiedy podjąłem próbę stworzenia kolekcji, a w konsekwencji wystawy (albo odwrotnie) na temat subkultury wojskowej [Czachowski 1997], część ze starszych kolegów przyjęła to ze zrozumieniem. Byli jednak i tacy, którzy pytali, skąd mam pewność, że jakiś kupiony na targu staroci lub w antykwariacie żołnierski artefakt pochodzi ze wsi. Przekonanie, że etnografia dotyczy tylko kultury wsi, było bardzo mocne (a w powszechnym czy popularnym dyskursie jest tak do dzisiaj). W każdym razie w latach 90. w muzeum w Toruniu zaczęto tworzyć kolekcje nowe (subkultura wojskowa, znicze jako dokumentacja święta zmarłych czy współczesne dewocjonalia), ale powiększano też dotychczasowe zbiory np. o zupełnie współczesne przedmioty i sprzęty gospodarcze, najczęściej uszeregowane według systematyki etnograficznej o następne etapy rozwoju (co — można powiedzieć — jest wynikiem myślenia ewolucjonistycznego [por. Robotycki 1998: 140]). Ważnym eksperymentem był — ciągle mało zauważany — projekt Muzeum we Włocławku, polegający na kompletnej inwentaryzacji jednej współczesnej zagrody wiejskiej, z wszystkimi przedmiotami, które w niej się znajdowały [Szacki, Święch 1990; Święch 2009: 48].

Lata następne, a zwłaszcza wiek XXI, to w etnomuzealnictwie powszechne już przekonanie, że zakres tematyczny i czasowy muzeów etnograficznych rozwinięty jest w zasadzie bez ograniczeń, stąd wiele przykładów na działania zakrojone bardzo szeroko i przekrojowo. Bardzo ciekawym przykładem była organizacja — co prawda efemerycznej i niewielkiej — wystawy w Muzeum Etnograficznym w Poznaniu *Special effect. Mój telefon komórkowy* w 2005 roku [Przewoźny 2009: 81]. Wystawa pokazywała zjawiska będące bezpośrednim zapleczem dopiero co rozwijającej się telefonii komórkowej, która tak bardzo zmieniła świat.

Potem pomysłów było już co niemiara. Na przykład Muzeum Etnograficzne w Krakowie zaprezentowało wiele razy wspomniane i omawiane już projekty *dzieło-działka* [Szczurek, Zych red. 2012] czy *Wesela 21* [Majkowska-Szajer, Zych red. 2015]. W Muzeum w Toruniu zorganizowano ekspozycje *Peace, Love i PRL. Lokalny pejzaż kontrkultury* [Trapszyc 2013] czy *Po wodę i słońce. Moda i obyczaje plażowe* [Łopatyńska 2011].

Stało się też jasne, że przy podejmowaniu takich tematów mniej istotne (albo nawet w ogóle nieistotne) stały się kwestie typologiczne poszczególnych zabytków, tworzenia systematyk przedmiotów i poznawania działania różnych mechanizmów. Sprawą nadrzędną stały się artefakty jako reprezentacja idei. Ekspozycje zyskiwały aspekt społecznego dyskursu, przyglądania się własnej codzienności, interpretacji rzeczywistości.

Można też powiedzieć, że dokonywało się powolne porzucanie perspektywy historycznej (jako jedynej) na rzecz tego, czym etnografia była u swych początków — rejestrowania kultury tu i teraz... Zapanowała pełna wolność, uzależniona tylko od pomysłowości etnografów, etnologów, antropologów. Pojawiały się także ujęcia problemowe — np. *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów* [Kostrzewa, Łopatyńska, Ziółkowska-Mówka 2016] czy też *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść* [Jarysz 2018]. I — co ważne — kolekcje muzealne powiększają się też o artefakty związane z tymi tematami. Nie bano się włączenia — jako jednej z możliwości — w zakres wystawienniczy propozycji współczesnych artystów, oczywiście tych o podłożu antropologicznym, zresztą rozmaicie rozumianym — z jednej strony jako dialog z tradycją, a z drugiej jako dyskurs ze współczesnością [np. Czachowski 2011].

Większość muzeów etnograficznych zaczęła kolekcjonować współczesne przedmioty pod różnymi kątami. W tym wypadku jednak ciągle na kolekcjonerów muzealnych czyhają ogromne pułapki dotyczące wyboru tego, co się chce kolekcjonować i czy zbierać wszystko (co oczywiście jest niemożliwe).

Przed swoistymi wyzwaniem stanęły też muzea typu skansenowskiego. W myśl tendencji zajmowania się w etnologii współczesnością powstało pytanie, czy muzea na wolnym powietrzu pozostaną w swojej roli czysto historycznej, czy też dojdzie i tutaj do jeszcze większej rozpiętości czasowej. Najpierw próbowano rozszerzyć na lata 50. XX wieku ekspozycje wewnątrz chat. A ostatnio nawet w Muzeum we Wdzydzach — o lata 70. XX wieku. Ale ekspozycje tego typu zazwyczaj odbywają się w drewnianych chatkach, powstałych dużo wcześniej.

Dokąd zmierzamy?

Nie będę odpowiadać na to pytanie, bo sam dokładnej odpowiedzi jeszcze nie znam. Chcę jednak zarysować powstające zjawiska i wyłaniające się z nich problemy. Jest tak dlatego, że zmiany dokonujące się obecnie

w antropologii (etnologii, etnografii) są ogromne i mam wrażenie, że proces ten nadal trwa. Wydaje się, jakby ramy tematyczne nie istniały, tylko sposób stawiania problemów i pytań pozostaje antropologiczny. W większości przypadków zazwyczaj przedkłada się badania współczesności nad perspektywę historyczną⁷.

Jaka czeka nas przyszłość? W części antropologii, która zajmuje się dziedzictwem, wydaje się ona mniej więcej jasna. Mamy zbiory historyczne, a kolekcjonowanie współczesnych przejawów kultury, zarówno wiejskiej, jak i miejskiej, odnoszącej się do swoich mitycznych tradycji i twórczo je przekształcającej, jest w miarę łatwe. Ale pozostają pewne, równie ważne, elementy, które tych odniesień nie mają, a w sposób dominujący kształtują obecną rzeczywistość. Jednym z pytań jest oczywiście zachowywanie dziedzictwa cyfrowego.

Jednocześnie trzeba się odnieść do tzw. zwrotu ludowego i wyciągnąć z tego wnioski, w jedną lub drugą stronę, ale nie można tego nie zauważać. Po wielu publikacjach na ten temat w bieżącym roku pojawiła się pierwsza próba muzealnicza nawiązująca do tej orientacji — wystawa o pańszczyźnie *Chłop — niewolnik?* w Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie [Jełowicki, Kuligowski red. 2024].

Co do etnograficznego muzealnictwa na wolnym powietrzu to pytania — głównie ze względu na specyfikę tego rodzaju ekspozycji — dotyczą przede wszystkim zmiany zakresu czasu i ewentualnie przestrzeni. Już w tekście w 2007 roku pisałem, że chętnie zobaczyłbym „skansen” z lat 70. XX wieku, który znajdowałby się w mieście w bloku z wielkiej płyty, a przed drzwiami mieszkań stałyby butelki z mlekiem tak jak w latach 70. XX wieku [Czachowski 2007: 60]. Co do zasady poznawczej prezentacja tego typu nie różni się niczym od drewnianej chaty z XVIII wieku i jej wyposażenia. Czekam także na powstanie bloku pegeerowskiego lub budownictwa z okresu Polski Ludowej (tzw. domy klocki). Stale jednak powinno być obecne w tych realizacjach pytanie o stopień ich mityzacji.

Ogromne problemy dotyczą również prezentacji kultur pozapolskich, zwłaszcza pozaeuropejskich. Bardzo łatwo w tym wypadku ciągle stosować nadmierną estetyzację i egzotyzację oraz podkreślać „tradycyjne” wzory kulturowe. Często na takich ekspozycjach mogą sąsiadować ze sobą obiekty z różnych zupełnie epok. Wprawdzie mogłyby one współistnieć, ale trzeba

⁷ Ale, co też trzeba odnotować, jako subdyscyplina istnieje antropologia historyczna, z której można korzystać w etnologicznym muzealnictwie.

jednak pamiętać, że np. jakaś grupa etniczna z Afryki współcześnie już nie jest taka sama jak pod koniec XIX wieku, nawet jeśli posługuje się podobnymi przedmiotami. Warto jeszcze uwzględnić dyskusję, jaka toczy się na świecie, na temat dekolonizacji i patrzenia na kultury świata wyłącznie okiem człowieka Zachodu.

Janusz Barański [2014] napisał ważną uwagę, że „Muzeum etnograficzne (antropologiczne), idąc w ślad za naukami etnologicznymi, dokonuje oglądu światów i myśli człowieka z metapoziomu konceptualnego, dostarczając argumentów zaprzeczających możliwości ustalenia niepodważalnych prawd, w tym tych naukowych”. Z kolei Katarzyna Kaniowska [2014] zauważyła, że „wystawy muzealne muszą odpowiadać na aktualne potrzeby muzealnej publiczności”. Jest to tendencja niezwykle wyraźna we współczesnej kulturze, nie tylko w muzealnictwie. Bardzo podkreślana jest partycypacyjność tworzenia kolekcji i wystaw — co moim zdaniem brzmi bardzo dobrze, ale rodzi pytania o niebezpieczeństwo pojawienia się między graczami kultury a ich potrzebami zupełnie innych wizji kultury. Na stronie Instytutu Etnologii i Antropologii UW można przeczytać:

antropologia kolaboracyjna zakłada, że uczestnicy badań także wytwarzają pełnoprawną wiedzę. Badania stają się więc przestrzenią wymiany i wspólnego wytwarzania wiedzy. Ich celem nie jest już tylko analiza. W tego rodzaju praktyce badawczej dąży się otwarcie do wpływania na zaangażowaną społeczność, innymi słowy do zmiany społecznej. Badania we współpracy mają być pożyteczne dla społeczności, w której są realizowane⁸.

Powstaje jednak następne pytanie: co to znaczy pożyteczne i kto ma o tym decydować? A co wtedy, gdy badana grupa będzie zdecydowanie preferowała wyłącznie pozytywny i zmityzowany swój obraz, wymazując wszelkie złe strony?⁹ Zastanawiam się też, czy w takim razie te — dotychczas krytykowane — etnograficzne instruktaże z przeszłości o tym, co jest ludowe, a co nie, także mieszczą się w tym paradygmacie? Czy na formułowane już w XIX wieku zadania dla muzeów, aby uczyły lud jego tradycji, też można spojrzeć z takiej perspektywy i do takich prób podłączyć? Co zrobić, gdy zmiana społeczna, którą chce wywołać dana grupa, kłóci się z interesem lub wizją innej grupy albo przynajmniej liderów prowadzonego projektu?

⁸ <https://etnologia.uw.edu.pl/instytut/badania/badania-pracownikow>.

⁹ Odwrotnym przykładem niech będzie wspomniany wcześniej zwrot ludowy w historiografii. Nikt nie pytał „ludu”, czy chce, aby taki obraz utrwałać. Zrobili to sami dziennikarze i naukowcy, decydując o „pożyteczności” tych działań.

Pojawia się jeszcze jeden problem. Pod wpływem ogromnych zmian cywilizacyjnych współcześnie widzimy, jak duże zmiany zachodzą równocześnie w antropologii. Pojawiają się tematy zupełnie nowe, które dają kompletnie inną perspektywę. Jako przykład podam krótko kilka tematów podejmowanych w dwóch instytutach antropologii uniwersyteckiej — w Poznaniu i Warszawie:

- „Energetyzując świat: STS i antropologia ku społecznym studiom nad nowymi energiami”,
- „Ocena ryzyka i niepewności związanych z nowymi technologiami jako wyzwanie dla demokracji. Kontrowersje wokół wydobywania gazu łupkowego w Polsce”,
- „Doświadczenie zmian klimatycznych. Transdyscyplinarne badanie przegrzewania miast”,
- „Projekt badań nad narracyjno-dyskursywnym konstruowaniem choroby nowotworowej”,
- „Rodzina i reprodukcja w kontekście rozwoju genetyki i nowych technologii medycznych. Perspektywa antropologiczna”,
- „Nowe technologie reprodukcyjne — perspektywa *childhood studies*”,
- „Instytucja zamknięta z wyrzutami sumienia. Antropologiczne wymiary deinstytucjonalizacji opieki nad chorymi psychicznie”.

Panujący obecnie w światowej nauce trend znacznie rozszerzył zakres antropologii, powodując, że zajmuje się ona zupełnie innymi tematami niż wcześniej. I wywołuje to pytania — czy i w jaki sposób może zareagować na to antropologia muzealna, zarówno w kontekście kolekcjonerskim, jak i wystawienniczym? Zatem można się zastanawiać, czy nastąpi rozdźwięk między muzeami i akademią, czy też — tak jak dotychczas — relacja ta będzie stosunkowo bliska. W ostatnich latach wśród etnologów i antropologów pracujących w muzeach znacząco wzrosła świadomość teoretycznych i metodologicznych uwarunkowań. Pojawia się ogromna liczba publikacji, konferencji i sesji. Większość działań ma sporą podbudowę metodologiczną. Jednak w tej części nowych tematów antropologicznych, np. właśnie w tak intensywnie rozwijanej dziś antropologii medycznej, politycznej czy ekonomicznej skala trudności wydaje się ogromna. Przede wszystkim dotyczy to kolekcjonerstwa, ale sporym wyzwaniem byłyby także ekspozycje.

Bibliografia

Barański Janusz

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

Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz Cezaria

- 1926: *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, Wilno: Pracownia etnologiczna U.S.B.
- 1929: *O potrzebach etnologii w Polsce*, [w:] *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, t. 10, Warszawa: Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego.
- 1933: *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Baltico-slavica. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie”, t. 1.

Bujak Jan

- 1975: *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Etnograficzne”, nr 8.
- 1979: *Towarzystwo Tatrzańskie prekursorem zbieractwa etnograficznego w Polsce*, „Rocznik Podhalański”, t. 2.

Czachowski Hubert

- 1997: *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny*, Warszawa-Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.
- 2007: *Muzeum etnograficzne: kultury, światopoglądy, mody*, „Nasze Pomorze”, nr 9.
- 2009: *Przedmioty na horyzoncie: etnologia przeszłości czy współczesności*, „Etnografia Nowa”, nr 1.
- 2011: *Życie rzeczy. O projekcie Joanny Wróblewskiej*, „Etnografia Nowa”, nr 3.
- 2020: *Święty obowiązek. Etnologiczne drogi do muzealnictwa przed rokiem 1918*, [w:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, Małgorzata Wawrzak, Toruń: UMK.

Frankowski Eugeniusz

- 1926: *Muzeum Etnograficzne*, [w:] *Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, 1875–1925*, Warszawa: Druk. Wł. Łazarskiego.

Gawełek Franciszek

- 1911: *Nowe muzeum w Krakowie*, Kraków: Tow. Muzeum Etnograficznego.

Gawęcki Marek

- 1986: *Polskie pozaeuropejskie badania etnograficzne*, „Lud”, t.70.

Gładysz Mieczysław

- 1959: *Działalność naukowa etnograficznych placówek muzealnych w okresie powojennym*, „Etnografia Polska”, t. 2.

Jackowski Aleksander

- 1993: *Czy wymyślilibyśmy dzisiaj muzea etnograficzne?*, „Śląskie Prace Etnograficzne”, t. 2.

Jarysz Aleksandra

- 2018: *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*, Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Jaworska Magdalena

- 1996: *Muzeum etnograficzne z dziesięcioletnim wyprzedzeniem*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, R. 50, nr 1–2.

Jelowski Arkadiusz, Kuligowski Waldemar red.

- 2024: *Chłop — niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Kaniowska Katarzyna

- 2014: *Odpowiedź na ankietę*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 1.

Kostrzewa Agnieszka, Łopatyńska Hanna M., Ziółkowska-Mówka Magdalena

- 2016: *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów*, Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Kulikowska Katarzyna

- 2009: *Problematyczna egzotyczność muzeum etnograficznego. Język ekspozycji a tożsamość*, „Etnografia Nowa”, nr 1.

Łopatyńska Hanna

- 2011: *Po słońce i wodę Moda i obyczaje plażowe*, Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Majkowska-Szajer Dorota, Zych Magdalena red.

- 2015: *Wesela 21*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Majkowski Aleksander red.

- 1911: *Przewodnik po wystawie kaszubsko-pomorskiej w Kościerzynie w 1911 roku*, „Gryf”: Nakładem Komitetu Wystawowego w Kościerzynie.

Makulski Jan Krzysztof

- 1976: *Dorobek i zadania muzealnictwa etnograficznego w Polsce Ludowej*, „Lud”, t. 60.

Moszyński Kazimierz

- 1928: *Etnografia w muzeach regionalnych*, [w:] *Muzea regionalne, ich cele i zadania*, oprac. S. Arnold i in., Warszawa: Nasza Księgarnia.

Nadolska-Styczyńska Anna

- 2011: *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń: Wydawnictwo UMK.

Orlewicz Małgorzata red.

- 1980: *Funkcje patriotyczne muzealnictwa etnograficznego w Polsce*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Przewoźny Witold

- 2009: *W poszukiwaniu ikon współczesności, czyli jak to jest z opowiadaniem o sobie samym? Na marginesie działań Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*, „Etnografia Nowa”, nr 1.

Robotycki Czesław

- 1998: *Muzeum etnograficzne, miejsce dla rzeczy i idei*, [w:] C. Robotycki, *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 138–145.

2009: *Czy można współcześnie tworzyć muzea etnograficzne?*, „Etnografia Nowa”, nr 1.

Szacki Piotr, Święch Iwona

1990: *Badania inwentaryzacyjne: założenia i realizacja*, „Rocznik Muzealny Muzeum we Włocławku”, t. 4.

Szczurek Małgorzata, Zych Magdalena red.

2012: *dzieło-działka*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Święch Jan

2007: *Kolekcyjne rozdroża muzealnictwa etnograficznego w Polsce*, „Nasze Pomorze”, nr 9.

2009: *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa”, nr 1.

Trapszyc Artur

2013: *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*, Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Turkawski Marceli Antoni

1880: *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi*, Kraków: Redakcja „Czasu”.

Udziela Seweryn

1904: *Muzeum Etnograficzne w Krakowie*, „Lud”, t. 10.

Znamierowska-Prüfferowa Maria

1969: *Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PRL*, „Lud”, t. 53.

Hubert Czachowski

Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń

Where Do We Come From? Who Are We? Where Are We Going? Ethnographic Museology at the Crossroads of the 21st Century

The title of this paper, echoing a Gauguinesque sentiment,¹ aims to trace the evolution of ethnographic museology from its 19th-century origins, through the paradigm shifts of the second half of the 20th century, to the present day—a period marked by significant changes in ethnology and anthropology. The central question is whether, and how, ethnographic museums should adapt to the profound transformations currently reshaping the field. Equally important is how to address the legacy of these institutions, particularly in light of the strong decolonising movements that have become dogma in contemporary anthropology. This concern is relevant even to Polish collections, which are largely non-colonial or colonial in a different sense. A crucial aspect of this discussion is the relationship between academic and museum ethnology. As I previously wrote: “[just] as an archaeological museum embodies archaeology, an art museum reflects art history, and a history museum represents history, so too should an ethnographic museum serve as a manifestation of ethnography,

¹I am, of course, referring to Paul Gauguin’s renowned painting *D’où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*, created between 1897 and 1898 in Tahiti, which now resides in the collection of the Museum of Fine Arts, Boston.

ethnology, and anthropology² (Czachowski 2007: 55). For me, it has always been essential to demonstrate that museum ethnography is intrinsically linked to academic anthropology—essentially two sides of the same coin, differing only in their institutional application.

I will focus primarily on Polish examples and the history of Polish museology, as this is the context we navigate and draw from, both in the past and present. However, it is essential to stay mindful of current global trends. While I do not advocate for their uncritical adoption, recognising and engaging with them is certainly valuable. Looking to the past will also help us recall the roles museology has historically played in ethnoanthropology. Naturally, as with any synthesis, I will have to rely on certain generalisations, leaving out finer details. Nonetheless, this approach will allow us to identify the key objectives that guided the founding of ethnographic museums in the past and examine how these relate to contemporary perspectives.

At the outset, I would like to highlight that Polish ethnomuseology can be divided into three subgroups, which, while sharing similarities, also exhibit notable differences. These are: open-air museology (involving open-air museums), ethnographic pavilion museology focused on Poland, and museology concerning non-Polish regions, with particular emphasis on non-European areas.

Where Do We Come From...

I will begin at the very origins of ethnographic museums, when these institutions were first conceived. A detailed analysis of their inception can be found in my text “Święty obowiązek. Etnologiczne drogi do muzealnictwa przed rokiem 1918” (Sacred Duty: Ethnological Routes to Museology Before 1918), included in the volume *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918* (Studies on Museum Memory in the Former Polish-Lithuanian Commonwealth up to 1918), published in 2020.³ The title of that article, borrowed from a text by Franciszek Gawełek, who heralded the creation of the Ethnographic Museum in Kraków, encapsulates the entire ethos behind such institutions: “Let us consider this museum as

² I omit here the terminological differentiation of the three terms as referring to the same discipline. Additionally, I sometimes use terms like *ethnoanthropology* or *ethnomuseum* as convenient shorthand.

³ In the passages quoted in this text that address the vision of ethnographic museology up to 1918, I rely on the conclusions presented in that article.

a ‘Church of National Memorabilia’, and let us lay on its altar everything we can afford. [...] Let us consider the creation of an ethnographic museum a sacred civic duty” (Gawełek 1911: 13–14). This sentiment reflects the mindset of scholars at the time, who saw the establishment of ethnographic museums as both a temporal and historical necessity. It was not only crucial for the emerging field of ethnography but also deeply intertwined with strong patriotic motivations.

Importantly, the scope they aimed to address was quite precisely defined, clear, and certain, focusing on the culture of rural areas—what we now refer to as folk culture. During this early, pioneering period, the emphasis was primarily on objects crafted by villagers for their own use. Numerous publications were dedicated to this topic, and it was the focus of the first ethnographic exhibitions, which were enthusiastically presented at industrial and agricultural fairs—a global trend that spanned much of the 19th century. These exhibitions highlighted folk crafts, especially handmade items like cooperage, carpentry, basketry, pottery, weaving, drapery, and folk tailoring, though occasionally they also featured Easter egg decoration or paper cut-outs. The aesthetic and artistic value of these artefacts was recognised, with efforts made to clearly articulate this, often by referencing mythologised traditional and ancient motifs (Turkawski 1880: 9).

An interesting example of shifting paradigms and changing areas of interest can be found in contemporary ethnographic collections. They now include agricultural machinery that was once exhibited as cutting-edge technology at industrial-agricultural fairs, entirely separate from the ethnographic displays or sections on home industry. Today, however, these machines hold a significant place in open-air museum exhibitions, no longer telling a story of the nation’s mythical origins or ancient civilisations, but instead reflecting the everyday life of the late 19th and early 20th centuries and the dynamic nature of cultural processes.

The primary goal of these exhibitions was economic development, with a strong emphasis on economic factors. In today’s terms, they would more accurately be described as fairs. Folk items, which appeared in varying degrees across exhibitions, were meant to highlight the potential of such production, ultimately aiming to stimulate the growth of folk craft centres. Prominent figures like Adrian Baraniecki and Włodzimierz Dzieduszycki were key contributors to advancing production based on available forms of folk craftsmanship. Dzieduszycki facilitated the founding of a school of

Pokuttya pottery in Kolomyia, led by the notable Hutsul potter Aleksander Bachmiński. Meanwhile, Baraniecki organised courses for craftsmen, using models from the Technical and Industrial Museum, which he established in Kraków in 1868. Underlying this effort was likely a deliberate attempt to aestheticise folk objects, enhancing their visual appeal. Both museum creation and the promotion of folk skills often occurred simultaneously, with each influencing the other—an interplay that continued into later periods. While some exhibitions were organised by institutions connected to the administrative powers of the partitioning states, many were distinctly Polish, serving as important expressions of patriotism. They showcased the capabilities of Polish (or native) producers, symbolising the maturity and independence of Polish-administered institutions. In this context, folk products were seen as reflecting national identity, imbuing them with historical, political, and cultural significance.

The main objective of the 1880 Pokuttya Exhibition in Kolomyia, which is considered the first exclusively ethnographic Polish exhibition,⁴ was to improve the welfare of the local population. It was believed that enhancing home industries and farming practices would increase earning potential (Turkawski 1880: 3), thus offering a clear path to improving people's lives. The exhibition drew attention to the financial hardships of the Pokuttya region and the poor state of education and hygiene (Bujak 1979: 95). Additionally, it aimed to promote the area's tourism potential, which was gaining interest from the emerging tourism industry. These initiatives were intended to drive significant social and cultural change. However, the defining elements of folk culture, considered emblematic, were largely expected to remain unchanged. The exhibition also served an important scientific purpose: by collecting artefacts in one place, it facilitated observation and research. Not only was it the first purely ethnographic exhibition organised by the Poles, but it also introduced a level of scientific and didactic structure to the material collected.⁵

In the context of emerging ethnographic collections and museums, peasant culture became increasingly tied to national identity and was

⁴ The exhibition, however, adhered to a fair-like format and did not yet fully adopt a museum-based approach.

⁵ It is important to note that this first strictly ethnographic Polish exposition did not focus on Polish culture but rather on Ruthenian culture, with particular emphasis on Hutsul culture, which was the most prominently represented within the broader context of Pokuttya.

simultaneously idealised: “From all this, our successors will know how people once lived, how many beautiful and good things, nurtured by the nation’s spirit for centuries, could be found in the humble, lowly country huts” (Gawełek 1911: 12). As in many European countries at the time, the peasantry came to be seen not only as a key component of national culture but also as holding an important socio-political role. There was a top-down recognition that the people should protect their cultural heritage and resist the spread of “cosmopolitanism” (a term used as early as 1911!), and that the role of the museum would be to preserve these cultural patterns: “In this way, we can also encourage the people to cherish their traditions, to hold fast to all that is sacred and should remain untainted from their ancestors” (Gawełek 1911: 12).

At the turn of the 20th century, thinking about folk culture clearly followed two distinct tracks. On the one hand, the creations found were valued for their reflection of ancient traditions; on the other, they often influenced the development and form of new objects produced by the people. Interestingly, early ethnographic collections brought together artefacts from both of these trajectories. There was also a strong desire to educate the people themselves. It is worth quoting Aleksander Majkowski’s words from 1911, spoken at the Kashubian exhibition in Kościerzyna. In his view, the Kashubian people had become “so demoralised that they do not value specimens of their own culture and even despise them. Hence, they show distrust towards collectors of such specimens, thinking that their work serves to ridicule their tribal properties.” Yet, Majkowski believed that these activities could “reverse this tendency and arouse the Kashubians’ respect for their own culture” (Majkowski 1911: 13). This reflects significant efforts towards identity-building and education, with a clear intention to preserve and document cultural relics—activities that align with the modern historical perspective. As was already noted at the turn of the 20th century, there was a very strong unification of cultural patterns, and ethnographic museums were seen as key institutions for preserving and highlighting these cultural distinctions.⁶

⁶ Seweryn Udziela articulated this very clearly: “we all see that in the present day there is a rapid change in ancient traditions, customs, and habits; we observe a general trend towards erasing all differences between peoples; and we notice a movement towards creating one grey society, living in a hectic and colourless existence amidst the uniform conditions imposed by modern culture.” (Udziela 1904: 322–327).

Where Do We Come From ... Consolidation

During the interwar period, following Poland's regain of independence, museums continued to develop along the same lines, maintaining their established features and objectives. It is evident from the history of this period that academic and museum ethnology advanced in tandem. Many scholars engaged with museums, collecting artefacts and integrating them into museum collections. Notable figures such as Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz, Kazimierz Moszyński, and Eugeniusz Frankowski worked within museum institutions, while other leading ethnologists, including Jan Stanisław Bystroń, Adam Fischer, Jan Czekanowski, and Stanisław Poniatowski, served on museum boards (Bujak 1975: 61). The subjects they explored were often the same or closely related, with no significant disagreements regarding the scope of the discipline. Key scholarly journals in ethnology frequently covered organised exhibitions and reported on notable artefacts entering various collections.

Jan Bujak noted that one of the most prominent museums of this period was established at Stefan Batory University in Vilnius in 1925 by Professor Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz. She was the author of the famous phrase, repeatedly recalled in various contexts (especially in the Ethnographic Museum in Toruń, as we feel like the heirs of this idea): a museum is “a laboratory of culture in which the audience, not only on the basis of book material, could exercise themselves in the morphology of cultural products and phenomena” (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1938: 82). It is also worth mentioning that she differentiated between two types of ethnographic museums: a museum-laboratory and a demonstration museum, intended for the general public.

In essence, the approach to creating museums, their motivations, and their scopes remained consistent with earlier practices—primarily focused on capturing and documenting the life of the people. The thematic scope persisted, with a continued emphasis on relics and ancient objects (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1926). But there was also a tendency to pay more attention to the typical aspects of culture rather than the extraordinary, and a greater focus on presenting entire cultures rather than just select, particularly beautiful fragments (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1938: 86; Bujak 1975: 83).

However, the motivations were broader, influenced by the categorisation and perception of contemporary culture as being in crisis: “I have pursued

[the establishment of the museum] all the more because I consider one of the causes of the bankruptcies and crises of modern civilisation to be the lack of knowledge and orientation among the creators of culture—human societies—in the structure and functions of their own cultural creations” (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz 1938: 82). Alongside cognitive and scientific goals, the social, historical, and political dimensions of ethnographic museums were consistently highlighted. It is hardly surprising that after regaining independence, the patriotic factor was strongly emphasised. However, this patriotism was not expressed in a nationalistic manner. For instance, the museum in Vilnius included the cultures of various ethnic and national minorities within the Grand Duchy of Lithuania, such as Lithuanians, Belarusians, Ukrainians, Jews, Armenians, Karaites, and Russians.

The situation was quite different from the other side of the state. The way in which the Silesian Museum in Katowice, established in 1927, acquired its collection is interesting: the focus was on documenting Silesian folk culture as a symbol of Polishness, distinct from German culture. Mieczysław Gładysz, who organised the collection, even illegally acquired artefacts from the German-occupied part of Silesia to emphasise the connection between Silesian culture and Poland. To further demonstrate the genetic commonality with Poland, comparative collections of artefacts from other regions of the country were created, with significant contributions from various researchers. As can be guessed, the artefacts collected showed similarities and proved the Polishness of the population concerned, above all the Silesians. However, excessive aestheticisation was also evident, with art collections dominating the exhibits (Bujak 1975: 121–124). As late as July 1939, efforts were still underway to establish the connection between Silesia, including Trans-Olza, and Poland. This activity clearly had strong political motivations.

Consolidation ... Continued ...

The Second World War saw the destruction of many museum collections, including ethnographic ones (outside Kraków). Artefacts perceived by the Nazi Germans as linked to Polish culture were systematically removed. After 1945, the reconstruction of museology had to begin almost from scratch, a process also noted by Nadolska-Styczyńska (2011: 61). The scope of museum activities and the discipline of ethnology—referred to as ethnography in line with Soviet terminology—changed very little in this period. One major development in the post-war era was the rapid growth of open-air

museology. Nearly every region established its own open-air museum, showcasing the folk cultures of various ethnographic groups—a practice that continues today. For many years, these exhibitions followed a remarkably similar structure. Most often, the layout of a typical village was spatially recreated, with buildings (primarily wooden) being relocated to the site and interior exhibitions meticulously arranged. These reconstructions predominantly focused on the late 19th and early 20th centuries, though some buildings were older. The collected artefacts themselves often dictated this temporal limitation. This is not an accusation, just a statement of fact. This approach was not unique to Poland but mirrored practices across Europe and beyond.

Similarly, the so-called pavilion museums operated, developing collections that documented rural culture, especially up until 1939. They focused primarily on folk art, broadly defined to encompass all decorative elements, documenting contemporary folk art, or rather what was considered folk art at the time. The creations often followed old patterns, but as far as artistic elements were concerned, the subject matter was expanded while maintaining traditional forms. Political and social ideologisation led to the imposition of new themes in folk art, as ethnographers played a role in delineating what was authentically “folk” and what was not. They essentially “approved” certain changes in peasant production while rejecting others. The influence of state ideology was clear, with instructions on form and content subliminally legitimising the socialist state.

Throughout the communist period, museum activities and the research and work of university ethnographers overlapped significantly. The relationship was mutual and seems to have been quite close. Academic topics were, of course, addressed, though not always reflected in exhibitions (one of the main slogans of academic research was the transformation of folk culture). The exhibitions typically presented topics derived from the ethnographic systematics of Kazimierz Moszyński, which were largely evolutionary in nature. The focus remained primarily on rural culture, though there were attempts to shift attention to urban workers’ culture as well (including their art, e.g. coal sculptures made in Silesia). After all, the worker-peasant alliance had to be considered. These themes were explored by both academic institutions and some museums.

Regarding non-European ethnography, collections were built in two primary ways. On one hand, they were formed through acquisitions such

as donations from various collectors and travellers, or from objects collected during certain research expeditions. On the other hand, there were museum expeditions, though relatively few, that resulted from a planned collecting strategy and specific research goals. This approach was extensively analysed by Anna Nadolska-Styczyńska in her 2011 book *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie* (Among Monuments From Distant Lands. Museums and Polish Ethnographic Collections Outside Europe). A key point for discussion is how these strategies were developed—whether they focused more on visual appeal and exoticism or on methodical tasks. One must also consider the formal, political, and economic constraints that non-European research and collecting activities faced during the communist period. However, it seems the central category, used somewhat vaguely (in all types of museology), was the “traditionality” of a given culture.

At the same time, there was a gradual shift in the methodologies used to study folk culture. Museologists remained focused on the object itself rather than on the socio-cultural processes occurring in the present. This approach—later criticised mostly by younger ethnologists—often presented a more mythicised version of rural life. Aside from the so-called folk art mentioned earlier, the orientation of museums was decidedly towards the past rather than the present. Another criticism was the strong interference in shaping folk production and determining what was considered “folk”. There was discussion about ethnographers and museologists creating their own object of interest. Towards the end of this period, there were calls to avoid evaluating the cultures being studied. This seemed somewhat contradictory, given the substantial role ethnographers played in organising and judging folk art competitions.

Who Are We...

A significant breakthrough in ethnology occurred in Poland during the 1980s, marked by an expansion in the scope of academic ethnological research. No longer confined to the countryside or the working class, the field began to broaden its focus with a shift in the understanding of the term “people.” Interest expanded to include popular and mass culture, with increasing attention to the present rather than the past. By the time I was studying in the latter half of the decade, this change was already clearly noticeable.

However, this shift was not without its challenges. Allow me to share an example from my own experience in the early 1990s. When I attempted to curate a collection—and later, an exhibition—on military subculture (Czachowski 1997), it received mixed reactions. Some of my older colleagues understood the effort, but others questioned how I could verify that military artefacts purchased at an antique market or shop had originated in rural areas. The belief that ethnography was exclusively concerned with rural culture remained strong, and still lingers in popular discourse today. In any case, during the 1990s, the museum in Toruń began to diversify its collections (military subculture, candles documenting the Feast of All Saints, and contemporary devotional objects). At the same time, it continued to enrich existing collections with contemporary items, particularly household objects, often arranged according to ethnographic categories reflecting different stages of development—what one might describe as a vestige of evolutionist thinking (cf. Robotycki 1998: 140). A noteworthy, though still underappreciated, experiment was a project by the museum in Włocławek, which undertook a comprehensive inventory of a contemporary rural homestead, documenting every object within it (Szacki, Święch 1990; Święch 2009: 48).

In the years that followed, particularly in the 21st century, ethnographic museums have embraced the widespread conviction that their thematic and temporal scope is virtually limitless. This shift has led to a wide range of broad and comprehensive initiatives. A particularly interesting example was the 2005 exhibition at the Ethnographic Museum in Poznań, *Special effect. Mój telefon komórkowy* (Special effect. My mobile phone) in 2005 (Przewoźny 2009: 81). Though small and ephemeral, the exhibition explored the phenomena surrounding the emerging mobile phone technology, which was rapidly transforming the world.

Afterwards, there was an abundance of ideas. For instance, the Ethnographic Museum in Krakow presented the much-cited and already discussed exhibitions *Dzieło-działka* (Work-Allotment) (Szczurek, Zych, ed. 2012) and *Wesela 21* (Weddings 21) (Majkowska-Szajer, Zych, ed. 2015). Meanwhile, the museum in Toruń hosted exhibitions like *Peace, Love i PRL. Lokalny pejzaż kontrkultury* (Peace, Love and PRL. The Local Landscape of Counterculture) (Trapszyc 2013) and *Po wodę i słońce. Moda i obyczaje plażowe* (For Water and Sunshine: Fashion and Beach Customs) (Łopatyńska 2011).

It also became apparent that when addressing such contemporary topics, the typology of individual artefacts, the systematic categorisation of objects, and exploring the workings of various mechanisms became less important, if not irrelevant. Instead, artefacts were increasingly seen as representations of ideas. Exhibitions took on a new role as platforms for social discourse, offering ways to reflect on everyday life and interpret the world around us.

One could say there was a gradual shift away from viewing history as the sole perspective, returning instead to ethnography's original focus—the documentation of culture in the here and now. This shift brought a sense of creative freedom, reliant only on the ingenuity of ethnographers, ethnologists, and anthropologists. Problem-based approaches also emerged, such as the exhibition *Biały, Czarny, Czerwony? O symbolice kolorów* (White, Black, Red? About the Symbolism of Colours) (Kostrzewa, Łopatyńska, Ziółkowska-Mówka 2016) and *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść* (Motherhood From the Beginning and Without End: an Anthropological Story) (Jarysz 2018). Importantly, museum collections have continued to expand to include artefacts related to these themes. Moreover, museums have increasingly embraced the inclusion of contemporary artists—especially those with anthropological backgrounds—within their exhibitions. These artists engage in a dialogue with tradition on one hand, while on the other, they challenge the present in various ways (e.g. Czachowski 2011).

Most ethnographic museums began collecting contemporary artefacts from diverse perspectives. However, this endeavour presents significant challenges for museum curators, particularly when deciding what to collect and acknowledging that collecting everything is impossible.

Open-air museums also encountered unique challenges. With ethnology's growing focus on the present, the question arose as to whether these museums would retain their purely historical role or expand to include more recent time periods. Initial attempts to address this appeared with exhibitions featuring hut interiors from the 1950s, and more recently, from the 1970s at the Museum in Wdzydze. These exhibitions often take place in wooden huts that were built much earlier. However, the Kashubian Ethnographic Park marked a notable departure from tradition by incorporating a village Ruch kiosk, equipped with items from the 1980s, into its exhibition.

Where Are We Going?

I will not attempt to answer this question definitively, as I do not yet know the exact answer myself. However, I can outline some emerging phenomena and the challenges that come with them. The changes unfolding in anthropology (including ethnology and ethnography) today are profound, and it feels as though the process is still ongoing. It seems as if thematic boundaries no longer exist—what remains distinctly anthropological is the way problems and questions are framed. More often than not, contemporary perspectives take precedence over historical research.⁷

What does the future hold? In the realm of anthropology that deals with heritage, the path seems relatively clear. We have historical collections, and it is fairly straightforward to gather contemporary expressions of both rural and urban cultures, which creatively reinterpret or transform their mythic traditions. However, equally significant are the cultural elements that do not reference these traditions, yet play a dominant role in shaping present-day reality. One key issue, of course, is the preservation of digital heritage.

At the same time, it is essential to acknowledge the so-called “folk turn” in the social sciences and draw conclusions from it, one way or another, as it cannot be overlooked. After numerous publications on this topic, the first museum exhibition reflecting this orientation was introduced this year: *Chłop – niewolnik?* (Peasant – Slave?) at the National Museum of Agriculture in Szreniawa (Jełowicki, Kuligowski, eds. 2024).

As for open-air ethnographic museums, the primary questions—largely due to the unique nature of these exhibitions—concern changes in the time frame and, potentially, in the spatial dimension. In 2007, I mentioned in a text that I envisioned an “open-air museum” from the 1970s, located in a city block, with milk bottles left outside apartment doors, just as in that era (Czachowski 2007: 60). From a cognitive standpoint, such a presentation is no different from displaying an 18th-century wooden hut and its furnishings. In these types of museums, I also anticipate seeing state-farm blocks or buildings from the People’s Poland period (such as cube-shaped houses). However, the question of the degree to which these structures have been mythologised should always remain central to these projects.

⁷ It is also important to note the role of historical anthropology as a sub-discipline, which can be applied within ethnological museology.

Presenting non-Polish, particularly non-European, cultures also poses significant challenges. It is all too easy to fall into the trap of over-aestheticising and exoticising these cultures, emphasising “traditional” cultural patterns. Objects from entirely different time periods often appear side by side in such exhibitions. While they may coexist, it is crucial to remember that an ethnic group from Africa, for instance, is no longer the same today as it was in the late 19th century, even if some of its objects resemble those from that time. Moreover, it is important to consider the ongoing global discussion on decolonisation and the risk of viewing the world’s cultures solely through a Western lens.

Janusz Barański made an important observation that “the ethnographic (anthropological) museum, following in the footsteps of the ethnological sciences, examines the worlds and thoughts of humans from a conceptual meta-level, providing arguments that deny the possibility of establishing indisputable truths, including scientific ones”. Similarly, Katarzyna Kaniońska noted that “museum exhibitions must respond to the current needs of the museum audience”. This trend is highly visible in contemporary culture, not just in museology. The participatory nature of creating collections and exhibitions is strongly emphasised, which I find appealing, but it also raises fundamental questions. There is a risk that entirely different visions of culture could emerge between cultural players, shaped by their varying needs. The website of the Institute of Ethnology and Anthropology at the University of Warsaw states: “collaborative anthropology assumes that research participants also produce full-fledged knowledge. Research thus becomes a space of exchange and joint knowledge production. Its aim is no longer just analysis. In this kind of research practice, the explicit goal is to influence the community involved or, in other words, to bring about social change. Collaborative research is intended to be useful to the community in which it is carried out.” Yet, this prompts further questions: what does *useful* mean, and who decides that? What if the group being studied prefers only a positive and mythologised image of itself, erasing any negative aspects?⁸ This also makes me wonder if the hitherto criticised ethnographic instructions from the past, which dictated what was considered “folk” and what was not, fit into this new paradigm. Can we reinterpret the

⁸ A reverse example would be the aforementioned folk turn in historiography, where no one asked “the people” if they wanted such an image to be perpetuated. Instead, journalists and academics made that decision themselves, determining the “usefulness” of these activities.

19th-century museum mandate of educating the public about traditions through such a lens? And what happens when the social change desired by one group conflicts with the interests or vision of another group—or, at the very least, the project leaders?

Another significant challenge arises from the major shifts in anthropology today, driven by rapid civilisational changes. New topics are emerging that offer entirely different perspectives. For example, consider some of the research topics recently explored at anthropology institutes in Poznań and Warsaw:

- “Energetyzując świat: STS i antropologia ku społecznym studiom nad nowymi energiami” (Energising the World: STS and Anthropology Towards a Social Study of New Energies),
- “Ocena ryzyka i niepewności związanych z nowymi technologiami jako wyzwanie dla demokracji. Kontrowersje wokół wydobywania gazu łupkowego w Polsce” (Assessing the Risks and Uncertainties of New Technologies as a Challenge for Democracy. The Controversy of Shale Gas Extraction in Poland),
- “Doświadczanie zmian klimatycznych. Transdyscyplinarne badanie przegrzewania miast” (Experiencing Climate Change. A Transdisciplinary Study of Urban Overheating),
- A research project on narrative-discursive construction of cancer,
- “Rodzina i reprodukcja w kontekście rozwoju genetyki i nowych technologii medycznych. Perspektywa antropologiczna” (Family and Reproduction in the Context of Genetic Developments and New Medical Technology Developments: An Anthropological Perspective),
- “Nowe technologie reprodukcyjne – perspektywa childhood studies” (New Reproductive Technologies: A Childhood Studies Perspective),
- “Instytucja zamknięta z wyrzutami sumienia. Antropologiczne wymiary deinstytucjonalizacji opieki nad chorymi psychicznie” (A Closed Institution With Remorse. Anthropological Dimensions of the Deinstitutionalisation of Mental Health Care).

The current trend in global science has greatly broadened the scope of anthropology, leading it to engage with topics quite different from those of the past. This raises critical questions about how, and whether, museum anthropology can respond—both in terms of collections and exhibitions. Will there be a growing rift between museums and academia, or will the relationship remain as close as it has been in the past? In recent years,

ethnologists and anthropologists working in museums have shown increased awareness of theoretical and methodological issues. There is a wealth of publications, conferences, and sessions dedicated to these topics. Most activities today are grounded in a solid methodological framework. Yet, when it comes to new anthropological fields, such as medical, political, or economic anthropology—which are currently being developed intensively—the challenges appear enormous. This is particularly true in terms of collections, but exhibitions on these subjects would also present significant difficulties.

Bibliography

Barański Janusz

- 2014: "Polskie muzeum etnograficzne w XXI wieku", *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej*, no. 1.

Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz Cezaria

- 1926: *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*. Vilnius: Pracownia etnologiczna U.S.B.
- 1929: "O potrzebach etnologii w Polsce", [in:] *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, vol. 10. Warsaw. Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego.
- 1933: "Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania", *Balticoslavica. Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie*, vol. 1.

Bujak Jan

- 1975: "Muzealnictwo Etnograficzne w Polsce (do roku 1939)", *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Etnograficzne* 8. Warsaw, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- 1979: "Towarzystwo Tatrzańskie prekursorem zbieractwa etnograficznego w Polsce", *Rocznik Podhalański*, vol. 2.

Czachowski Hubert

- 1997: *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny*, Warsaw-Toruń: Ethnographic Museum in Toruń.
- 2007: "Muzeum etnograficzne: kultury, światopoglądy, mody", *Nasze Pomorze*, no. 9.
- 2009: "Przedmioty na horyzoncie: etnologia przeszłości czy współczesności", *Etnografia Nowa*, no. 1.
- 2011: "Życie rzeczy. O projekcie Joanny Wróblewskiej", *Etnografia Nowa*, no. 3.
- 2020: "Święty obowiązek. The Ethnological Road to Museology before 1918", [in:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, ed. Tomasz F. de Rosset, Aldona Tołysz, Małgorzata Wawrzak, Toruń: UMK.

Frankowski Eugeniusz

- 1926: "Muzeum Etnograficzne", [in:] *Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, 1875-1925*, Warsaw.

Gawełek Franciszek

1911: *Nowe muzeum w Krakowie*, Kraków: Tow. Muzeum Etnograficznego.

Gawęcki Marek

1986: "Polskie pozaeuropejskie badania etnograficzne", *Lud*, 1986, vol. 70.

Gładysz Mieczysław

1959: "Działalność naukowa etnograficznych placówek muzealnych w okresie powojennym", *Etnografia Polska*, vol. 2.

Jackowski Aleksander

1993: "Czy wymyślilibyśmy dzisiaj muzea etnograficzne?", *Śląskie Prace Etnograficzne*, vol. 2.

Jarysz Aleksandra

2018: *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*, Toruń: Ethnographic Museum in Toruń.

Jaworska Magdalena

1996: "Muzeum etnograficzne z dziesięcioletnim wyprzedzeniem", *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, vol. 50, no. 1-2.

Jełowicki Arkadiusz, Kuligowski Waldemar, eds.

2024: *Chłop – niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, Szreniawa: National Museum of Agriculture and Agro-Food Industry.

Kaniowska Katarzyna

2014: "Odpowiedź na ankietę", *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej*, no. 1.

Kostrzewa Agnieszka, Łopatyńska Hanna M., Ziółkowska-Mówka Magdalena

2016: *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów*, Toruń: Ethnographic Museum in Toruń.

Kulikowska Katarzyna

2009: "Problematiczna egzotyczność muzeum etnograficznego: The Language of Exposition and Identity", *Ethnography Nowa*, no. 1.

Łopatyńska Hanna

2011: *Po słońce i wodę Moda i obyczaje plażowe*, Toruń: Ethnographic Museum in Toruń.

Majkowska-Szajer Dorota, Zych Magdalena, eds.

2015: *Wesela 21*, Kraków: Seweryn Udziela Ethnographic Museum of Kraków.

Majkowski Aleksander, ed.

1911: "Przewodnik po wystawie kaszubsko-pomorskiej w Kościerzynie w 1911 roku", *Gryf*, Nakładem Komitetu Wystawowego in Kościerzyna.

Makulski Jan Krzysztof

1976: "Dorobek i zadania muzealnictwa etnograficznego w Polsce Ludowej", *Lud*, vol. 60.

Moszyński Kazimierz

1928: "Etnografia w muzeach regionalnych", [in:] *Muzea regionalne, ich cele i zadania*, Warsaw: Nasza Księgarnia.

Nadolska-Styczyńska Anna

2011: *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń: Wydawnictwo UMK.

Orlewicz Małgorzata, ed.

- 1980: *Funkcje patriotyczne muzealnictwa etnograficznego w Polsce*, Warsaw: National Ethnographic Museum in Warsaw.

Przewoźny Witold

- 2009: "W poszukiwaniu ikon współczesności, czyli jak to jest z opowiadaniem o sobie samym? Na marginesie działań Muzeum Etnograficznego w Poznaniu", *Etnografia Nowa*, no. 1.

Robotycki Czesław

- 1998: "Muzeum etnograficzne, miejsce dla rzeczy i idei", [in:] idem, *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 138–145.
- 2009: "Czy można współcześnie tworzyć muzea etnograficzne?", *Etnografia Nowa*, no. 1.

Szacki Piotr, Święch Iwona

- 1990: "Badania inwentaryzacyjne: założenia i realizacja", *Rocznik Muzealny Muzeum we Włocławku*, vol. 4.

Szczurek Małgorzata, Zych Magdalena, eds.

- 2012: *Dzieło-działka*, Kraków: Seweryn Udziela Ethnographic Museum of Kraków.

Święch Jan

- 2007: "Kolekcjonerskie rozdroża muzealnictwa etnograficznego w Polsce", *Nasze Pomorze*, no. 9.
- 2009: "Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym", *Etnografia Nowa*, no. 1.

Trapszyc Artur

- 2013: *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*, Toruń: Ethnographic Museum in Toruń.

Turkawski Marcei Antoni

- 1880: *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi*, Kraków: Redakcja "Czasu".

Udziela Seweryn

- 1904: "Muzeum Etnograficzne w Krakowie", *Lud*, vol. 10.

Znamierowska-Prüfferowa Maria

- 1969: "Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PRL", *Lud*, vol. 53.

Magdalena Kwiecińska

Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Bronisław Piłsudski — działalność na rzecz Muzeum Tatrzańskiego i organizacji badań etnograficznych na Podhalu

Bronisław Piłsudski (1866–1918) był pierwszym inicjatorem szeroko zakrojonych badań na Podhalu. W tym celu, by zachęcić jak najwięcej potencjalnie zainteresowanych osób mieszkających w regionie i stworzyć kompetentny zespół, powołał w 1911 roku Sekcję Ludoznawczą Towarzystwa Tatrzańskiego [Robotycki 1979: 171–172]. Środowisko inteligentów i amatorów kultury góralskiej i tatrzańskiej przyrody na początku XX wieku było stosunkowo nieliczne i wzajemnie zaznajomione. Z czasem powstała grupa działaczy, która wywodziła się lub — w następstwie działań na rzecz muzeum — związała się z Towarzystwem Muzeum Tatrzańskiego i Towarzystwem Tatrzańskim. Spośród nich na szczególną uwagę zasługują — ze względu na zaangażowania w prace etnograficzne w regionie — Bronisława Giżycka (1867–1921) i Juliusz Zborowski (1888–1965).

Piłsudski stwierdził, że

Sekcja Ludoznawcza powstała dla dopełnienia tej pracy, jaką od dłuższego czasu postawiło sobie za cel Muzeum Tatrzańskie im. dra Chałubińskiego. Gdy ono stara się uchronić od zagłady materialne przejawy życia Podhalan, a więc: odzież, sprzęty, oręż, narzędzia, rzeźby, obrazy i inne przedmioty ilustrujące stan uprzedniej i dzisiejszej kultury ludowej na Podhalu, Sekcja podjęła się systematycznie zbierać notatki, opisy poszczególnych przejawów tej kultury w jej geograficznym rozpowszechnieniu i ewolucyjnym rozwoju,

nie wyłączając nawet najświeższych zmian, którym ona ulega pod wpływem współczesnych warunków [Piłsudski, Rudzki 1914: XLIV].

Na marginesie niniejszych rozważań zasadne jest odniesienie przedstawionych założeń do przepisów zawartych w Konwencji UNESCO z 2003 roku *W sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, by podkreślić nowatorskie na ówczesne czasy wizje Piłsudskiego w zakresie badań etnograficznych na Podtatrzu. W punkcie pierwszym artykułu 2 konwencji wytłumaczono bowiem istotę niematerialnego dziedzictwa, a następnie stwierdzono, że „to niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią”.

W programie badawczym Sekcji, który odnosi się zasadniczo do Podhala, Spisza i Orawy zarówno po południowej, jak i północnej stronie Tatr, Piłsudski wskazał przede wszystkim na opracowanie bibliografii ludoznawczej, kwestionariusza do badań terenowych i mapy gwarowej Podhala, organizowanie wycieczek krajoznawczych, odczytów i pogadanek tematycznych, kolekcjonowanie kultury materialnej i duchowej, publikowanie artykułów naukowych, a także stałą współpracę z Muzeum Tatrzańskim i sąsiadującymi instytucjami na Słowacji w celu prowadzenia działalności porównawczej. Następnie opracował memoriał zatytułowany *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego. (O urządzenie działu ludoznawczego)*. Został on opublikowany w pierwszym tomie „Rocznika Podhalańskiego” (wyd. 1914–1921), ale wcześniej wydał go też własnym sumptem, w 1913 roku, jako *Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego w Zakopanem: zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*. Zawarł w nim teoretyczne założenia odnośnie do etnograficznych badań terenowych i kolekcjonerstwa, które kilka dekad później stały się swoistym przewodnikiem dla Zborowskiego, pierwszego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego, kontynuatora myśli Piłsudskiego i jego naturalnego ucznia. Treść memoriału Piłsudski przygotował podczas kilkumiesięcznego pobytu w muzeach europejskich, dokąd udał się z zamiarem poznania nowoczesnych metod i sposobów prowadzenia tego typu placówek.

Na zesłaniu

Piłsudski obeznał się z praktyką etnograficzną w drugiej połowie XIX wieku, w traumatycznych okolicznościach na zesłaniu. Zdobyte doświadczenie przeniósł na grunt Podtatrza, stosując tę samą metodę badań terenowych,

którą wypracował wśród rdzennych ludów Sachalinu. Jako carski katorżnik przez kilkanaście lat żył w niewoli, ale czynnie obserwował lokalną kulturę, a gdy zawarł związek małżeński z Ajnuską, stał się jednym z jej uczestników. Na zesłaniu poznał Lwa Sternberga (1861–1927), rosyjskiego etnologa, także katorżnika, który wsparł go merytorycznie w pracy terenowej. Zachęcił do pisania dziennika, który Piłsudski prowadził na Sachalinie od 1 maja do 20 marca 1892 roku.

Rosyjscy naukowcy szanowali Piłsudskiego i uznawali za doskonałego badacza i znawcę kultur ludów Dalekiego Wschodu, zaproponowano mu więc współpracę z Komitetem Statystycznego Kraju Nadmorskiego oraz muzeum Towarzystwa Badań Kraju Amurskiego (TBKA), oddziału Rosyjskiego Towarzystwa Geograficznego (RTG) z siedzibą we Władywostoku. W latach 1902–1905 na zlecenie TBKA, a następnie Rosyjskiego Komitetu do Badań Azji Środkowej i Wschodniej podjął metodyczne badania terenowe nad kulturą Ajnów, Niwchów i Oroków. Przygotował następnie manuskrypt jako *Kilka informacji na temat indywidualnych osad ajnoskich na wyspie Sachalin*. Rejestrował lokalny folklor, obrzędowość rodzinną, wierzenia, język i gromadził zabytki kultury materialnej¹. Z ramienia muzeum RTG przygotował ekspozycję na Wystawę Światową w Paryżu w 1900 roku, na której zaprezentował 158 obiektów związanych z Niwchami z Sachalinu, zgromadzonych przez siebie podczas prac terenowych. Organizatorzy wystawy odznaczyli go srebrnym medalem.

Piłsudski uważał znajomość języka rdzennych mieszkańców Sachalinu za priorytet, co można uznać za nowatorskie podejście do terenu badań. Wspominał po latach:

Kiedy stopniowo zainteresowałem się badaniami etnograficznymi i postawiłem sobie bardziej określony cel gromadzenia materiałów, zrozumiałem jak ważną jest dla badacza znajomość języka. Bez niej nie można zbadać nawet materialnych warunków plemienia, nie mówiąc o należytych zbadaniu wierzeń, obyczajów, życia rodzinnego i plemiennego, jego przeszłości i obecnych dążeń [Kuczyński 2015: 32].

W 1903 roku Piłsudski uczestniczył w ekspedycji na Hokkaido, zorganizowanej przez Wacława Sieroszewskiego, która odbyła się z inicjatywy

¹ Na Sachalinie wykonał 1880 notatek etnograficznych dotyczących Ajnów, 320 stron notatek dotyczących Niwczów, 180 stron notatek dotyczących Oroków, 400 stron zapisków etnograficznych dotyczących rejonu Amuru, około 300 fotografii i 30 zapisanych wałków fonograficznych z pieśniami i podaniami (Majewicz 2018: 42; Sokołow, Bielajewa-Sawczuk 2019: 42).

RTG. Z korespondencji pomiędzy nimi dowiadujemy się, że Sieroszewski wspierał jego wiedzę w zakresie teorii i obiecał mu przysłać pracę Edwarda B. Tylora *Cywilizacja pierwotna*, by poznał polską terminologię w dziedzinie etnologii [Dąbrowski 2023]. Piłsudski został wówczas wyposażony w najnowsze osiągnięcia techniki, które pozwoliły mu na przygotowanie bogatej dokumentacji etnograficznej. Wykonał setki zdjęć, dzięki fonografowi marki Edison, sprowadzonemu specjalnie ze Stanów Zjednoczonych na wałki woskowo-kauczukowe nagrał pieśni Ajnów, dużo notował, spisał podania ustne i legendy, dysponował także kinematografem², który posłużył mu do zarejestrowania tańców obrzędowych [Splisgart 2018:121]. Uczestniczył w najważniejszym dla Ajnów rytuale, święcie niedźwiedzia, a także poznał praktyki szamańskie. Podczas ekspedycji zapełnił 200 negatywów fotograficznych i 12 taśm filmowych [Sokołow, Bielajewa-Sawczuk 2019: 31]. Pokłosem tej wyprawy jest książka autorstwa Sieroszewskiego zatytułowana *Wśród kosmatych ludzi*, do której materiał zgromadził wraz z Piłsudskim. Sieroszewski wspominał ten czas słowami:

Ta łatwość zbliżania i zdobywcość serdeczności Bronisława Piłsudskiego pozwalała mu osiągnąć niesłychanie wydatne rezultaty w badaniach etnograficznych i językowych. Wtajemniczono go w obrzędy, o jakich Europejczyk z trudem się dowiaduje po wielu latach pobytu wśród tubylców, dopuszczano na misterye zabronione cudzoziemcom, śpiewano pieśni i opowiadano historye najbardziej drażliwe, pozwalano fotografować amulety i bóstwa, sprzedawano lub darowano rzadkie przedmioty [Sieroszewski 1914–1921: XVI].

Piłsudski opuścił Sachalin w 1906 roku i udał się do Japonii. W Tokio utrzymywał bliskie kontakty z badaczami kultury Ajnów, a także działaczkami na rzecz praw kobiet. Pisał artykuły do prasy japońskiej o sprawach bieżących; warte odnotowania są: *Rosyjscy antropolodzy* i *Badania obcokrajowców nad japońskimi kobietami* [Majewicz 2020]. Po kilku miesiącach pobytu w Japonii wypłynął statkiem „Dakota”, należącym do amerykańskiej floty, i dotarł do Seattle. Następnie pociągiem przyjechał do Nowego Jorku, a stamtąd przez Londyn i Paryż do Krakowa. Ze Stanów Zjednoczonych wysłał list do TBKA, w którym pisał, że chciałby odwiedzić Smithsonian Institution i obejrzeć tamtejsze muzea. Pracownicy Smithsonian prowadzili

² Sieroszewski zarejestrował kinematografem zręcznościowe igrzyska wśród Ajnów: „Kinematograf miałem starego systemu, ogromne pudło z jesionowego drzewa, które dużo zabierało czasu przy ustawianiu na trójnogu” [Sieroszewski, 1927: 40].

bowiem badania na Dalekim Wschodzie w trakcie jego pobytu na zesłaniu. W zasobach National Museum of Natural History w Waszyngtonie, które należy do Smithsonian Institution, jest dzisiaj przechowywanych blisko 150 fotografii wykonanych przez Piłsudskiego. Prawdopodobnie trafiły tam za pośrednictwem Franza Boasa, który znał Piłsudskiego. Przedstawiają rdzenną ludność Sachalinu, ich budownictwo, święto niedźwiezia i rytuał szamański. Zdjęcia z terenu również znajdują się w zbiorach szwajcarskiego Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel spośród, których dziewiętnaście egzemplarzy przedstawia Ajnów i Niwchów z Sachalinu [Dallais 2001]. Dokumentacja fotograficzna jest też w zasobach Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Część zbiorów Piłsudskiego trafiła do Instytutu Wschodniego w Warszawie, lecz została zniszczona podczas drugiej wojny światowej.

Po powrocie z zesłania

Po powrocie z zesłania Piłsudski planował uzupełnić braki w edukacji, miał bowiem nadzieję na pracę naukową w Uniwersytecie Jagiellońskim. Mimo że na arenie międzynarodowej był cenionym badaczem, to bez ukończonych studiów nie mógł być zatrudniony w tej uczelni. Uznaniem darzył go Józef Morozewicz, profesor geologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. Poznali się jeszcze podczas pobytu Piłsudskiego na zesłaniu — Morozewicz realizował wówczas ekspedycję naukową na Wyspy Komandorskie. Skierował on Piłsudskiego do Kazimierza Nitscha, zapewne w związku z badaniami językoznawczymi, które przeprowadził wśród Ajnów. Po latach Nitsch wspominał:

Bronisław Piłsudski przyszedł do mnie zaraz po swym przyjeździe do Krakowa (...). Od razu wywarł na mnie jak najlepsze wrażenie, potem określałem go jako jednego z najsympatyczniejszych ludzi spotkanych w życiu (...). Jeżeli Piłsudski nawet w etnologii był z początku — co tu mówić — dyletantem, oczywiście dyletantem wybitnym, to o językoznawstwie — rzecz prosta — nie miał pojęcia (...). Pobyt Piłsudskiego w Krakowie wywarł też pewien wpływ na utworzenie w Akademii samodzielnej Komisji etnograficznej, której on został sekretarzem [List Kazimierza Nitscha, 10 VII 1944, AMT, sygn. AR/242].

Zebrany przez Piłsudskiego materiał etnograficzny cenili profesorowie Akademii Umiejętności (AU) w Krakowie, Karol Potkański i Jan Michał Rozwadowski, przewodniczący Komisji Językowej AU, który sprawił, że zostały

one opublikowane jako *Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore* (Kraków 1912). Zaopiniował je pozytywnie rok wcześniej słowami: „rewelacyjne i absolutnie należy je wydać” [Wójcik W. 2003: 55]. Rozwadowski wysłuchał dwóch wykładów Piłsudskiego i „odniósł jak najlepsze wrażenie o ich wartości” [Wójcik W. 2003: 55]. Zabiegał też o stworzenie Katedry Etnografii Porównawczej UJ pod kierownictwem Piłsudskiego, ale pod warunkiem że dopełni on formalności i uzupełni edukację. Bolesław Ulanowski, sekretarz generalny AU, był bowiem zainteresowany utworzeniem tej uniwersyteckiej katedry i publicznie opowiedział się za rozwojem polskiej folklorystyki. Zapewnił, że przyzna kandydatowi na profesora z zakresu etnologii stypendium z fundacji Wiktora Osławskiego w celu kształcenia się za granicą [Staszczak 2003a: 57]. W 1913 roku podjął więc Piłsudski dwuletnie studia w Szwajcarii, w Uniwersytecie w Neuchâtel. Zaprosił go tu Arnold Van Gennep, który kilka lat wcześniej wysłuchał jego wykładu w paryskim Société d’anthropologie, a następnie opublikował go jako artykuł *L’accouchement, la grossesse et l’avortement chez les indigènes de l’île Sakhaline* w biuletynie tego towarzystwa (wyd. 1909). Van Gennep musiał być pod dużym wrażeniem dokonań Piłsudskiego, zachęcił go bowiem do wydania materiałów terenowych w czasopiśmie naukowym „Revue d’ethnographie et de sociologie”, które zainicjował w 1910 roku. Złożył więc artykuł *Les signes de propriété des Aino* (wyd. 1912), a następnie Van Gennep zaprosił go na swoje wykłady w Uniwersytecie w Neuchâtel i obiecał odbyć z nim „w ciągu dwóch lat ogólny kurs etnologii i przygotować do samodzielnych wykładów” [Staszczak 2003b: 161]. Planował także zapoznać go z zasadami działalności muzeum, był bowiem zastępcą dyrektora Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel i autorem pierwszego przewodnika po tej instytucji, nad którym pracował w trakcie pobytu Piłsudskiego [Dallais 2001: 304]. Z zachowanych dokumentów archiwalnych wiemy, że Wydział Towarzystwa Tatrzańskiego wsparł jego naukę w Szwajcarii kwotą 150 koron [List Bronisława Piłsudskiego, 2 I 1913, sygn. AR/NO/243, AMT]. Piłsudski zdobywał wiedzę w zakresie muzealnictwa, prowadząc konsultacje i obserwacje w kilku miastach europejskich.

O zadaniach i sposobach prowadzenia działu ludoznawczego

W 1913 roku Zarząd Muzeum Tatrzańskiego otrzymał od Piłsudskiego liczący kilkadziesiąt stron memoriał, który zawierał w punktach rozbudowane wskazówki do konkretnych zagadnień dotyczących prowadzenia działu

ludoznawczego, przede wszystkim zaś odpowiada także muzeum o tym profilu. Od podstaw przedstawia plany organizacyjne w odniesieniu do Muzeum Tatrzańskiego, które w zakresie etnografii według Piłsudskiego było dotychczas „upośledzone” i „zaniedbane”, a „przypadkowo zakupione lub przygodnie ofiarowane okazy, pozostawione bez należytego opracowania”. We wstępie autor stwierdza: „nim przejdę do rzeczy drobniejszych, uważam za korzystne wyjaśnienie w paru słowach, co to jest ludoznawstwo (etnografia) i jaki ma z niem związek muzeum etnograficzne” [Piłsudski 1914–1921: 151]. Zakłada konieczność prowadzenia systematycznych badań ludoznawczych w zakresie kultury materialnej i duchowej na Podhalu, Spiszu i Orawie, kierując się nie tylko względami naukowymi, lecz także patriotycznymi wynikającymi z poczucia obowiązku — „zachowania ich dla Polski” — wobec zniewolonej ojczyzny. Następnie przechodzi do istoty sprawy i omawia w punktach następujące kwestie:

1. technika wystawy muzealnej — wskazuje na sposób wyposażenia sali wystawienniczej w jej detalu: „ściany najlepiej jest zabarwić na kolor jasno szary, sufity zaś na białe”, a „według dra Richtera, jednego z najlepszych znawców muzealnictwa w Niemczech, żaden przedmiot zasługujący na specjalną uwagę nie powinien znajdować się powyżej 160 cm i głębiej (w szafie) 80 cm”, jak również „okazy wygrywają, gdy są wystawiane grupami, seriami, gdyż w tym wypadku tylko dają się zauważyć odmiany i rozwój w wytworze przedmiotów, co podsuwa myśl ewolucji okazami uplastycznionej”. Przestrzega przed lekkomyślnym prezentowaniem strojów regionalnych, których „nie należy nigdy zestawiać z różnych części, jeżeli się nie ma pewności, że tworzą one rzeczywiście całość lub w ogóle mogą być nakładane i noszone jednocześnie”. Przewiduje udział potencjalnych zwiedzających w budowanie wystawy i kolekcji muzealnej:

Dobrze by było w pewnych seriach przedmiotów, pozostawiać miejsce dla należytego tam, niezbędnego, a chwilowo brakującego w Muzeum okazu. Na miejscu tym umieścić można dużą widoczną kartkę z krótkim opisem brakującego przedmiotu. Można by również na tej kartce, czy też za pomocą oddzielnie wywieszanej wydrukowanej odezwy, zwrócić się z krótką prośbą do zwiedzających o możliwe odszukanie i dostarczenie takiego przedmiotu;

2. pomoce naukowe muzeum — „Muzeum winno się starać wszelkimi siłami, by zwiedzającemu ogółowi ułatwić poznanie i zrozumienie kolekcji” i wskazuje konkretne pomoce, którymi są mapki, tablice, schematy,

diagramy, fotografie, rysunki, kinematograf i opracowania etnograficzne. W swoich założeniach idealnego muzeum etnograficznego Piłsudski widzi misję, której jednym z celów jest służenie społeczeństwu przez niesienie „pomocy przy poznawaniu etnografii danego kraju (miejscowości) i wystawianych stamtąd zbiorów”, stąd uważa za konieczne udostępnianie na wystawie kilku książek tematycznych do powszechnego użytku;

3. rejestrowanie i katalogowanie — istotne jest, aby „każdy świeżo nabyty przez Muzeum przedmiot był natychmiast zarejestrowany” (otrzymał numer inwentarzowy i został wpisany do księgi inwentarzowej). W dalszych rozważaniach wskazuje na sposób nadawania numerów inwentarzowych i stosowania ich łamań w postaci ułamków z licznikiem i mianownikiem. Katalogi kartkowe powinny zawierać: krajową nazwę przedmiotu, miejsce jego pochodzenia i datę, dokładny opis przedmiotu wraz z jego wymiarami, uzupełniony o rysunek lub fotografię, a także odpowiednią literaturę. W swojej skrupulatności informuje: „jeżeli przedmiot posiada części barwne, to albo przedstawia się je na rysunku w kolorach, albo co najmniej wzmiankuje się o barwach w opisie (wobec możliwości zaginięcia z czasem kolorów pierwotnych)”. Powołuje się na katalogi, które miał okazję poznać w muzeach etnograficznych w Berlinie i Frankfurtie podczas odbywanej podróży studyjnej po zachodniej Europie. *Nota bene* Zborowski zastosował się do tych wskazówek, wdrażając je w pracy w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem [Kwiecińska 2022: 259–261];

4. przechowywanie przedmiotów i związane z nim zabezpieczanie przed owadami — wskazał konkretne modele szaf i witryn zaobserwowanych w europejskich muzeach. Podczas pobytu w Kolonii zwrócił uwagę na witryny zwykle ustawiane w niszach okiennych, a „dno witryny bywa pochyle, by lepiej widzieć przedmioty, pochyłość jednak winna być taka, aby postawione przedmioty nie zsuwały się, nawet przy poruszeniu witryny”;

5. podział muzeum powinien być adekwatny do gromadzonych okazów, które najobszerniej ukazują lokalną kulturę. Organizację działów w Muzeum Tatrzańskim Piłsudski przedstawił w 29 punktach: zajęcia ludu (myślistwo, pszczelnictwo, rybołówstwo i inne zajęcia w lesie i polu), rolnictwo, pasterstwo, gospodarstwo leśne, przemysł i rękodzielnictwo, przewóz i przewożenie ciężarów (fury, wozy, sanie, wózki dzieciinne, sposoby przenoszenia i przewożenia drzewa, zboża i innych rzeczy, taczki, worki, baty, uprząż, chomąta, uzdy końskie itp.), chaty i zabudowania ludowe, sprzęty domowe, pieczywo i potrawy, ubiory i stroje, sztuka ludowa,

muzyka i śpiew, „produkcje artyzmu” poświęcone Podhalu (fotografie, reprodukcje obrazów, rysunków, rzeźb ukazujących przyrodę, życie i typy ludowe, wypisy z dzieł muzycznych i beletrystycznych), gry i zabawy ludowe, obrzędy i zwyczaje, religia i wierzenia, prawo i administracja, medycyna (w wymiarze ludowym i naukowym) i higiena, antropologia fizyczna (uwzględniająca antropologię kryminalną), antropogeografia, historia, mniejszość polska zamieszkująca Spisz, Orawę i Liptów, Słowacy — dział zajmujący się porównaniami kultury południowych sąsiadów z kulturą góralską, historia i rozwój Zakopanego, współmieszkańcy Podhalan (Romowie, Żydzi), dział gromadzący przedmioty ofiarowane Muzeum Tatrzańskiemu przez kolekcjonerów — „pożyteczne i przyjemne jest dla zwiedzających widzieć kolekcje, w których doborze samym i zestawieniu przejawia się czasem bogaty indywidualizm, smak wytworny i oryginalna przewodnia idea” — dział archiwalny gromadzący dokumentację zjawisk ekonomicznych i społecznych. Za wzór organizacji tego typu działu posłużyło Piłsudskiemu Towarzystwo „poznania ojczyzny” w Finlandii. Tematyka odnosiłaby się do współczesnych migracji, handlu ludowego, oświaty i szkolnictwa, pedologii i eugeniki. Na zakończenie rozważań sugeruje także stworzenie w Zakopanem muzeum na wolnym powietrzu, kierując się przykładem muzeum typu skansenowskiego w pobliżu Sztokholmu i na wyspie Seurasaar w Helsinkach;

6. kierownik muzeum etnograficznego winien mieć określone przymioty, niezbędne do właściwego prowadzenia instytucji — znajomość rzeczy, swego fachu i jego umiłowanie oraz poczucie piękna i zdolności artystyczne. Ponadto powinien być „uprzejmy dla zwiedzających, szczególnie zaś w stosunku do mniej znacznych lub biedniejszych, skromniej ubranych osób”. Piłsudski uważał za ważne, aby kierownik posiadał „równość i delikatność w obęjściu ze wszystkimi ludźmi niezależnie od ich stanowiska”;

7. wykaz najważniejszej literatury zagranicznej z zakresu muzealnictwa, która była na ówczesne czasy dostępna. W ostatnich akapitach memoriału Piłsudski sugeruje, aby zorganizować w Zakopanem zjazd przedstawicieli muzeów etnograficznych z ziem polskich (należy pamiętać, że Polska była wówczas pod zaborami). Tym sposobem chciał, aby o kierunku rozwoju Muzeum Tatrzańskiego zdecydowali specjaliści w prowadzonej przez siebie dyskusji. Realizacja tych założeń miała dla niego głębsze znaczenie. Uważał ją za misję także patriotyczną, której celem było dążenie do wzmacniania poczucia jedności narodowej w podzielonej ojczyźnie.

Po kilku miesiącach studiów Piłsudski opuścił Szwajcarię; zwiedziwszy Muzeum Historycznego w Bernie, udał się do Paryża, a następnie do Brukseli, z zamiarem kontynuowania nauki — skąd wysłał ów memoriał do Zarządu Muzeum Tatrzańskiego — lecz ostatecznie wrócił do Zakopanego, gdzie budowa murowanego gmachu przy ulicy Krupówki 10 w 1913 roku była już w projekcie. Swoimi planami etnograficznymi zaciekał Zborowskiego, językoznawcę, absolwenta Uniwersytetu Jagiellońskiego, wówczas młodego nauczyciela gimnazjalnego w Nowym Targu, i zachęcił do ich realizacji. Do spotkania tych dwóch badaczy doszło na początku naukowej ścieżki Zborowskiego, Piłsudski zaś, starszy od niego o 22 lata, był już doświadczonym etnografem i „terenowcem”, poważanym w międzynarodowych środowiskach naukowych. Zborowski stał się spadkobiercą muzealnych zamierzeń Piłsudskiego, który był dla niego autorytetem w tej dziedzinie. Uważał go za „pierwszego na Podhalu nowoczesnego etnografa i muzealistę, pioniera nowoczesnej ludoznawczej i muzealnej pracy na Podhalu i dla Podhala” [Zborowski 1976: 112]. Dla Zborowskiego etnografia z czasem stała się głównym przedmiotem zainteresowań. Systematycznie je rozwijał, co przyniosło mu rangę autorytetu naukowego w dziedzinie kultury góralskiej. Jego wysiłkiem Muzeum Tatrzańskie było cenionym ośrodkiem wymiany myśli naukowej i odgrywało rolę centrum prac badawczych nad regionem w zakresie kolekcjonowania, prowadzenia eksploracji terenowych i naukowego upowszechniania wiedzy.

Bronisława Giżycka i Sekcja Ludoznawcza

Sekcja Ludoznawcza mimo nieobecności Piłsudskiego w Zakopanem nadal działała — duże w tym zasługi miała jej członkini Bronisława Giżycka, etnografka, kolekcjonerka, miłośniczka kultury góralskiej, która przyjeżdżała do Zakopanego na okresowe pobyty z mężem i dziećmi pod koniec XIX wieku, a w roku 1912 zamieszkała tu na stałe. Podczas nieobecności Piłsudskiego Giżycka zajmowała się administrowaniem Sekcji i w tym celu prowadziła z nim korespondencję, konsultując też zadania w zakresie kolekcjonerstwa etnograficznego i badań terenowych. Ze swoimi spostrzeżeniami dzieliła się z Piłsudskim w listach. *Nota bene* posłużyło mu to w kolejnych latach do podjęcia własnych badań w rozpoznanym przez nią terenie. W 1913 roku opublikowała w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego” artykuł zatytułowany *Dzień Zaduszny* jako pierwszą część planowanego cyklu *Z podań i wierzeń ludowych na Podhalu*. W tym samym

roku ukazał się też w czasopiśmie „Zakopane” inny jej tekst: *Z wycieczek etnograficznych po Podhalu*, w którym opisuje wyjazd do Waksmundu w celach kolekcjonerskich. Jako kobieta zamożna pozyskała do własnych zbiorów liczne regionalne okazy, a zachęcana przez Piłsudskiego — także dla Muzeum Tatrzańskiego. Dokonania Giżyckiej na rzecz etnografii Podtatrza były znaczące, warte są przypomnienia i docenienia we współczesnych rozważaniach dotyczących historii badań etnograficznych na tym terenie.

W maju 1913 roku skarżyła się na swoje zdrowie, a rok później wyjechała z Zakopanego. Wybuch pierwszej wojny światowej zastał ją we Francji, do Zakopanego wróciła schorowana dopiero w drugiej połowie 1920 roku. Zebrane przez nią liczne okazy etnograficzne, w sumie ponad 320 egzemplarzy, szczęśliwie nie zostały zniszczone. Były to obrazy na szkłe, przedmioty ceramiczne (dzbanek, talerz, kropielniczka itp.), metalowe (krzyże, zamki do drzwi, guziki, klamry, ostrogi, obroża dla psa, haki, kozik itp.), drewniane (łyżniki, beczułki, formy na ser, klatka na matkę pszczałę itp.). Utraciła jednak rodzinny majątek, który został za wschodnią granicą Polski, i tym samym była pozbawiona dochodów. W styczniu 1921 roku postanowiła sprzedać swoją kolekcję. Zborowski zabiegał o jej zakup dla Muzeum Tatrzańskiego, niestety bezskutecznie. Ostatecznie sprzedała ją Miejskiemu Muzeum Przemysłowemu w Krakowie. Kolekcjonerka zmarła pół roku później w Zakopanem i tu została pochowana. W 1950 roku zlikwidowano Miejskie Muzeum Przemysłowe, a kolekcja została rozdzielona między Muzeum Narodowe w Krakowie (głównie malarstwo na szkłe), Muzeum Etnograficzne w Krakowie (przedmioty drewniane) i Muzeum w Rabce (przedmioty metalowe)³.

Piłsudski podczas swojego pobytu w Brukseli poznawał organizację muzeów etnograficznych, aż ostatecznie przyjechał do Galicji. Zwiedził też muzea w Pradze, Wiedniu, Berlinie i Londynie. Mimo usilnych starań nie udało mu się zrealizować swoich zamierzeń, by pracować w Uniwersytecie Jagiellońskim. Przyjechał więc do Zakopanego. Zainicjował wydawanie czasopisma naukowego „Rocznik Podhalański” i w jednym z listów namawiał Giżycką do publikacji na jego łamach: „Proszę zbierać materiały, które wszystkie będą ocenione i wyłożone w naszym przyszłym roczniku naukowym Podhalu, Spiżu i Orawie poświęconym (...). Proszę posłać coś swojego, te święto zaduszne” [Kwiecińska 2023: 179]. Zebrał artykuły od

³ Dziękuję dr Magdalenie Dolińskiej i Małgorzacie Wójtowicz-Wierzbickiej za udzielone konsultacje.

kilku autorów i planował ich wydanie w pierwszym tomie, lecz wybuch wojny uniemożliwił te zamierzenia i wydawnictwo ukazało się dopiero w 1921 roku dzięki staraniom Zborowskiego.

Do archiwum Muzeum Tatrzańskiego trafił niedawno pamiętnik Konstantego Steckiego (1885–1978), botanika i kolekcjonera podhalaniców, członka Sekcji Ludoznawczej. Obejmuje on lata 1910–1923, a więc czas działalności na Podhalu Piłsudskiego i Giżyckiej. Zapisane przez Steckiego słowa niech posłużą za podsumowanie dokonań tych dwóch zacnych osób na rzecz Muzeum Tatrzańskiego:

Dzięki moim zainteresowaniom etnograficznym poznałem i nawiązałem miłe stosunki towarzyskie i kolekcjonerskie z mieszkającą w Zakopanem bardzo sympatyczną i kulturalną starszą osobą, panią Bronisławą Giżycką (...). Kolekcjonowała z wielkim zamiłowaniem góralskie obrazy na szkle i miała najpiękniejszą w Zakopanem ich kolekcję — 200 sztuk i chociaż postanowiła nie zwiększać już ich ilość, jednak stale jeszcze nabywała piękniejsze i osobliwsze, a mnie interesujące, dublety lub popękane odstępowała znajomym. I ja korzystałem nieraz z tego jej zwyczaju i dostałem od niej kilka sztuk, choć nieco uszkodzonych, jednak bardzo interesujących ze względu na treść przedstawionych na nich wyobrażeń.

Żywe zainteresowanie kolekcjonerstwem publiczności zakopiańskiej starał się zorganizować i skierować ku poważniejszym pracom etnograficznym przebywający wtedy czasowo w Zakopanem u Kornilowiczów na Bystrem Bronisław Piłsudski, brat Józefa. Spotykałem go na terenie Towarzystwa Tatrzańskiego i u pani Giżyckiej (...). Powrócił on z wieloletniego zesłania na Sachalin i Syberię do Polski i osiadł początkowo w Krakowie i pracując w Akademii Umiejętności jako podrzędny sekretarz nie mógł się tam utrzymać z nędznej pensyjki prywatnego urzędnika galicyjskiego. Korzystał więc często z zaproszeń braci Kornilowiczów, przyjeżdżał do Zakopanego i zamieszkiwał u nich na Bystrem. Postać jego zawsze mnie interesowała. Średniego wzrostu, tęgi i zupełnie siwy, o dużej, rumianej, trochę jakby nalanej twarzy, łysawy, ale z dość obfitym siwym zarostem wąsów i przyszytych brody, zewnętrzny wygląd miał człowieka starego. Wyglądał na znacznie starszego niż był w rzeczywistości, nie miał bowiem jeszcze 50 lat, wyglądał na 60-letniego starca. Natomiast jasne, szare oczy i miły, pogodny, pełen ufności do ludzi uśmiech, zwłaszcza gdy się ożywił i z zapalem zaczął mówić o projektach swej pracy lub o ludzie góralskim, sprawiały, że miało się wrażenie, iż przemawia do nas młodzieniec pełen entuzjazmu i snujący szereg planów i szerokich

zamierzeń życiowych, który rozpoczyna życie i podchodzi do niego pełen wiary w osiągalność swych projektów, nie liczący się z siłami i z czasem, lecz wkraczający z ufnością na nowe drogi życia. I takim był w istocie swej najgłębszej psychiki. Był przy tym niezmiernie skromny i w usposobieniu nieśmiały (...). Bronisław był człowiekiem łagodnym, był naturą delikatną, subtelną, zamiłowany w pracy naukowej, marzyciel i idealista, pragnący godzić ludzkie antagonizmy drogą perswazji i najgłębiej pojętej zasady humanizmu [Stecki, 1910–1923: 266–267].

Juliusz Zborowski i badania etnograficzne pod Tatrami

Na początku drugiej dekady XX wieku, gdy Piłsudski rozwinął badania na Podhalu, działał tu także Zborowski. Był on jednak przede wszystkim ukierunkowany na gwarę, Piłsudskiego zaś interesowały wszelkie przejawy góralskiej kultury. Po latach Zborowski wspominał: „Że stopniowo skreśliłem całkiem na ludoznawstwo jako na główny przedmiot zainteresowania, to zawdzięczam nie tylko zetknięciu się z góralszczyzną i jej codziennym życiem, ale w znacznej mierze nowemu znajomemu” [Zborowski 1934: 5] i „Zawdzięczam mu nie jedną inicjatywę i nie jedną wskazówkę, oraz mnóstwo przemiłych chwil towarzyskich” [Wójcik Z. 1997: 296]. W ciągu kilkudziesięciu lat dyrektorowania Muzeum Tatrzańskim Zborowski nawiązywał do postulatów Piłsudskiego zawartych w memoriale i starał się je realizować. W 1929 roku opracował program badań etnograficznych nad góralszczyzną, w którym zaznacza w jego opinii pilne i ważne zagadnienia, a — reprezentowane w „szczątkowych formach” lub „pod rozmaitymi wpływami albo całkiem zamierają, albo też drogą ewolucji przechodzą w nowsze formy” [Zborowski 1972: 297]. Zwracał uwagę na gromadzenie zjawisk kultury zarówno materialnej, jak i duchowej. Uważał, że

w łączności ze sprawą zbierania objawów kultury duchowej i materialnej stoi konieczność stosowania nowoczesnych metod kolekcjonerskich. Fonograf, kinematograf, fotografia, kolorowy rysunek, ściśle inżynierski pomiar, jak najobfitsza ilość oryginalnych okazów materialnej kultury, dalej wszechstronne uwzględnienie i całego terytorium, i wszelkich na nim istniejących objawów — to nowoczesne laboratorium i archiwum etnograficzne [Zborowski 1972: 293].

Inspiracją była zachęta Piłsudskiego do stworzenia „laboratorium fonograficznego” na Podhalu. Zborowski bywał u Piłsudskiego, który mieszkał w zakopiańskiej willi Kornilowiczówka, przechowując tam materiały

zebrane w terenie. Wśród nich były nagrane za pomocą fonografu muzyka i śpiew rdzennych ludów Sachalinu i Hokkaido. Wspomniał o tym po latach słowami:

Aż raz wydobywszy drewnianą skrzynkę, wyłożoną wewnątrz starannie watą, pokazał mi wałki, na których fonografem zbierał pieśni ajnoskie. Niestety, fonografu nie posiadał, gdyż nie był jego własnością; tylko wałki z woskowo-kauczukowej masy należały do niego, zakupione z własnej kieszeni (...). Doszliśmy wtedy do wniosku, że najwyższy czas zacząć z fonografem wędrowki po polskiej wsi i że trzeba by było zacząć od Podhala; a jeżeli wiedeńska Akademia Umiejętności może mieć fonograficzne laboratorium, to i krakowską stać na podobne, choćby o połowę uboższe w aparaturę⁴ [Zborowski 1934].

Program etnograficznych badań na Podtatrzu Zborowski przedstawił w referacie podczas konferencji Polskiego Towarzystwa Geograficznego, opublikowanym kilka dekad później, już po jego śmierci [Zborowski 1972]. Założenia realizował z pomocą gości „hotelu uczonych”, jak Zborowski nazwał kilka pokoi na poddaszu gmachu głównego Muzeum Tatrzańskiego. Służyły one przez wiele lat za mieszkania i miejsce pracy licznym uczonym. Z grona osób o zainteresowaniach etnograficznych korzystali z niego między innymi Włodzimierz Antoniewicz, Franciszek Bujak, Jan Stanisław Bystroń, Adolf Chybiński, Jan Czekanowski, Kazimierz Dobrowolski, Stanisław Mierczyński, Kazimierz Nitsch, Seweryn Udziela, Maria Znamierowska-Prüfferowa.

Bibliografia

Dallais Philippe

- 2001: *Bronisław Piłsudski in Switzerland and Piłsudski's original photograph collection in the Museum of Ethnography of Neuchâtel*, [w:] *Bronisław Piłsudski and Futabatei Shimei — an excellent chart in the history of polish-japanese relations. Materials of the Third International Conference on Bronisław Piłsudski and His Scholarly Heritage, Kraków-Zakopane, 29/8–7/9 1999*, red. A. Majewicz, T. Wicherkiewicz, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 301–321.

Inoue Kōichi

- 1999: *Lew Szternberg i Bronisław Piłsudski. Spotkania naukowe i osobiste*, „Literatura Ludowa”, nr 4–5, s. 147–160.

⁴ Muzeum Tatrzańskie, we współpracy z Instytutem Sztuki PAN, dokonało w 2015 roku digitalizacji zabytków fonograficznych sprzed ponad stu lat, które zebrał Juliusz Zborowski. Są one dostępne na płycie cyfrowej zatytułowanej *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...*

Kuczyński Antoni

- 2015: *Bronisław Piłsudski (1866–1918). Zesłaniec i badacz kultury ludów Dalekiego Wschodu*, „Niepodległość i Pamięć”, nr 2, s. 7–93.

Kwiecińska Magdalena

- 2022: *List z Zakopanego. Juliusz Zborowski do Marii Znamierowskiej-Prüfferowej o Muzeum Tatrzańskim i pracy badawczej na Podhalu*, [w:] *Więcej niż muzeum. Szkice ofiarowane Profesorowi Janowi Świąchowi*, red. J. Barański, K. Maniak, S. Trebunia-Staszal, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 247–262.
- 2023: *Listy Bronisławy Giżyckiej i Bronisława Piłsudskiego w sprawie Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego*, „Wierchy” (za 2021), R. 87, s. 173–196.

Majewicz Alfred

- 2018: *Bronisław Piłsudski i jego dziedzictwo – próba ewaluacji*, [w:] *Świat Ajnów*, red. L. Buchalik, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach, s. 37–46.
- 2020: *Japonia późnych lat okresu Meiji oczyma Bronisława Piłsudskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Piłsudski Bronisław

- 1914–1921: *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego. (O urządzenie działu ludoznawczego)*, „Rocznik Podhalański”, t. 1, s. 147–188.

Piłsudski Bronisław, Rudzki Stefan

- 1914: *Sprawozdanie Sekcji Ludoznawczej Tow. Tatrzańskiego za czas od 1 stycznia 1913 do 31 grudnia 1913 roku*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego”, nr 35, s. XLIII–XLIX.

Robotycki Czesław

- 1979: *Archiwalne materiały ludoznawcze z teki Redakcyjnej Juliusza Zborowskiego*, „Rocznik Podhalański”, t. 2, s. 171–177.

Roszkowski Jerzy M.

- 2020: *Bronisław Piłsudski a Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem*, [w:] *Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego w Zakopanem: zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*, red. E. Brzozowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Narodowy Instytut Muzealnictwo i Ochrony Zbiorów, s. 7–41.

Sieroszewski Wacław

- 1914–1921: *Bronisław Piłsudski*, „Rocznik Podhalański”, t. 1, s. VI–XXX.
- 1927: *Wśród kosmatych ludzi*, Warszawa: Wydawnictwo Rój.

Sokołow Andriej, Bielajewa-Sawczuk Weronika

- 2019: *Bronisław Piłsudski — wybitny polski badacz kultury rdzennych ludów Dalekiego Wschodu*, [w:] *Świat Ajnów oczami Bronisława Piłsudskiego. Kolekcje Kunstkamery*, Petersburg: Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Muzeum Antropologii i Etnografii im. Piotra Wielkiego „Kunstkamera” RAN.

Splisgart Jacek

- 2018: *Polski badacz Ajnów — Bronisław Piłsudski (1866–1918). Wspomnienie w setną rocznicę śmierci*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”, t. 14, s. 112–127.

Staszek Jan

2003a: *Dyskusja po referacie Jana Staszka Związki Bronisława Piłsudskiego z Akademią Umiejętności w Krakowie w świetle listów do Kazimierza Nitscha i Jana Rozwadowskiego (1911–1916)*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU”, t. 5, s. 53–59.

2003b: *Związki Bronisława Piłsudskiego z Akademią Umiejętności w Krakowie*, [w:] *Bronisław Piłsudski (1866–1918). Człowiek — Uczony — Patriotą*, red. A. Liscar, M. Sarkowicz, Zakopane: Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, s. 131–182.

Wójcik Wiesław

2003: *Dyskusja po referacie Jana Staszka Związki Bronisława Piłsudskiego z Akademią Umiejętności w Krakowie w świetle listów do Kazimierza Nitscha i Jana Rozwadowskiego (1911–1916)*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU”, t. 5, s. 53–59.

Wójcik Zbigniew

1997: *List Juliusza Zborowskiego do Jana Piłsudskiego*, „Rocznik Podhalański” 1997, t. 7, s. 292–298.

Zborowski Juliusz

1934: *Wspomnienia I*, „Ziemia”, R. 24, nr 1–2, s. 5–9.

1972: *W sprawie programu badań etnograficznych na góralszczyźnie*, [w:] *Pisma podhalańskie. (W opracowaniu i wyborze Janusza Berghauzena)*, red. R. Hennel, t. 1, s. 291–299, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

1976: *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, nr 6, s. 35–115.

Strony internetowe

Kalendarium życia <https://bronislawpilsudski.pl/kalendarium-zycia/> [data odczytu: 03.06.2024].

Muzealnictwo <https://bronislawpilsudski.pl/dzialalnosc/muzealnictwo/nowy-york/> [data odczytu: 03.06.2024].

Smithsonian https://www.si.edu/search/collection-images?edan_q=Piłsudski%2BBronisław& [data odczytu: 03.06.2024].

Dąbrowski Adam Grzegorz

2023: Dwa listy Wacława Sieroszewskiego do Bronisława Piłsudskiego w sprawie przygotowań do wyprawy badawczej na tereny zamieszkane przez Ajnów na japońskiej wyspie Hokkaido, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, [http://panda.bg.univ.gda.pl/ICRAP/pl/dabrowski10-1.html; data odczytu: 27.02.2023].

Archiwalia**Nitsch Kazimierz**

List z 10 VII 1944, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, sygn. AR/242.

Piłsudski Bronisław

List z 2 I 1913, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, sygn. AR/NO/243.

Stecki Konstanty

1910–1923: Pamiętnik, Archiwum Muzeum Tatrzańskiego, sygn. AR/NO/1490.

Magdalena Kwiecińska

Bronisław Piłsudski: Contributions to the Tatra Museum and Ethnographic Research in the Podhale Region

Bronisław Piłsudski was the first to initiate comprehensive ethnographic research in the Podhale region. In 1911, he established the Folklore Section at the Tatra Society and drafted the memorandum *In the Matter of the Tatra Museum (On the Organisation of a Folklore Section)*. A key figure in the Section's activities was Bronisława Giżycka, who conducted both ethnographic fieldwork and collection efforts, as well as handled administrative tasks during Piłsudski's absences. She shared her findings with Piłsudski through letters, which he later used to guide his own research in the areas she had explored. Giżycka's contributions to the ethnography of the Podtatrze region were significant, though they have often been unfairly overshadowed by Piłsudski's achievements. Without her determination, the Folklore Section might have ceased to exist. Piłsudski also encouraged Juliusz Zborowski, a linguistics graduate from Jagiellonian University and then a gymnasium teacher in Nowy Targ, to get involved in the Section. Zborowski, who later became the first director of the Tatra Museum in 1922, gradually shifted his focus to ethnography, a field he pursued with great dedication. He referred to the recommendations of Piłsudski, whom he regarded as "the first modern ethnographer and museologist in Podhale, a pioneer of modern folklore and museum work in and for Podhale". Zborowski became a leading expert and scientific authority on highland culture, and his efforts helped transform the Tatra Museum into an important hub for the exchange of scientific ideas. The museum became a key institution for collecting, field exploration, and the dissemination of knowledge about the region.

Keywords: Bronisław Piłsudski, Tatra Museum, Ethnographic Research, Podhale Region

Marta Skwirowska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Warszawie

Polityka władz polskich po 1945 roku w odniesieniu do zbiorów muzealnych. Przykład pozaeuropejskiej kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie

Raport Tadeusza Dziekońskiego¹ *Okazy kultury ludowej polskiej w muzeach niemieckich* sporządzony w 1945 roku dla Biura Rewindykacji i Odszkodowań przy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków² w Ministerstwie Kultury i Sztuki ukazuje przejmujący obraz zniszczeń zbiorów etnograficznych w Polsce, w tym warszawskiego Muzeum Etnograficznego:

W czasie działań wojennych muzea etnograficzne w Polsce poniosły straty ogromne. Można śmiało stwierdzić, że żadna dziedzina muzeologii w Polsce nie poniosła tak ogromnych strat, jak właśnie etnografia. W roku 1939 spalone zostało Centralne Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Z wyjątkiem nielicznych, najcenniejszych okazów zakopanych, lub zamurowanych, Muzeum zmieniło się w stos gruzów. Jeszcze w listopadzie 1939 zostały wywiezione z Warszawy bogate

¹Tadeusz Dziekoński (1910–1980) — etnograf, etnolog, archeolog. Od 1933 roku, jeszcze w trakcie studiów na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Poznańskiego, objął stanowisko starszego kustosa w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Pracował w nim z przerwami do 1939 roku, w tym na stanowisku dyrektora Muzeum od 1 kwietnia tegoż roku.

²Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków (NDMiOZ) to komórka organizacyjna funkcjonująca w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS), została założona w 1945 roku i pod tą nazwą działała do początku lat 50. XX wieku, kiedy to została przekształcona w Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków (CZMiOZ).

zbiory etnograficzne, znajdujące się dotąd w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie, a przekazane tuż przed wojną Muzeum Etnograficznemu. Ocalały od pożaru, gdyż znajdowały się w innym budynku.

W czasie trwania okupacji Niemcy³ ogałacali muzea regionalne, wywożąc je lub niszcząc. Niektóre, ukryte przed okupantem zbiory zniszczały na skutek braku możliwości roztoczenia nad nimi dostatecznej opieki. Reszty strat dopełniły działania wojenne w roku 1945 i spalanie Warszawy przez Niemców w czasie powstania. Wywieziono w tym czasie resztę zbiorów Muzeum Etnograficznego w Warszawie, które grabiący okupant odnalazł w zamurowanej piwnicy. Na prowincji przepadła pewna ilość zbiorów na skutek pożarów i ostrzeliwania przez artylerię⁴.

Warszawskie Muzeum Etnograficzne w przededniu wojny liczyło ok. 30 tys. obiektów [Makulski 1973: 19; Skrzyńska, Sienkiewicz 2004: 8] i mogło pochwalić się jedną z najbogatszych bibliotek etnograficznych w kraju. We wspomnianym *Raporcie* Tadeusz Dziekoński podał liczbę 50 tys. muzealiów. Dane te wydają się znacznie zawyżone i niekorespondujące z ogólną liczbą strat wojennych, którą Mieczysław Gładysz szacował na mniej więcej 46 tys. okazów etnograficznych [Gładysz 1959: 109; Barańska 2004: 57]. Rozbieżność ta może wynikać z następujących przyczyn: po pierwsze, nie wszystkie muzea prowadziły bieżącą inwentaryzację, po drugie, wiele dokumentów i ksiąg inwentarzowych zostało zniszczonych w trakcie zawieruchy wojennej.

Podobny los spotkał zbiory Muzeum Etnograficznego w Warszawie — zostały zniszczone, rozproszone i zagrabione⁵. Zachowane artykuły, między innymi w „Sprawozdaniach Muzeum Przemysłu i Rolnictwa”, „Wiśle” oraz innych ówczesnych periodykach, przekazują pewien obraz niezwykle bogatej i urozmaiconej kolekcji posiadanej przez Muzeum przed wojną⁶.

³ We wszystkich cytowanych dokumentach archiwalnych zachowuję pisownię oryginalną. Od 1945 roku do czasów stalinowskich we wszystkich oficjalnych publikacjach słowo „Niemcy” wbrew zasadom ortografii pisano z małej litery. Tadeusz Dziekoński stosuje ten zapis.

⁴ AAN MKiS, sygn. 387/78, Tadeusz Dziekoński, *Okazy kultury ludowej polskiej w muzeach niemieckich*, mps, s. 2.

⁵ Od 2024 roku Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie w ramach programu „Badanie strat wojennych” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego prowadzi dwuletni projekt „Utracona kolekcja. Badania na rzecz odtworzenia przedwojennego inwentarza Muzeum Etnograficznego w Warszawie”.

⁶ Zob. m.in. Leski 1905; *Sprawozdanie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa* za rok 1937 oraz 1938; Makulski 1973; Parnowska 1988; Czyżewski (red.) 2008.

Nie dziwi zatem, że w obliczu utraty zbiorów Dziekoński w swym *Raporcie* postulował ich rewindykację przez przeszukanie muzeów berlińskich i „odzyskanie” zbiorów polskich, które zostały nabyte przez Niemców jeszcze przed wojną. Z jednej strony uważał, że nie jest możliwe powtórne zgromadzenie okazów kultury ludowej w Polsce przez ich ponowne zebranie w terenie. Przyczynę tego widział w zaniku czy wręcz jej ginięciu i zamieraniu wobec ogólnego postępu, „już w czasach przedwojennych w niektórych okolicach Polski, specjalnie na zachodzie, znalezienie kultury ludowej było rzeczą niemożliwą, gdyż kultura ta zamarła w tych okolicach od wielu lat”⁷. Odnosił się zatem do — choć jeszcze pewnie wówczas tak nieokreślanej — restytucji zastępczej⁸. Z drugiej strony mocno podkreślał dokonane przez Niemców przesiedlenia i przemieszczenia ludności, którzy „paląc całe wsie i mordując ludność, pozbawili nas możliwości zebrania i ocalenia okazów kultury ludowej w Polsce”⁹. Dlatego też według autora słuszne było, by Polska domagała się przyznania „całej ilości okazów kultury polskiej, która znajduje się, lub kiedykolwiek znajdowała w posiadaniu Niemców”¹⁰. Sprawy potoczyły się inaczej.

Polityka władz polskich po 1945 roku

Po zakończeniu drugiej wojny światowej środowisko muzealne szybko przystąpiło do odbudowywania sieci muzeów i ich zbiorów. Zagadnienia związane z przyszłością muzealnictwa omawiano na ogólnopolskich zjazdach organizowanych przez Związek Muzeów w Polsce, a podstawą dyskusji były wypracowane w latach 30. koncepcje muzealnictwa [Kmak-Błaszczuk 2020: 80]. Już w 1946 roku, od 19 do 21 września, w Nieborowie odbył się XVII Zjazd Delegatów Związku Muzeów w Polsce. Wówczas to dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. UW oraz dyrektor Muzeum Archeologicznego im. E. Majewskiego, wygłosił referat pt. *Typy i sieć muzeów w Polsce*, w którym — między innymi — postulował upaństwowienie muzeów [Antoniewicz 1947: 24–56; por. Barańska 2004: 57]¹¹. Referat przedstawiał ich

⁷ AAN MKiS, sygn. 387/78, Tadeusz Dziekoński, *Okazy kultury ludowej polskiej w muzeach niemieckich*, mps, s. 2.

⁸ O problemie restytucji zastępczej i reparacji kulturalnych zob. m.in. Kowalski 1993: 66–69.

⁹ AAN MKiS, sygn. 387/78, Tadeusz Dziekoński, *Okazy kultury ludowej polskiej w muzeach niemieckich*, mps, s. 2.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Uchwały podjęte na Zjeździe w Nieborowie 1946 roku zostały opublikowane w ósmym zeszycie „Pamiętnika Muzealnego” (1947). W nim też znajduje się wystąpienie Włodzimierza Antoniewicza.

klasyfikację i stworzenie takiej sieci, która uwzględniałaby nowe warunki polityczne [Antoniewicz 1947: 24–56; por. Barańska 2004: 57].

Zachowane dokumenty w Archiwum Akt Nowych (AAN) w zespole Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS), między innymi *Notatka w sprawie podziału muzeów z 1948 roku*¹² oraz *Notatka dla p. Beyrowej PKPG*¹³ z 1949 roku¹⁴, sporządzone jeszcze przed upaństwowieniem muzeów, a więc przed 1 stycznia 1950 roku¹⁵, uwzględniały podział muzeów pod kątem zasobów zbiorów i zasięgu usługowego. Z chwilą masowego upaństwowienia muzeów podział ten okazał się nieaktualny i przyjęto podział organizacyjno-administracyjny na muzea autonomiczne, okręgowe i podstawowe, uwzględniając nadzór fachowy muzeów zwierzchnich, tj. okręgowych, nad muzeami podstawowymi. Ostatecznie w październiku 1950 roku klasyfikację muzeów podstawowych zmieniono na regionalne¹⁶.

Muzeami okręgowymi zostały muzea większe, tzn. znajdujące się w miastach wojewódzkich i dysponujące fachowym personelem, ich zbiór zaś kategoryzowano jako centralny lub okręgowy. Do muzeów okręgowych z kategorią centralny zbiór należały np. muzea narodowe w Warszawie, Poznaniu czy Krakowie. Natomiast w klasyfikacji muzeów okręgowych z okręgowym zbiorem mieściły się między innymi: Muzeum Pomorskie w Gdańsku, Muzeum Pomorskie w Toruniu, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, Muzeum Śląskie we Wrocławiu oraz Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Muzea okręgowe kierowały administracyjnie muzeami regionalnymi, podlegały Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków.

Muzea autonomiczne były samodzielными pod względem organizacyjno-administracyjnym i fachowym jednostkami¹⁷. Jako muzea o tzw. charakterze specjalnym, jednolitym, jednodziałowym, bezpośrednio podlegały NDMiOZ. Ich zbiory opisywano następującymi kategoriami: centralna,

¹² AAN, MKiS, sygn. 3/143-3/148, Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków.

¹³ PKPG — Państwowa Komisja Planowania Gospodarczego, utworzona w kwietniu 1949 roku. Przejęła kompetencje zlikwidowanego Centralnego Urzędu Planowania, Głównego Urzędu Planowania Przestrzennego oraz częściowo Ministerstwa Przemysłu i Handlu.

¹⁴ AAN, MKiS, sygn. 3/143-3/148, Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków.

¹⁵ Zob. *Zarządzenie z dnia 9 grudnia 1949 r. w sprawie sposobu i trybu przejęcia w zarząd i użytkowanie Państwa muzeów publicznych, należących do związków samorządu terytorialnego, stowarzyszeń i osób fizycznych*, Dziennik Urzędowy Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa, 31 stycznia 1950, Nr 1, poz. 1.

¹⁶ AAN MKiS, sygn. 3/143-3/148, dokument Departamentu Planowania Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 30 listopada 1950 roku.

¹⁷ W 1950 roku było 40 muzeów autonomicznych. AAN MKiS, sygn. 3/143-3/148, dokument Departamentu Planowania Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 30 listopada 1950 roku.

okręgowa, monograficzna. Muzea autonomiczne otrzymywały dla siebie kredyty z MKiS przez wydziały kultury przy prezydiach wojewódzkich rad narodowych i w wydziałach kultury i rozliczały się ze swej gospodarki w ramach przyznanych im limitów, co w praktyce oznaczało pewną samodzielność w wydatkowaniu środków (np. zakupu obiektów można było dokonać z przyznanych środków w ramach poszczególnych paragrafów limitów miesięcznych) w odróżnieniu od muzeów podstawowych. Autonomiczny charakter muzeów zobowiązywał je także do udziału „w kolektywnych zebraniach, urządzanych w muzeach okręgowych”. Służyły one radą i pomocą muzeom przy urządzaniu działów innych specjalności. Taka polityka łączyła się z brakiem wykształconych muzealników w muzeach regionalnych. Fachowa kadra w pierwszych latach po wojnie przede wszystkim znajdowała się w muzeach centralnych i okręgowych.

Muzeum Kultur Ludowych¹⁸ należało do okręgu warszawskiego i było muzeum autonomicznym o centralnym charakterze zbiorów. Wyjaśnienie centralnego charakteru zbiorów na przykładzie Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się między innymi w *Notatce w sprawie podziału muzeów*. Czytamy w niej: „Muzeum Narodowe w Warszawie, które centralnie gromadzi zbiory z różnych dziedzin sztuki o wysokiej wartości artystycznej zarówno polskie, jak europejskie i pozaeuropejskie. Ponadto posiada działy reprezentowane **jedynie w tym muzeum**¹⁹ w Polsce: np. Sztuka Bliskiego Wschodu”²⁰. Zatem centralny charakter zbiorów zakładał gromadzenie obiektów o podobnym typie. Mogły one charakteryzować się pochodzeniem z określonego regionu, datowaniem czy podobnym przeznaczeniem. Słowem były to obiekty przynależące do określonej kategorii (np. instrumenty, sztuka średniowiecza, sztuka starożytna, zbiory pozaeuropejskie, Bliski Wschód, itp.) jedynie w wyznaczonym do tego muzeum. Założenie to opisuje 14 punkt uchwał przyjętych podczas XVII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce w Nieborowie:

14. Zjazd uważa, że: a) centralnym polskim zbiorem sztuki starożytnej winien być dział sztuki starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym **skoncentrować** należy zbiory z tego zakresu,

¹⁸ W 1946 roku MKiS powołało Muzeum Kultur Ludowych, które pod tą nazwą funkcjonowało do 1955 roku, wówczas to zmieniono ją na Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej (MKiSL), a w 1964 roku na Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (PME) [Parnowska 1988: 28, 33].

¹⁹ Wszystkie wyróżnienia w tekście pochodzą od autorki.

²⁰ AAN, MKiS, sygn. 3/143-3/148, *Notatka w sprawie podziału muzeów*, s. 1.

znajdujące się w Polsce, prócz zbiorów stanowiących przedwojenną własność muzeów polskich, b) centralnym polskim zbiorem sztuki Dalekiego Wschodu winien być dział sztuki Dalekiego Wschodu w Muzeum Narodowym w Krakowie, w którym **skoncentrować należy wszystkie wybitniejsze zabytki z tego zakresu, znajdujące się w Polsce**, prócz przedwojennych zbiorów muzeów polskich [Bocheński, Kopera 1947: 17–18].

Warto dodać, że już w trakcie kolejnego, XVIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce, który odbył się 2 i 3 czerwca 1947 roku w Poznaniu, kustoszka Muzeum Narodowego w Warszawie dr Maria Ludwika Bernhard zawiadomiła, że:

14-ty punkt uchwał nieborowskich, przewidujący centralny zbiór sztuki starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, został już częściowo wykonany, gdyż uprzednio zabezpieczone zbiory w Bytomiu i w drugiej jeszcze miejscowości zostały już przywiezione do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie oddział będzie stworzony na jesieni b.r. [Bocheński, Kopera 1948: 9].

Należałoby również dodać, że autorem 17 uchwał nieborowskich był Stanisław Lorentz i „wszystkie postulaty dyr. Lorentza przyjęto jednogłośnie” [Bocheński, Kopera 1947: 18]. Z kolei bardzo istotną kwestią dla Lorentza podczas XVIII Zjazdu (1947) była polityka zabezpieczania i przenosin zbiorów, o której wypowiadał się następująco:

Na razie tylko zabezpiecza się zbiory. W przyszłości rzecz będzie budowana inaczej, według linii polskiej polityki w tej dziedzinie, w której jednak nie mogą być uwzględnione błędne patriotyzmy lokalne. Nie dlatego **zabiera się zbiory**, aby w muzeach nic nie zostało, ale dlatego, **żeby otrzymały nową treść** i nowe zbiory, oparte o nowy program, uwzględniający potrzeby obecnej ludności polskiej, a także i względy naukowe [Bocheński, Kopera 1948: 11].

„Zabezpieczanie zbiorów” oznaczało ich przenosiny z muzeów i składnic, a także nabywanie okazów w terenie przez ich zabranie do innych muzeów: „jeżeli jest obawa o jakiś okaz w terenie — to należy go nabyć lub zabrać, aby go zabezpieczyć (...)” — postulował Lorentz [Bocheński, Kopera 1948: 13].

Uczestnicy XVIII Zjazdu po raz pierwszy w sposób bardziej dobitny poruszają kwestię ratowania zabytków pozaeuropejskich. Maria Znamierowska-Prufferowa, późniejsza założycielka i dyrektorka Muzeum Etnograficznego w Toruniu, stwierdziła że „sprawa jest piekącą, gdyż zabytki giną bezpowrotnie”. Postulowała, aby „przynajmniej nad niektórymi zabytkami

roztoczyć opiekę. Może należałoby w tym celu stworzyć jakieś placówki z fachowców, którzy mieli prawo do ingerencji i zabezpieczania zbiorów”. Profesor Lorentz przypomniał wówczas, że „dla okazów kultury pozaeuropejskiej ma być założone osobne Muzeum w Warszawie”, a jeżeli chodzi o zabezpieczanie okazów w terenie, to sprawy „nie da się przeprowadzić w formie ustawy²¹, ale można mówić o ochronie i roztoczeniu opieki nad poszczególnymi okazami” [Bocheński, Kopera 1948: 12].

Zjazd w Poznaniu poruszał dwie ważne kwestie: przyszłą centralizację zbiorów pozaeuropejskich (o tym dalej) oraz sprawy legislacyjne dotyczące zabezpieczania zbiorów. Ustawy, jak przyznał Lorentz, nie przewidywano, zatem co stało się podstawą „zabezpieczania” i „roztaczania opieki” nad zbiorami? Jeszcze przed upaństwowieniem muzeów, w 1949 roku Lorentz w referacie z zatytułowanym *Zagadnienia polityki państwa w dziedzinie muzealnictwa* postulował, by reorganizacji poddać nie tylko sieć muzealną i zakres zbiorów poszczególnych muzeów, ale całokształt działalności w dziedzinie muzealnictwa [Lorentz 1949: 2]²².

„Akcja planowa”, jak to sam ujął, miała na względzie uregulowanie sieci muzeów w województwach zachodnich i centralnych i jej zagęszczenie w województwach wschodnich, wówczas prawie zupełnie pozbawionych muzeów:

Dotyczy to nie tylko placówek muzealnych, ale i charakteru ich zbiorów, które muszą w pewnym stopniu być związane z zagadnieniami, istotnymi dla danego terenu, nie rezygnując z obrazowania zagadnień o znaczeniu ogólnopolskim. **Realizacja tego postulatu wymaga swobodnej dyspozycji zbiorami muzealnymi na terenie całego państwa, nie krępowanej przez posiadacza lub użytkownika, kierującego się często źle pojętym patriotyzmem lokalnym.**

Swobodna dyspozycja wszystkimi zbiorami muzealnymi, zarówno z muzeów obecnie państwowych, jak i samorządowych, jest zresztą konieczna w ogóle dla prowadzenia racjonalnej i celowej polityki w dziedzinie muzealnictwa [Lorentz 1949: 3]²³.

W dalszej części referatu jako przykład podał wykorzystywanie rezerw MNW, które od roku 1945 służyły organizacji lub uzupełnianiu zbiorów innych muzeów — wyłącznie z tych rezerw utworzono między innymi

²¹ Kwestię polityki kulturalnej względem muzeów w powiązaniu z wydawanymi aktami prawnymi porusza Kmak-Błaszczuk [2020]; zob. też Pruszyński [2001].

²² Mps, Arch. PME, Ar. R. 1267.

²³ *Ibidem*.

działy Muzeum w Gdańsku i Szczecinie, jak również stanowiły poważne uzupełnienie muzeów we Wrocławiu i w Poznaniu. Jak czytamy dalej, taka polityka nie zyskiwała aplauzu wśród pozostałych placówek. Opierały się one uruchamianiu swych rezerw dla innych muzeów, zyskując poparcie miejskich, powiatowych i wojewódzkich rad narodowych:

Największe rezerwy dotychczas nie do uruchomienia posiadamy w Muzeum Narodowym w Krakowie. W setkach skrzyń, w większości od kilkudziesięciu lat nieotwieranych, których zawartości nikt już dziś nie zna, znajdują się niewątpliwie niezwykle cenne zbiory, które mogłyby posłużyć do uzupełnienia zbiorów wielu muzeów i stworzenia nowych działów muzealnych. Takie martwe pozycje znajdują się jednak nie tylko w wielkich muzeach, lecz i muzeach regionalnych i lokalnych, zwłaszcza ze zwożonego do tych muzeów kulturalnego mienia podworskiego. Pojedyncze rozproszone wybitne dzieła sztuki i zabytki kultury nie są pożyteczne ani dla celów naukowych, ani oświatowych, dopiero zaś **zgromadzone w zespoły** wypełnić mogłyby oba zadania [Lorentz 1949: 3]²⁴.

W owym czasie Stanisław Lorentz pełnił dwie funkcje jednocześnie: dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (1935–1982) oraz dyrektora generalnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków (1945–1951). Z jednej strony pozycja dyrektora MNW ułatwiała decyzje dotyczące wykorzystywania rezerw i włączania zbiorów tegoż muzeum do kolekcji i wystaw innych muzeów (i na odwrót), z drugiej zaś funkcja dyrektora generalnego ZMiOZ pieczętowała je w ramach państwowej polityki „akcji planowej”. Obie umożliwiały prowadzenie polityki centralizacji zbiorów. Rozpoczęto wdrażanie planowania odnośnie do działalności, organizacji i rozwoju muzeów: w ramach monopolizowania scentralizowano finansowanie i zarządzanie muzealnictwem podlegającym bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków [Kmak-Błaszczuk 2020: 82].

Włączono do tego również warszawskie muzeum. W tym znaczeniu moje wyróżnienia dotyczące zwrotów: **jedynie w tym muzeum, zabieranie zbiorów, swobodna dyspozycja zbiorami muzealnymi na terenie całego państwa** oraz **zabytki (...) zgromadzone w zespoły** są niezwykle istotne, ponieważ zwroty te wpisywały się i były podstawą polityki Polski Ludowej w kwestii lokalizacji, relokalizacji i centralizacji zbiorów muzealnych na

²⁴ *Ibidem*.

terenie całego kraju. Operacja scalania kolekcji, tak dobitna na przykładzie MKL, jak pisze Arkadiusz Jełowicki: „odzwierciedlała nowy paradygmat myślenia o muzealnictwie etnograficznym w Polsce okresie stalinowskim, kiedy to idea centralizowania wszelkiej działalności kulturalnej była powszechna” [Jełowicki 2014: 182].

Historia zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w nowo zastanej rzeczywistości Polski Ludowej

Pierwszym powojennym dyrektorem powołanego Muzeum Kultur Ludowych został w 1946 roku Jan Żołna-Manugiewicz, etnograf, muzealnik. Muzeum zaś uzyskało siedzibę w XVIII-wiecznym pałacyku Brühla w Młocinach i rozpoczęło odbudowywanie kolekcji od zera. Działalność tej instytucji na początku koncentrowała się głównie wokół problematyki polskiej kultury ludowej, ale już w kolejnych latach przyniosła rozszerzenie kręgu zainteresowań naukowych o zagadnienia kultur pozaeuropejskich [Skrzyńska 1997: 8]. Potwierdzają to również przytoczone wcześniej słowa prof. Lorentza, wygłoszone w trakcie XVIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce w Poznaniu 1947 roku.

Pod koniec tego samego roku odbył się jeszcze jeden zjazd, tym razem pod hasłem Konferencji Etnografów²⁵. Konferencja odbyła się w MKiS w dniach 4 i 5 grudnia. Poświęcono ją podstawowym zagadnieniom organizacji muzeów etnograficznych, a z ramienia MKiS obecni byli: stojący na czele Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków prof. Stanisław Lorentz, zastępca naczelnego dyrektora mgr Witold Kieszkowski, konserwator generalny prof. dr Jan Zachwatowicz, naczelnik Wydziału Muzeów mgr Antoni Dębnicki oraz czterech referentów z Wydziału Muzeów, a także wielu zaproszonych innych gości, w tym etnografów, akademików i muzealników: doc. dr Adam Chętnik, dr Gerard Antoni Ciołek, nacz. Zofia Czasznicka, prof. dr Eugeniusz Frankowski, prof. dr Józef Gajek, dr Mieczysław Gładysz, dr Janina Krajewska, mgr Longin Malicki, dr Roman Reinfuss, Hieronim Skurpski, dr Maria Znamierowska-Prüfferowa, mgr Jan Żołna-Manugiewicz.

Konferencję zwołał i rozpoczął Stanisław Lorentz, który w swoim wystąpieniu poinformował o zakończeniu prac nad odbudową muzealnictwa. Polegały one przede wszystkim na wypełnieniu najpilniejszych zadań, czyli

²⁵ Kopia stenogramu dokumentu *Protokół z obrad z Konferencji Etnografów odbytej w Warszawie w Ministerstwie Kultury i Sztuki w dniach 4 i 5 grudnia 1947 r. w posiadaniu autorki (dalej Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...).*

akcji zabezpieczania mienia muzealnego i reaktywizacji placówek przedwojennych. Jednak najważniejsze zagadnienia konferencji koncentrowały się wokół organizacji zbiorów etnograficznych w Polsce, szczególnie na Ziemiach Odzyskanych, oraz urządzenia projektowanego muzeum typu skansenowskiego.

Wśród dyskutowanych tematów znalazł się „właściwy podział zadań programowych pomiędzy dwa istniejące muzea etnograficzne o typie centralnym”, czyli między Muzeum Etnograficzne w Krakowie i Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie. Temat ten wywołał „ożywioną wymianę zdań”, głównie za sprawą lokalizacji zbiorów pozaeuropejskich z innych instytucji w MKL. Zwolennikami takiego rozwiązania byli wszyscy uczestnicy konferencji z wyjątkiem dra Romana Reinfussa. Podkreślał on „konieczność zachowania rozległego zasięgu zbiorów krakowskich, które prócz etnologii polskiej i słowiańskiej powinny dla celów porównawczych i potrzeb zakładów uniwersyteckich, obejmować również częściowo kulturę ludów pozaeuropejskich” [*Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...*, s. 2]. Nie dziwi zatem, że w obliczu bardzo nikłych strat wojennych zbiorów etnograficznych oraz w związku z ochroną zabytków krakowskiego muzeum takie stanowisko zajął dr Reinfuss. Odmienne zdanie wyraził J. Żołna-Manugiewicz, który co prawda podzielał koncepcję objęcia programem „całości zagadnień ludoznawczych Polski i Słowiańszczyzny”, natomiast uważał „za niewłaściwie rozbudowywanie w tym muzeum [krakowskim] działów pozaeuropejskich” [*Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...*, s. 2]. Przekonanie to podzielił prof. Eugeniusz Frankowski:

Nieliczne zbiory ludoznawcze pozaeuropejskie zarówno z Krakowa jak i z innych miast Polski powinny być jak najrychlej zgromadzone w Warszawskim Muzeum Kultur Ludowych, które zgodnie ze swymi założeniami programowymi najwłaściwiej będzie mogło je wykorzystać zarówno pod względem naukowym[,] jak i społeczno-dydaktycznym [*Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...*, s. 2].

I dalej:

W związku z projektem przeniesienia zbiorów etnologicznych pozaeuropejskich z Krakowa do Warszawy, Dyrektor Kieszkowski stwierdził z naciskiem, że w wypadku tego rodzaju Ministerstwo stosuje zasadę dawania ekwiwalentu w innych obiektach muzealnych muzeom, z których pewne zespoły zabytków przeznaczone są do innych zbiorów [*Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...*, s. 2].

Pozostałe osoby biorące udział w dyskusji przyłączyły się do opinii Frankowskiego. Wniosek został uchwalony „wszystkimi głosami przy jednym wstrzymującym się (dr. Reinfuss)”. Uchwalono wniosek 2:

Wobec nikłych możliwości powiększenia nielicznych w kraju zbiorów z zakresu etnologii pozaeuropejskiej można utworzyć obecnie **tylko jedno muzeum** gromadzące zabytki z tego zakresu. W związku z tym zebrani zwracają się do Ministerstwa Kultury i Sztuki o spowodowanie, by wszelkie znajdujące się w Polsce zbiory pozasłowiańskie z dziedziny ludoznawstwa zostały stopniowo zgromadzone w Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie, jako instytucji centralnej, której program tego rodzaju zbiory obejmuje [*Protokół z obrad z Konferencji Etnografów...*, s. 6].

Ministerstwo w kolejnych latach „powodowało” przesunięcia zbiorów do MKL oraz, co należy podkreślić, między muzea w całej Polsce. Przekazy te realizowano zgodnie z podjętymi uchwałami na zjazdach 1946 i 1947 oraz wnioskiem nr 2 z Konferencji Etnografów. Już w trakcie XVII Zjazdu w Nieborowie jego uczestnicy zwrócili się z wnioskiem do MKiS „o planowe rozdysponowanie wszystkich zbiorów na terenie Państwa, które nie stanowiły przed 1 września 1939 roku inwentarzowej własności polskich muzeów” [Bocheński, Kopera 1947: 21]. Zatem w myśl powyższych uchwał i opartych na ich podstawie decyzjach ówczesnych władz, zbiory muzeów znajdujących się na terenach poniemieckich, miały stanowić rekompensatę za utracone, także przez i warszawskie Muzeum, w czasie wojny obiekty. I choć rozproszenia kolekcji muzealnych odbyły się między wieloma muzeami, przykład warszawskiego jest bardzo obrazowy, tym bardziej że kolekcję budowało od podstaw. W latach 1949–1956 z 47 różnych muzeów i składnic muzealnych położonych głównie w północno-zachodniej i południowej Polsce, ale też z kilku instytucji, które znalazły się w granicach Polski po pierwszej wojnie światowej, do MKL trafiło ok. 6700 obiektów [Walendziak 2008: 325]²⁶.

Z częściowo zachowanych w archiwach PME dokumentów, w tym protokołów z posiedzeń wytwórczych pracowni naukowej MKL²⁷, wyłania się

²⁶ Arkadiusz Jełowicki przyznaje, że „dzięki niewątpliwie uprzywilejowanej pozycji, jaką wyznaczono ówczesnemu Muzeum Kultur Ludowych, zbiory zaczęły powiększać się nadzwyczaj dynamicznie. W 1953 lub 1954 roku (6–7 lat po powstaniu) liczyły one już 7000 przedmiotów, a w 1956 roku — jeszcze więcej, bo 20000, z czego 12000 spoza Europy. Dwa lata później (1958 rok) do Muzeum trafił potężny przekaz z Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki obejmujący 12000 »zabytków sztuki«” [Jełowicki 2014: 182].

²⁷ Archiwum PME, materiały nieopracowane.

obraz, jak owe przekazy wyglądały. Zajmowali się nimi głównie pracownicy specjalizujący się w zakresie kultur pozaeuropejskich, między innymi Wacław Słabczyński²⁸ oraz Wanda Jostowa²⁹. Odbiór obiektów odbywał się na podstawie upoważnień wydawanych przez Wydział w MKiS, tj. Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, a od początku lat 50. przez Centralny Zarząd Muzeów, oraz na podstawie protokołów zdawczo-odbiorczych. W jednym z protokołów z posiedzeń z dnia 18 listopada 1950 roku, czytamy: „Kol. Słabczyński odebrał z Ligi Morskiej eksponaty oraz nawiązał kontakt z Muzeum Zoologicznym ze słabym jednak wynikiem”, a także:

Kol. Jostowa (...) w niedzielę wieczorem wyjeżdża do Bydgoszczy i Torunia celem przejęcia z tamtejszych muzeów zbiorów z zakresu etnografii pozaeuropejskiej. Po powrocie oraz po objeździe muzeów dolnośląskich ma zamiar zająć się sprawą inwentaryzacji zbiorów oraz sprawą przygotowań do wystawy objazdowej, którą M.K.L. projektuje na wiosnę. Kol. Jost przedkłada ob. dyrektorowi pismo do Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w sprawie przejęcia zbiorów z zakresu etnografii pozaeuropejskiej z muzeów w Darłowie, Szklarskiej Porębie i Wałbrzychu oraz porusza sprawę marionetek z jawajskiego teatru cieniów oferowanych muzeum do zakupu [Arch. PME, *Protokół z posiedzeń... z dn. 18.XI.1950*].

Kolejny protokół z posiedzeń wytwórczych z dnia 25 listopada 1950 roku podaje, że przejęcia zbiorów nie powiodły się w Bydgoszczy i Toruniu. W pierwszej miejscowości „z powodu rzekomego, jak oświadczył dyr. Borucki, opóźnienia przyjazdu delegata Muzeum. Dyr. Borucki oświadczył również, że obecnie jest zajęty organizowaniem nowej wystawy i z tego powodu wydać zbiorów nie może”. Z kolei w Toruniu „Muzeum tamtejsze nie otrzymało dotąd pisma zezwalającego z Nacz. Dyr. Muzeów. Kol. Jost dokonała więc tylko spisu przedmiotów i przygotowała je do wysyłki, tak że w chwili nadejścia zezwolenia z N.D.M. i O.Z. muzeum toruńskie zbiory

²⁸ Wacław Słabczyński (1904–1994) — historyk geografii i podróżnictwa polskiego, etnograf, bibliotekarz. Badał udział Polaków w nauce i kulturze światowej, zwłaszcza w zakresie geografii, etnografii oraz międzynarodowej wymiany publikacji. Napisał ponad 100 prac naukowych i popularnonaukowych, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Slabczyynski-Waclaw;3976418.html> [data odczytu: 03.06.2024].

²⁹ Wanda Maria Jostowa (Jost) (1906–2000) — etnolog, muzealniczka, pracowniczka MKL w latach 1948–1952. Od 1954 roku związana z Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. Współzałożycielka i pierwsza dyrektorka Orawskiego Parku Etnograficznego. Zob. Wójcik [2007: 134–137] oraz Wiesław Aleksander Wójcik, *Wanda Maria Jostowa*, [w:] *Etnoznawcy. Portal wiedzy o dorobku polskiej etnografii*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, etnoznawcy.pl [data odczytu: 25.08.2024].

te wysłać”. Jak czytamy, przejęcia wymagały pozwoleń wydawanych przez Naczelną Dyрекcję, zatem kolejny tydzień „ob. Jostowa poświęciła (...) sprawie uzyskania zezwolenia na przejęcie eksponatów z Muzeum w Cieplicach, Jeleniej Górze, Szklarskiej Porębie, Wałbrzychu i Darłowie oraz sprawie zezwoleń na wywóz” [Arch. PME, *Protokół z posiedzeń... z dn. 14.XII.1950*].

Można przypuszczać, że zezwolenia na przekazanie obiektów ze wspomnianych miejsc obywatelka Jostowa uzyskała. Protokół z dnia 30 grudnia 1950 roku zdaje relację z wyjazdu pracowniczki na Dolny Śląsk:

We Wrocławiu jeden dzień poświęcono na wyrabianie zezwoleń na wywóz. W Cieplicach odebrano 532 egzemplarze okazów etnografii pozaeuropejskiej. W Jeleniej Górze odebrano cenną rzeźbę maoryjską, dwie rzeźby malajskie i szereg drobniejszych rzeczy. Tym samym wszystkie większe kolekcje zbiorów egzotycznych z Dolnego Śląska zostały już przejęte, pozostaje jeszcze zbiór Eikstedta³⁰ i nieco drobniejszych kolekcji [Arch. PME, *Protokół z posiedzeń.... z dn. 30. XII.1950*].

Przejęcia nie zawsze były realizowane. Ich powodem była niechęć pracowników i dyrekcji do pozbycia się własnych zbiorów, brak pisma z Naczelnej Dyrekcji oraz omyłkowo wydawane zezwolenia:

Tego samego dnia [9.VI] o godz. 12.15 udałam się do Muzeum w Kórniku. Zamek w Kórniku posiada kilkadziesiąt eksponatów etnograficznych australijskich i melanezyjskich, wśród nich kilka czaszek, maski, tapy, broń, dmuchawkę, bumerangi i.t.p. Muzeum w Kórniku nie jest upaństwowione i podlega Zamkowej Fundacji Kórnickiej oraz Kuratorium Fundacji. Zezwolenie na odbiór zostało wydane przez Naczelną Dyрекcję omyłkowo i jako takie anulowane przez woj. Dyrektora Malinowskiego [Arch. PME, *Protokół z posiedzeń.... z dn. 30. XII.1950*].

Z tego wynika, że przekazy obejmowały muzea upaństwowione i dotyczyły muzeów, które przed 1939 rokiem znajdowały się w rękach niemieckich, czyli po wojnie na tzw. Ziemiach Odzyskanych³¹. Przejęcia nie mogły dotyczyć placówek pozostających w rękach prywatnych, innych niż państwowe, z wyłączeniem mienia ponemieckiego i podworskiego. Te trafiały pod zarząd MKiS.

³⁰ Właśc. Egon von Eickstedt (1892–1965), niemiecki antropolog fizyczny, zasłynął własną klasyfikacją podziału ludzkości na rasy.

³¹ Osobną kwestią są tutaj przejęcia z Torunia i Bydgoszczy, miast, które w granicach Polski znalazły się po pierwszej wojnie światowej, a także Poznań, z którego również przejęto część zbiorów etnograficznych.

Jak już podkreślałam, przekazy muzealiów odbywały się w ramach prowadzonej polityki państwa, planowej akcji upaństwowienia muzeów i przejęcia na własność państwa muzeów pozostających dotąd pod opieką władz samorządowych, organizacji społecznych i osób fizycznych. Same zaś przejęcia odbywały się na podstawie wydawanych upoważnień oraz protokołów zdawczo-odbiorczych spisywanych przez instytucje. Oto zachowany przykład takiego upoważnienia dla wspomnianej pracowniczki MKL Wandy Jostowej wydane w 1951 roku już przez Centralny Zarząd Muzeów w MKiS:

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów, Warszawa,
[dzień nieczytelny] listopada 1951 r.

[Do:] Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin

Centralny Zarząd Muzeów w nawiązaniu do upoważnienia z dn. 6-IV-1950 r. nr Z.XIII-55/3/51, wydanego przedstawicielowi Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie, poleca wydać temuż przedstawicielowi eksponaty etnografii pozaeuropejskiej.

Centralny Zarząd Muzeów zaznacza, że w wypadku organizowania w przyszłości przez wasze Muzeum działu etnograficznego przydzielili wam odpowiednie eksponaty.

Podpisano: Dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów
[upoważnienie dla Wandy Jostowej]³².

Największa liczba przekazów przypada na rok upaństwowienia muzeów, czyli 1950, zrealizowano ich wówczas 16 (między innymi Bydgoszcz, Cieplice, Darłowo, Jaworze, Bolków, Poznań, Toruń, Wrocław, Zgorzelec, Żąbkowice), a także uzyskano obiekty z MKiS³³. Dla porównania w 1949 roku zrealizowano osiem, a w 1951 sześć przekazów. Niektóre obejmowały jeden obiekt, podczas gdy inne kilkaset, a nawet kilka tysięcy.

Zachowane dokumenty w zespole Ministerstwa Kultury i Sztuki (2/366/0) w Archiwum Akt Nowych z powojennego okresu podziału i rozpraszania zbiorów między muzeami ukazują proceder, który dotyczył centralizacji nie tylko pozaeuropejskich kolekcji w MKL. Centralizacja i przemieszczanie zbiorów dotyczyła muzeów w całej Polsce. Oto kilka przykładów:

³² Archiwum PME, materiały nieopracowane.

³³ Przekazy powojenne analizowała i częściowo opisała w publikacjach wieloletnia pracowniczka PME, kustoszka i kierowniczką Działu Kultur Pozaeuropejskich Teresa Walendziak [2008: 311, 325].

Muzeum Etnograficzne, Kraków, dnia 16.VII.1952 r.

L.dz./1288/52/14/BS

Do: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów

Dyrekcja Muzeum Etnograficznego w Krakowie przesyła w załączeniu spis instrumentów muzycznych, które nasze Muzeum oddało w depozyt Muzeum Narodowemu w Poznaniu zgodnie z poleceniem Centralnego Zarządu Muzeów przekazywania w depozyt wszystkich instrumentów muzycznych Muzeum Narodowemu w Poznaniu.

[podpisano] Tadeusz Seweryn³⁴.

Muzeum w Łańcucie, Łańcut dnia 23 grudnia 1952 r.

L.dz. 1020/52

Do: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów

Dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów ob. mgr Załuska w czasie bytności swej w Muzeum w Łańcucie w dniu 4.12.52 r. poleciła przekazać małą kolekcję urn łużyckich, znajdujących się w tut. Muzeum do Muzeum w Rzeszowie.

Z uwagi na to, że pracownicy Muzeum w Łańcucie bardzo niechętnie widzą przekazywanie eksponatów do innych instytucji[,] Dyrekcja Muzeum prosi o pisemne potwierdzenie tej decyzji z wyjaśnieniem jej celowości.

[Podpisano:] Dyrektor Muzeum A. Duda-Dziewierz³⁵.

Odpowiedź Ministerstwa Kultury i Sztuki:

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów, Warszawa,
dn. 8 stycznia 1953 r.

Nr. M-IV-28/26/52

[Do:] Muzeum w Łańcucie

Centralny Zarząd Muzeów w odpowiedzi na pismo z dnia 23 grudnia 1952 r. L.dz. 1020/52, zawiadamia, że urny łużyckie znajdujące się w tamt. Muzeum, nie są związane z ekspozycją i charakterem muzeum[,] natomiast w Rzeszowie stanowić będą uzupełnienie zespołu. Centralny Zarząd Muzeów nadmienia, że inne muzea przekażą również szereg eksponatów potrzebnych do uzupełnienia wystawy.

³⁴ AAN MKiS, sygn. 5/1-97, Centralny Zarząd Muzeów: sprawozdania, instrukcje, protokoły 1950–1954. Dołączony do dokumentu spis instrumentów zawiera 19 pozycji.

³⁵ *Ibidem*.

W związku z powyższym CZM prosi o przekazanie urn łużyckich Muzeum w Rzeszowie.

[podpisano:] Dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów³⁶.

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Muzeów, Warszawa,
dn. 27 kwietnia 1953

Nr. M-IV-8/11/63

[Do:] Dyrekcja Muzeum Narodowego, Poznań

W związku z wyborem szeregu obrazów z Waszych magazynów w porozumieniu z Dyr. Muzeum Narodowego w Poznaniu, Centralny Zarząd Muzeów prosi o przekazanie ich pod adresem Dyr. Muz. Pom. Zachodniego w Szczecinie.

Uwzględniając specyficzne warunki Muzeum Pomorza Zachodniego znajdującego się w mieście portowym, uważamy uzupełnienie istniejącej tam galerii malarstwa polskiego (7 sal) za konieczne³⁷.

[podpisano:] Dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów³⁸.

Cytowane dokumenty obrazują model zarządzania zbiorami muzealnymi, jaki obrała ówczesna władza. Umożliwiał on przemieszczenia, swobodną dyspozycję i lokalizację obiektów do prowadzenia tzw. racjonalnej i celowej polityki w dziedzinie muzealnictwa. Do danego muzeum trafiały określone — według pewnych założeń systemowych — obiekty. Zasiłały wystawy (nieraz propagandowe), uzupełniały zbiory, natomiast komasacja podobnych obiektów budowała centralny charakter kolekcji. Kolejnym przykładem podziału kolekcji (w tym etnograficznej) są zbiory po raperswilskie³⁹. Komentarzem do swobodnej polityki dysponowania zbiorami jest wspomniane już zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 grudnia

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Sprawy związane z przyszłością muzealnictwa w północno-zachodniej Polsce, w tym organizacji muzeów i zbiorów na Pomorzu omawiano podczas XVIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce, odbytego w Poznaniu w dniach 2 i 3 czerwca 1947 roku. Zob. Bocheński, Kopera 1948.

³⁸ AAN MKiS sygn. 5/1-97 Centralny Zarząd Muzeów: sprawozdania, instrukcje, protokoły 1950–1954.

³⁹ Zachowane dokumenty w AAN w zespole MKiS (2/366/0) ilustrują podział w 1952 roku ocalałych zbiorów etnograficznych Muzeum w Raperswili między Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum w Łowiczu, Muzeum Kultur Ludowych, pod specjalnie powołaną Komisją Międzemuzealną złożoną z przedstawiciela Centralnego Zarządu Muzeów, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum w Łowiczu. AAN MKiS, sygn. 5/1-97, Centralny Zarząd Muzeów: sprawozdania, instrukcje, protokoły 1950–1954.

1949 roku w sprawie sposobu i trybu przejęcia w zarząd i użytkowanie Państwa muzeów publicznych. Zgodnie z § 5 ust. 1 właścicielowi (zarządcy muzeum) służyło prawo zgłoszenia do Ministerstwa Kultury i Sztuki w ciągu miesiąca od daty aktu przejęcia (muzeum czy też jego zbiorów, o ile je posiadał) sprzeciwu przeciwko treści aktu przejęcia lub poszczególnych jego części, przy tym zgłoszenie sprzeciwu nie wstrzymywało wykonania aktu przejęcia.

Co dalej?

Nie od dziś muzea w całej Polsce proszone są o zwrot muzealiów przekazanych w ramach polityki prowadzonej przez władze Polski Ludowej⁴⁰. Przypomnijmy, była to **polityka swobodnej dyspozycji zbiorami muzealnymi na terenie całego państwa, polityka zabierania i gromadzenia w zespoły zbiorów jedynie „w tym” muzeum, w którym mogłyby otrzymać nową treść i program przy uwzględnianiu potrzeb ludności polskiej**. Sytuacja dotycząca części zbiorów pozaeuropejskich w PME, a w szerszej perspektywie wielu kolekcji muzealnych w całej Polsce, jest wynikiem podejmowanych po wojnie decyzji przez władze Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków. Dziś sposób i tryb przekazu — inaczej zbycia muzealium, czyli zamianę, sprzedaż lub darowiznę — reguluje art. 23 ustawy o muzeach. O deakcesji decyduje Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego: „Muzea państwowe i samorządowe mogą dokonywać zamiany, sprzedaży lub darowizny muzealiów, po uzyskaniu pozwolenia ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Pozwolenie na zamianę, sprzedaż lub darowiznę muzealiów może być udzielone tylko w uzasadnionych przypadkach”. Rodzą się zatem pytania: jakie rozwiązania można wypracować? Czy powinny one objąć wszystkie instytucje, które objęto „planową akcją”? Jakie my — muzealniczki i muzealnicy borykający się z dziedzictwem powojennej polityki muzealnej — możemy wypracować praktyki?

⁴⁰ Temat powojennego rozpraszania kolekcji i „przenosin” między muzeami coraz częściej pojawia się na konferencjach, seminariach i warsztatach muzealnych. Kwestia ta wybrzmiała m.in. podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Azja/Pacyfik/50 lat* organizowanej z okazji jubileuszu 50-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku, „Czwartych wiosennych warsztatów muzeologicznych” w Chludowie (13–15 maja 2024) i stale pojawia się w debatach na cyklicznych seminariach „Badania proveniencyjne w muzeach” organizowanych w Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie.

Na zakończenie warto przytoczyć słowa S. Lorentza, postaci często cytowanej na stronach tego artykułu:

Jeszcze dalsza sprawa, bardzo zasadnicza — musielibyśmy się zastanowić nad sprawą, sięgającą podstawy muzealnictwa, mianowicie zagadnienie, w **jakim stopniu centralnie możemy planować dyspozycję wszystkich zbiorów, które są w dyspozycji muzeów w całym państwie? W jakim stopniu obowiązują nas moralne, czy prawne zastrzeżenia, czy ograniczenia.** Osobiście jestem zwolennikiem polityki, która nie uznaje żadnych praw zadawnionych; która interesy państwa i społeczeństwa wysuwa jako naczelne i rozstrzygające. Tam powinny być zbiory, gdzie jest ich właściwe miejsce, a nie tam, gdzie je przypadkowa wola ludzi postawiła. Są zbiory typu historycznego, które nie powinny być rozdzielane. Są takie zbiory, które jako całość są zabytkiem. To trzeba wyraźnie powiedzieć. Jest wiele rzeczy dawnych ofiarodawców, czy z dawnych zakupów, mienie podworskie, które się dostało do Kielc, Warszawy, Krakowa ze Śląska, czy z Pomorza. Jeżeli byśmy nie przyjęli zasady, że Rada Muzealna, jako organ opiniujący nie będzie dysponowała w formie wniosków Ministra wydawaniem opinii, to przekreślilibyśmy zasadę centralnego planowania. Jeżeli nie będzie oczywistych, niewątpliwych i całkowicie uzasadnionych powodów do przeniesienia, to rzecz nie będzie przeniesiona, ale będzie przeniesiona wtedy, kiedy istnieje rzeczywista potrzeba ze względów naukowych, czy oświatowych. W Muzeum Narodowym w Warszawie jest w tej chwili wielki zespół obrazów, liczących 1.800 sztuk, rzeczy bardzo cennych. Daliśmy bardzo poważny zbiór ceramiki, w miarę możliwości dajemy do Gdańska. Mamy bardzo poważne zbiory w Łodzi. Znowu się Koledzy zwracali z propozycją, ale odmówili mu. To nie może być kwestia zgody pojedynczego dyrektora, kwestia lokalnego patriotyzmu, czy dany komitet wojewódzki, czy rada wojewódzka wyraża zgodę na przeniesienie. To musi być kwestią centralnej decyzji. **Musi skończyć się polityka, którą sam prowadziłem, powodując się, w moim rozumieniu, słuszną polityką⁴¹.**

⁴¹ AAN MKiS, sygn. 5/4, *Stenogram z posiedzenia Rady Muzealnej odbytej w Ministerstwie Kultury i Sztuki dnia 26.II.1953 r.*, Centralny Zarząd Muzeów: sprawozdania, instrukcje, protokoły 1950–1954.

Bibliografia

Antoniewicz Włodzimierz

- 1947: *Typy i sieć muzeów w Polsce*, Z. Bocheński (red.), („Pamiętnik Muzealny”, z. 8), Kraków: Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce, s. 24–56.

Barańska Katarzyna

- 2004: *Muzea etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Bocheński Zbigniew, Kopera Feliks

- 1947: *Protokół XVII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Nieborowie 19–21 września 1946*, Z. Bocheński (red.), („Pamiętnik Muzealny”, z. 8), Kraków: Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce, s. 5–23.
- 1948: *Protokół XVIII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce, odbytego w Poznaniu w dniach 2 i 3 czerwca 1947*, Z. Bocheński (red.), Kraków: Związek Muzeów w Polsce, s. 3–19.

Czyżewski Adam (red.)

- 2008: *Zwykłe Niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Gładysz Mieczysław

- 1959: *Działalność naukowa etnograficznych placówek muzealnych w okresie powojennym*, „Etnografia Polska”, t. 2, s. 109–136.

Jelowski Arkadiusz

- 2014: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie*, [w:] *Zbiory etnograficzne kultury ukraińskiej w Polsce. Charakterystyka i recepcja*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Zbigniewa Jasiewicza, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/22116/file.pdf [data odczytu: 02.06.2024].

Kmak-Błaszczuk Izabela

- 2020: *Pomiędzy polityką a kulturą. Działalność Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu w latach 1945–1957*, „Brzeski Rocznik Zamkowy”, R. 1; http://zamek-archiwum.brzeg.pl/wp-content/uploads/2020/12/brz_kmak-blaszczuk.pdf [data odczytu: 02.06.2024].

Kowalski Wojciech

- 1993: *Restytucja dzieł sztuki. Studium z dziedziny prawa międzynarodowego*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 1388.

Leski Józef

- 1905: *Zbiory Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie*, Warszawa: Fr. Karpiński.

Makulski Jan Krzysztof (red.)

- 1973: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Historia, zbiory, ekspozycje*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Parnowska Maria

- 1988: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie 1946–1988*, [w:] *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Stulecie działalności*, red. J. Makulski, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Pruszyński Jan

- 2001: *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, t. 1–2, Kraków: Kantor Wydawniczy Zakamycze.

Skrzyńska Janina

- 1997: *Zarys dziejów. Lata 1888-1939*, [w:] *Państwowe Muzeum Etnograficzne. Historia, zbiory, wystawy*, red. A. Filipowicz-Mróż, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Skrzyńska Janina, Sienkiewicz Joanna (red.)

- 2004: *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Informator*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Sprawozdanie

- 1938: *Sprawozdanie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie za rok 1937*, Warszawa.
1939: *Sprawozdanie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie za rok 1938*, Warszawa.

Walendziak Teresa

- 2008: *Przejęcia powojenne*, [w:] *Zwykłe Niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. A. Czyżewski, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Wójcik Wiesław A.

- 2007: *Wanda Jostowa*, [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy: sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Spiss, t. 2, Wrocław–Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
Wanda Maria Jostowa, [w:] *Etnoznawcy. Portal wiedzy o dorobku polskiej etnografii*, red. K. Ceklarz, A.W. Brzezińska, J. Koźmińska, D. Kasprzyk, etnoznawcy.pl [data odczytu: 25.08.2024].

Archiwa**Archiwum Akt Nowych, zespół Ministerstwa Kultury i Sztuki 2/366/0:**

- III. Spisy zdawczo-odbiorcze: Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków — Biuro Rewindykacji i Odszkodowań: opracowania, sprawozdania, kwestionariusze, 1945–1957, sygn. 387/1-194;
Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków: plany, sprawozdania, projekty techniczne, 1945–1951, sygn. 3/1-148;
Centralny Zarząd Muzeów: sprawozdania, instrukcje, protokoły, 1950–1954, sygn. 5/1-97;

Archiwum Naukowe PME

- Stanisław Lorentz, *Zagadnienia polityki państwa w dziedzinie muzealnictwa* [Arch. PME, Ar. R. 1267].

Archiwum prywatne autorki

- Protokół z obrad z Konferencji Etnografów odbytej w Warszawie w Ministerstwie Kultury i Sztuki w dniach 4 i 5 grudnia 1947 r.*, kopia stenogramu, maszynopis.

Marta Skwirowska

The policy of Polish authorities after 1945 on museum collections. The example of non-European collection of the National Museum of Ethnography in Warsaw

The National Ethnographic Museum in Warsaw built its collection twice. The first stage started in 1888, the date of the Museum's founding and lasted until the outbreak of World War II. Over the 40 years of its existence, the Museum collected about 30,000 objects. With the outbreak of the war and as a result of the destruction caused by the occupier, both the Museum building and all its contents - collections of Polish, European and non-European ethnography, pre-war inventories, catalogues, archives and iconographic collections - were destroyed, dispersed or lost.

After the end of World War II, the museum community throughout the country, including the employees of the newly established Muzeum Kultury Ludowej (The Museum of Folk Cultures) quickly began to rebuild the network of museums and their collections. For the Museum, this was the second period of building the collection from scratch, this time in the new reality of People's Republic of Poland, when the state policy in the field of museology was based on the so-called "planned action". Its aim was not only to regulate the network of museums in the voivodeships, but also to have all museum collections in the whole country at their disposal. The operation of merging, re-locating and centralizing collections, so clearly illustrated on the example of the Museum of Folk Cultures, reflected a political idea about the ethnographic museology in Poland during the Stalinist period.

Keywords: The National Ethnographic Museum in Warsaw, cultural policy, the People's Republic of Poland, collection, non-European art

Joanna Minksztym

Muzeum Etnograficzne, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

O etyce. Poznańskie kolekcje z obszaru Afryki, Azji i Pacyfiku w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie

Nawiązując do toczącej się obecnie dyskusji w kwestii zwracania przez instytucje muzealne na całym świecie obiektów przejętych w sposób wątpliwy etycznie lub prawnie, chciałabym omówić historię gromadzenia w publicznych instytucjach muzealnych Poznania przed 1939 rokiem obiektów etnograficznych spoza terenu Europy, a następnie ich częściowej utraty w wyniku politycznie umotywowanej i nierespektującej prawa własności decyzji władz komunistycznych z 1950 roku [por. Kowalińska 2018: 78]. Zalecała ona tzw. komasację zbiorów, czyli *de facto* ich bezprawne przejęcie przez ówczesne Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie-Młocinach (obecnie Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, dalej: PME). Sytuacja poznańskich zbiorów nie była wyjątkowa. W latach 1949–1956 do warszawskiego muzeum zabrano ok. 6 tys. obiektów z 30 różnych placówek z obszaru całej Polski [Kohutnicka 1982: 3], w tym prawie 400 obiektów z Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: MNP).

Publiczna kolekcja pozaeuropejska zapoczątkowana została w stolicy Wielkopolski przez Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich, powstałe w 1857 roku przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk Poznańskim (dalej: TPNP)¹. Wcześniej przedmioty takie znajdowały się w prywatnych

¹ Obecnie Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (dalej: PTPN).

zbiorach arystokracji, duchowieństwa i zamożnej szlachty. Były to zwykle obiekty o walorach artystycznych, pozyskiwane jako rodzaj egzotycznych ciekawostek i pamiątek z podróży w czasie modnych w owym czasie światowych *tournée*².

Potwierdzają to wpisy w księgach inwentarzowych TPNP, jak: „wyroby starochińskie z glinki porcelanowej” i „posążek bronzowy indyjski”³, ofiarowane w 1872 roku przez hrabiego Stefana Ciecierskiego; róg rena, część upręży lapońskiej „kunstownie rzeźbiony i grawerowany”⁴ — jeden z darów hrabiego Wawrzyńca Benzelstjerna-Engeströma z 1882 roku; czy „ubranie mieszkańca półwyspu Malaka (rasa malajska, islam)”⁵ — dar Wilhelma Latza z Poznania, który muzeum otrzymało w 1895 roku. Z tego też okresu pochodzą nabytki takie, jak: „Płaskorzeźba hinduska w marmurze polichromowana, przedstawiająca rzeźbę 6-cio ramienną”, „Posążek bogini z wężem u stóp, wschodnio-azjatycki” czy „Trzewiczek chiński”⁶, dar hrabiny Sewerynowej Mielżyńskiej z Miłosławia — jeden z nielicznych obiektów z tych zbiorów, który przetrwał i który udało się zidentyfikować (Il. 1)⁷. Widoczne jest także ówczesne zainteresowanie kulturą japońską, gdyż do kolekcji trafił nie tylko „zbiór 50 tablic ze wzorami japońskimi”, lecz także haftowana „Kamizelka ofiarowana przez damy japońskie Aleksandrowi Humboldt”⁸. Muzealia te zapisywano w dziale określonym nazwą „Przemysł artystyczny i pamiątki historyczne” i jak widać z treści lakonicznych opisów, traktowano jako egzotyczne ciekawostki.

W odpowiedzi na działalność polską w 1885 roku powstało niemieckie Historische Gesellschaft für die Provinz Posen (HG), którego zbiory dzieł lat później włączono do nowo powstałego Provinzial Museum in Posen (PM). W 1902 roku nadano mu nazwę Kaiser Friedrich Museum (KFM)⁹.

² Szczegółowy opis historii całości poznańskich zbiorów etnograficznych por. *Muzeum Etnograficzne w Poznaniu...* 1987; Minksztym 2012.

³ Cyt. za: *Spis przedmiotów i zabytków sztuki Działu Kulturno-Historycznego w Muzeum Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu*, Inwentarz z 1910 r., Archiwum MNP, MNP A 1522, poz. 380 i 382.

⁴ *Ibidem*, poz. 379.

⁵ *Ibidem*, poz. 400.

⁶ Cyt. za: *Księga Inwentarzy PTPN*, Archiwum MNP; kolejno: MNP A 1520, k.83, poz. 576; MNP A 1520, k.83, poz. 577 i MNP A 1520, k.74, poz. 518.

⁷ Obecnie znajduje się on w Kolekcji Tkanin Muzeum Sztuk Użytkowych MNP (MNP Rw 742).

⁸ Cyt. za *Księga Inwentarzy PTPN*, Archiwum MNP, MNP A 1521, poz. 2512 i *Spis przedmiotów i zabytków sztuki...*, op. cit.; Archiwum MNP, MNP A 1522, poz. 33.

⁹ Obszerniejsze informacje o kolekcjach etnograficznych w tych zbiorach Minksztym 2012: 24–25.



Il.1. „Trzewiczek chiński”, XIX w., MNP Rw 742, fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

W latach 1902–1918 do Muzeum trafiły obszerne i interesujące zbiory z terenu Australii, Azji, Oceanii i Afryki. Na wyróżnienie zasługuje ogromny, liczący kilkaset obiektów przekaz z Völkerkunde Museum w Berlinie. Wśród eksponatów, które przetrwały drugą wojnę światową, z kolekcji tej udało się zidentyfikować między innymi dwa wachlarze z Samoa (MNP Ep 1649–1650, Il. 2) i unikatowy posąg Buddy Amidy (MNP Ep 3658). Była to kolekcja cenna i różnorodna, ze względu na przyświecającą twórcom KFM ideę „ucywilizowania” Poznania i stworzenia jednostki muzealnej, której ranga podniosłaby prestiż miasta w oczach kierowanych tu do pracy urzędników pruskich.



Il. 2. Wachlarz, Samoa, przed 1904 r., MNP Ep 1642, fot. M. Cieślawska.

Część z niej znajduje się obecnie, w wyniku decyzji politycznej, w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, co potwierdzają zarówno wpisy w księgach i kartach inwentarzowych warszawskiej instytucji, jak i częściowo zachowane na obiektach poznańskie numery inwentarzowe (Il. 3).



Il. 3. Znak własnościowy Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu z 1903 r. na obiekcie PME 14345, fot. J. Minksztył.

Zbiory KFM zostały przejęte w 1919 roku przez utworzone po odzyskaniu przez nasz kraj niepodległości Muzeum Wielkopolskie (dalej: MW), przemianowane po drugiej wojnie światowej, 18 czerwca 1950 roku, na Muzeum Narodowe w Poznaniu. W okresie międzywojennym kolekcja pozaeuropejska została znacznie powiększona. Szczególnie cenny był zbiór (Il. 4 i 5) ok. 200 obiektów etnograficznych z ówczesnej Nowej Gwinei Holenderskiej, zgromadzony przez prof. Józefa Zwierzyckiego i wpisany do inwentarza MW w latach 1922 i 1923¹⁰. W większości zachował się on szczęśliwie do dziś i jest kolekcją unikatową w skali kraju. W czasie wojny zaginęły cenne dokumentalne fotografie świątyni Borobudur z Jawy, подарowane MW przez prof. Zwierzyckiego. Zachował się natomiast częściowo (18 z 34 ofiarowanych) zbiór fotografii ukazujących mieszkańców, krajobrazy i tradycyjną architekturę północno-zachodniej Nowej Gwinei. Fotografie te zostały odręcznie opisane najprawdopodobniej przez samego prof. Zwierzyckiego.

¹⁰ Szczegółowy opis daru, wraz z wykazem numerów inwentarzowych oraz odnośnych archiwaliów, por. Kowalińska 2018.



Il. 4. Korwar, kubek i naszyjnik z muszelek, kolekcja J. Zwierzyckiego, Papua Zachodnia, Indonezja, przed 1922 r., MNP Ep 1634, MNP Ep 1639, MNP Ep 1636, fot. S. Obst.



Il. 5. Pas z muszelek i zdobione tykwy, kolekcja J. Zwierzyckiego, Papua Zachodnia, Indonezja, przed 1922 r., MNP Ep 1635, MNP Ep 1636, MNP Ep 1623, fot. S. Obst.

Obiekty oraz tworzące z nimi całość fotografie były świadomym darem patrioty, Wielkopolanina z urodzenia, wybitnego geologa i naukowca o światowej sławie. Zebranie przez prof. Zwierzyckiego kolekcji etnograficznej zupełnie nie mieściło się w kręgu jego zawodowych zainteresowań. Nie wiązało się też z prywatną pasją, gdyż nigdy później do gromadzenia obiektów etnograficznych nie powrócił. Stworzenie kolekcji, a następnie przekazanie jej do zbiorów publicznych w Poznaniu było bowiem wyrazem wdzięczności za otrzymane w młodości wsparcie materialne, które umożliwiło mu studia.

W znajdującej się pod zaborem pruskim Wielkopolsce, w której władze konsekwentnie uniemożliwiały powstanie jakiegokolwiek polskiej szkoły wyższej, stworzony został przez polską szlachtę, duchowieństwo i arystokrację fundusz Towarzystwa Naukowej Pomocy im. Karola Marcinkowskiego dla Młodzieży Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Środki otrzymane z tego funduszu umożliwiły młodemu Zwierzyckiemu podjęcie studiów. W tym czasie wspierał go także finansowo hrabia Władysław Zamoyski z Kórnika [Kowalińska 2018: 69]. Naukowiec czuł więc moralny obowiązek, aby gdy tylko zaistnieje taka możliwość, ten podwójny dług spłacić. I spłacił go w stylu epoki — *pro publico bono*. Jego dar dla Muzeum Wielkopolskiego był formą podziękowania i zadośćuczynienia społeczeństwu Wielkopolski za możliwość kształcenia.



Il. 6. Nóż rzutny, kolekcja H.M. Stanleya (?), Azande/Zande, Afryka Środkowa, l. 80. XIX w., MNP Ep 44, fot. T. Andrzejewski.

W latach międzywojennych dary z terenów pozaeuropejskich do kolekcji MW były sporadyczne. Tym bardziej cenny był więc kolejny hojny dar — zbiór ok. 200 eksponatów afrykańskich, pochodzących być może z kolekcji znanego podróżnika Henry'ego Mortona Stanleya, które ksiądz Edmund Majkowski ofiarował tej instytucji w 1939 roku. Ponieważ wpłynął on tuż przed wybuchem wojny, nie zdążono wpisać muzealiów do ksiąg inwentarzowych i nadać im numerów własnościowych. Po zawirowaniach wojennych z tej obszernej i cennej kolekcji w naszych zbiorach udało się zidentyfikować jedynie 23 noże rzutne (Il. 6) z Afryki Środkowej i Zachodniej.

Poznańskie zbiory etnograficzne zostały nieomal w całości (prawie 98%) intencjonalnie zniszczone w czasie okupacji przez Niemców, starających się dowieść germańskości „Kraju Warty” i konsekwentnie likwidujących wszelkie znaki polskości tego obszaru. Kolekcja, gromadzona systematycznie przez Helenę i Wiesławę Cichowicz od 1910 roku, i licząca w 1939 roku ok. 5 tys. obiektów¹¹, została wkrótce po zajęciu Poznania przez okupantów zgromadzona przed budynkiem MW i spalona. Być może też jakaś jej część, umieszczona w składach firmy Hartwig, ulokowanych nieopodal bocznic kolejowej, spłonęła w 1944 roku w czasie nalotów alianckich na poznański węzeł kolejowy [Minksztyl 2012: 32–33]. Szczęśliwie ocalały, wywiezione pod koniec wojny na teren Rzeszy, zbiory pochodzące z terenów pozaeuropejskich, mogące stanowić po wojnie zaczątek ważnej w skali kraju kolekcji.

W 1948 roku w ramach rewindykacji powróciły do Poznania z Berlina i Drezna skrzynie zawierające przemieszane obiekty azjatyckie, afrykańskie, amerykańskie i nowogwinejską kolekcję Zwierzyckiego¹².

Niestety Poznań niedługo cieszył się odzyskanymi zbiorami. W dniu 9 czerwca 1950 roku, na podstawie niezachowanej w żadnych archiwach decyzji Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków (NDMiOZ) z 6 kwietnia 1950 roku, część kolekcji pozaeuropejskiej została zabrana przez pracowników Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie-Młocinach. Zgodnie bowiem z założeniami politycznymi komunistycznych władz miało ono jako jedyne w Polsce dysponować obszernymi zbiorami z innych kontynentów¹³.

¹¹ Nie zachowała się ostatnia księga inwentarzowa, więc dokładne ustalenie liczby muzealiów jest niemożliwe.

¹² Wywiady St. Błaszczyka z J. Eckhardt z 5 X 1961 i 8 V 1962, Archiwum Muzeum Etnograficznego, ASB, teczką 179, b.n.k.

¹³ Informacje dotyczące tej decyzji oraz form jej realizacji por. Kowalińska 2018: 78–82.

Jedynym dokumentem potwierdzającym przejęcie zbiorów był pobieżnie sporządzony Protokół, pełen luk i niejasności¹⁴. Zawierał on 90 pozycji, z których nie wszystkie opatrzone były numerami inwentarzowymi, a część potraktowana została zbiorczo, np. jako „Pęk łuków i strzał”, bez podania ich liczby i informacji o proveniencji. Ponieważ liczący ok. 200 obiektów zbiór afrykański z daru ks. Majkowskiego nie był zinwentaryzowany i wpisany do ksiąg, najprawdopodobniej to właśnie niektóre obiekty z tej kolekcji wpisano do Protokołu bez podania numeru inwentarzowego. Przejęcie przez warszawskie muzeum kolekcji zarówno prof. Zwierzyckiego, jak i ks. Majkowskiego potwierdzają informacje zawarte w publikacji z okazji otwarcia ekspozycji Muzeum Etnograficznego w Poznaniu [*Muzeum Etnograficzne w Poznaniu...* 1987: 5, 21, 26], oparte na relacji naocznego świadka tych wydarzeń, ówczesnego kierownika Muzeum Etnograficznego w Poznaniu dr. Stanisława Błaszczyka. Wiadomo natomiast, że 23 noże rzutne, które nadal znajdują się w Poznaniu, nie podległy konfiskacie, gdyż zgodnie z relacją dr. S. Błaszczyka znajdowały się w skrzyni nakrytej polskimi tkaninami ludowymi i pozostały niezauważone¹⁵.



Il. 7. Sygnatury Muzeum Wielkopolskiego na obiekcie PME 4708, fot. M. Peda.

¹⁴ Protokół z 9 VI 1950 r., materiały archiwalne Muzeum Etnograficznego MNP,teczka „Korespondencja 1950”, b.n.k.

¹⁵ Informacja od prof. Aleksandra Poserna-Zielińskiego, w archiwum autorki.

Jak wynika z zachowanej korespondencji, warszawskie muzeum niechętnie było dokumentowaniu swoich działań i MNP musiało się upominać o uzyskanie oficjalnego pokwitowania przejętych zbiorów¹⁶.

Do dziś udało się zidentyfikować ponad 350 obiektów zabranych do Warszawy, w tym 57 ze zbiorów Zwierzyckiego, 242 z kolekcji polinezyjskiej (częściowo zbiory KFM, częściowo Zwierzyckiego), 38 z kolekcji afrykańskiej i 16 z kolekcji amerykańskiej. Wiele z nich ma sygnatury (Il. 7) Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, oznaczone symbolem MW, MW/E lub KFM. W niektórych kartach naukowych i w bazie elektronicznej PME Musnet widnieją również adnotacje: „Zbiory prof. Zwierzyckiego” albo „przejęto z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu”. Na niektórych obiektach poznańskie znaki własnościowe zostały mechanicznie usunięte lub zatarte (Il. 8, 9). Świadome usuwanie znaków własnościowych było w latach 60–70. XX wieku praktyką zalecaną przez ówczesną dyrekcję PME¹⁷. Nie dziwi więc, że 15 obiektów zapisanych w Protokole przejęcia nie udało się do dziś odnaleźć. Trzeba też dodać, że np. w kwietniu 2020 roku, czyli gdy MNP od 13 już lat oficjalnie ubiegało się o zwrot muzealiów, dwa z nich (PME 10090 i PME 10093) zostały uznane przez PME za destrukty, wykreślone z ksiąg i zlikwidowane¹⁸. Skoro takie praktyki dokonywały się w okresie oficjalnych starań MNP o zwrot obiektów i bez jakiegokolwiek informowania strony poznańskiej o tym fakcie, istnieje znaczne prawdopodobieństwo, że stosowane były także wcześniej.

Zabierając zbiory z Poznania, nie tylko podzielono kolekcję, lecz nawet rozczłonkowano niektóre eksponaty, jak model czółna (Il. 10), którego dziób (MNP Ep 1642) pozostał w MNP, a pozostała część trafiła do Warszawy (PME 9116). Resztę eksponatów uchroniła postawa pracowników poznańskiego muzeum, którzy według informacji przekazanych mi przez dr. S. Błaszczuka ukryli część obiektów pozaeuropejskich w różnych zakamarkach budynku,

¹⁶ Potwierdza to pismo z dnia 8 VIII 1950 r. (L.Dz. 626/50), w którym Wanda Jostowa, zatrudniona w warszawskim muzeum, przeprasza za dwumiesięczną zwłokę w pokwitowaniu przejęcia zbiorów z Poznania, usprawiedliwiając się organizowaniem wystawy oraz wyjazdem na „Seminarium Marksistowskie”, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

¹⁷ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/12/1 z dnia 11 IX 2012 r. do Dyrektora MNP, zawiera zdanie dotyczące praktyk stosowanych w PME: „Przez dziesiątki lat po wojnie własnościowe zapisy przedwojenne były zacierane lub niszczone”; por. też list Teresy Walendziak do Justyny Kowalińskiej z dn. 18 VIII 2018 r.; materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

¹⁸ Informacja uzyskana w czasie kwerendy w PME w 2021 roku i potwierdzona wpisem w Inwentarzu PME.

tak aby nie można było ich odnaleźć¹⁹. Korzystny zbieg okoliczności sprawił, że przed czerwcem 1950 roku część obiektów pozaeuropejskich MW wypożyczono Zakładowi Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika Toruniu [Kowalińska 2018: 75–78] i dzięki temu uniknęły one przejęcia przez Muzeum Kultur Ludowych. Dlatego ostatecznie część kolekcji Zwierzyckiego (73 obiekty) oraz zbiorów afrykańskich (42 obiekty, w tym 23 noże rzutne) udało się zachować w Poznaniu.



Il. 8. Usunięty znak własnościowy Muzeum Wielkopolskiego na obiekcie PME 8845, fot. J. Minksztyl.

Przejmując zbiory, w atmosferze politycznej nagonki i pośpiechu, nie sporządzono żadnej umowy przekazania bądź darowizny, jedynie wspomniany Protokół. Muzeum Narodowe w Poznaniu nigdy formalnie nie zrzekło się prawa własności tych muzealiów. Strona warszawska musiała być tego świadoma, gdyż część obiektów w księgach inwentarzowych PME widnieje jako „depozyt z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu”.

¹⁹ Informację tę potwierdza także publikacja M. Paradowskiej [1991: 117].



Il. 9. Zatarty znak własnościowy Muzeum Wielkopolskiego na obiekcie PME 2956, fot. J. Minksztytm.

Wywiezione zbiory poznańskie zostały wpisane — nie jako całość, lecz pojedynczo lub niewielkimi grupami, i to w ciągu kilkudziesięciu lat — do ksiąg inwentarzowych Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie²⁰, stąd w zapisach tych sporo jest błędów.

MNP od wielu lat czyni starania o odzyskanie zabranych zbiorów. Początek rozmów w tej sprawie był obiecujący, gdyż pełniąca obowiązki dyrektora PME Małgorzata Orlewicz w odpowiedzi z dnia 12 listopada 2007 roku na wniosek MNP o zwrot obiektów napisała, że może się on odbyć: „tylko w oparciu o stosowną zgodę Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego”²¹. Natomiast kolejny dyrektor PME, Adam Czyżewski, w liście z 26 maja 2008 roku oświadczał: „przychylam się do Państwa prośby o zwrot obiektów muzealnych przejętych w 1950 r. z Muzeum Wielkopolskiego”, choć zastrzegał, że zajęcie ostatecznego stanowiska poprzedzone zostanie identyfikacją obiektów, analizą ich statusu prawnego i odszukaniem decyzji NDMiOZ²². Następnie, dość nieoczekiwanie, pismem z dnia 16 lipca 2009 roku (przesłanym po trzech monitach strony poznańskiej) dyr. Czyżewski poinformował MNP, że jednak zajmuje negatywne stanowisko odnośnie do tego wniosku²³. Dalsza korespondencja nie przyniosła żadnych rozwiązań. MNP zwróciło się więc w 2011 roku do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z prośbą o wsparcie działań zmierzających do scalenia kolekcji. Na zaproszenie ministra Piotra Żuchowskiego odbyło się w 17 maja 2011 roku spotkanie, na którym strony przedstawiły swoje argumenty i zgodziły się na przedłożenie sprawy na posiedzeniu Rady do Spraw Muzeów przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

²⁰ Najniższy odnaleziony nr inw. to PME 41, natomiast najwyższy to PME 14 746.

²¹ Pismo p.o. Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/2007/4 z dnia 12 XI 2007 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

²² Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/08/4 z dnia 26 V 2008 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

²³ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/009/2 z dnia 16 VII 2009 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.



Il. 10. Dziób modelu czółna z kolekcji MNP, kolekcja J. Zwierzyckiego, Papua Zachodnia, Indonezja, przed 1922 r., MNP Ep 1642. Reszta modelu znajduje się obecnie w PME, fot. J. Subczyńska.

Po wysłuchaniu argumentów obu stron Rada przychyliła się do wniosku MNP i zaleciła „uznanie prawa Muzeum Narodowego w Poznaniu do własności pozaeuropejskich kolekcji zabytków etnograficznych, zabranych Muzeum w 1950 r.”²⁴. Rada trzykrotnie (w 2011 i dwukrotnie w 2014 roku) wypowiadała się w tej sprawie, podejmując uchwały zalecające PME zwrot przetrzymywanych eksponatów²⁵. Bez skutku.

Wieloletnie poszukiwania i kwerendy w warszawskim muzeum prowadzone przez pracowników Muzeum Etnograficznego MNP dążących do opracowania kolekcji, pozwalają stwierdzić, że zdecydowana większość zabytków znajdujących się w Warszawie w ciągu ponad 70 lat nie została opracowana naukowo. Wiele spoczywało w magazynach jako „niezidentyfikowane” lub z błędną identyfikacją. Na przykład pięć obiektów (PME 3527, PME 5827, PME 12179, PME 1280, PME 14746) z kolekcji Zwierzyckiego przypisane zostało do Działu Afryki [Kowalińska 2018: 80]. Do niedawna wiele obiektów też nawet nie zwymiarowano, a ich karty inwentarzowe były prawie puste. Pojedyncze krótkotrwale eksponowano i zaledwie cztery znalazły się w publikacjach PME.

Systematyczne prace nad opracowaniem pozaeuropejskich kolekcji przedwojennych prowadzone są w Poznaniu od 2005 roku. Ich inicjatorką była

²⁴ Uchwała nr 2 z dnia 31 sierpnia 2011 r., materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

²⁵ Uchwała nr 2 z dnia 31 sierpnia 2011 r.; uchwała nr 14 z dnia 10 stycznia 2014 r. i uchwała nr 15 z dnia 17 czerwca 2014 r., materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

kustosz Kolekcji Pozaeuropejskiej Muzeum Etnograficznego MNP Justyna Kowalińska²⁶. To jej udało się, z życzliwą pomocą ówczesnych pracowników PME, zidentyfikować większość zabranych z Poznania muzealiów. Ich listę uzupełniłyśmy też w czasie ostatnich kwerend, prowadzonych w latach 2020–2021.

We wrześniu 2022 roku MNP wystąpiło o wypożyczenie tych obiektów na wystawę jubileuszową, przygotowywaną na otwarcie Muzeum Etnograficznego po kapitalnym remoncie, jesienią 2025 roku. Przez siedem miesięcy wzajemna współpraca między naszymi instytucjami w tym zakresie przebiegała poprawnie. Pod koniec kwietnia 2023 roku PME odmówiło niespodziewanie — mimo wielokrotnych wcześniejszych ustnych deklaracji — wypożyczenia najważniejszych eksponatów afrykańskich (między innymi pochodzących z kolekcji KFM), tłumacząc to koniecznością umieszczenia ich na własnej, otwartej przed dwoma zaledwie laty, wystawie stałej, w której scenariuszu dotąd nie były uwzględnione (*sic!*). Odmówiono też wypożyczenia wszystkich muzealiów amerykańskich z listy poznańskiej²⁷.

Na zdecydowany sprzeciw zasługuje stanowisko PME w odniesieniu do zachowanych 18 zdjęć wykonanych przez prof. Zwierzyckiego w trakcie jego badań, które znajdują się obecnie w zbiorach PME i noszą znaki własnościowe MNP, a konkretnie zbiorów Towarzystwa Ludoznawczego, ofiarowanych MW i wpisanych w latach 1921–1923 do ksiąg inwentarzowych. Profesor Maria Frankowska, której córka po jej śmierci przekazała zdjęcia do PME, była przez krótki czas w 1945 roku pracownicą Muzeum Wielkopolskiego, a później współpracowała z nim jako ekspert i najwyraźniej po wykorzystaniu tych zdjęć nie zwróciła ich do muzealnego archiwum. Niezgodnie z zasadami etyki zawodowej i Kodeksem Etyki ICOM dla Muzeów²⁸ w chwili pozyskania zdjęć PME nie dążyło do ustalenia ich prawowitego właściciela, mimo widniejących na nich wyraźnych znaków własnościowych. Kustosz MNP Justyna Kowalińska bezpośrednio zidentyfikowała zdjęcia jako wykonane przez J. Zwierzyckiego i pochodzące z kolekcji MW oraz

²⁶ Szczegółowy opis prowadzonych prac oraz ich wyników por. Kowalińska 2018.

²⁷ Pismo Dyrektora PME nr PME 8503/22/57 z dnia 26 IV 2023 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP. Na dzień oddania tego tekstu do publikacji PME, po obustronnych negocjacjach, zgodziło się udostępnić muzealia amerykańskie i jedynie część obiektów afrykańskich na wystawę w MNP, ale rozmowy nadal trwają.

²⁸ Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, 2. Pozyskiwanie zbiorów, pkt 2.2 i 2.3, tłum. S. Waltoś; <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> [data odczytu: 17.07.2024].

poinformowała o tym pracowników PME już w 2014 roku²⁹. Mimo to PME nadal uznaje te zdjęcia za swoją własność i odmawia nawet ich wypożyczenia na właśnie przygotowywaną przez nas wystawę³⁰.

MNP przez wiele lat szukało porozumienia z PME w sprawie zwrotu zabranych eksponatów i zdjęć. Niestety bezskutecznie. Wielokrotnie natomiast spotykaliśmy się z protekcyjnym i lekceważącym traktowaniem ze strony Dyrekcji PME. Na naszą prośbę o zwrot muzealiów otrzymaliśmy odpowiedź, że pozostając w zbiorach PME, „obiekty te dobrze służą kulturze narodowej, społeczeństwu i nauce”. Natomiast ich zwrot do Poznania „spowodowałby niepowetowane straty”³¹. Ten sam argument powtórzył przed rokiem ówczesny dyrektor PME w bezpośredniej rozmowie ze mną, gdy po raz pierwszy poruszyłam tę sprawę na forum publicznym, podczas konferencji jubileuszowej w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Wypowiedzi w podobnym tonie oraz wielomiesięczne zwłoki w odpowiedzi na oficjalne pisma strony poznańskiej skłoniły Radę do Spraw Muzeów już 10 stycznia 2014 roku do zgłoszenia „stanowczego sprzeciwu wobec trybu procedowania sprawy przez PME”, a pół roku później do stwierdzenia, że „ton pisma dyr. Adama Czyżewskiego [ówczesnego dyrektora PME — J.M.] wykracza poza ramy etycznej komunikacji”³². Mimo to w grudniu 2015 roku Dyrekcja PME nie zgodziła się na wypożyczenie obiektów Zwierzyckiego na planowaną w Poznaniu wystawę, a swoją decyzję uzasadniała następująco: „zmuszeni jesteśmy odmówić Państwa prośbie, gdyż »nie dają« Państwo gwarancji zwrotu tych obiektów”³³. Na tę odpowiedź Muzeum Narodowe w Poznaniu, mimo wysyłanych monitów, musiało czekać sześć miesięcy. W 2017 roku PME ponownie odmówiło wypożyczenia muzealiów pochodzących z kolekcji prof. Zwierzyckiego na przygotowywaną w Poznaniu na 2018 roku wystawę jubileuszową z okazji 130. rocznicy urodzin Darczyńcy, choć nie były one wówczas eksponowane. W wyniku tego wystawa nie mogła dojść do skutku.

Protekcyjny ton wyższości często pojawia się w korespondencji z PME. Dyrektor tej placówki, w odpowiedzi na prośbę MNP o pomoc w odszukaniu 15 muzealiów widniejących w Protokole z 1950 roku, ale wciąż niezidentyfikowanych w zbiorach PME, pisał w 2022 roku: „Prawdopodobnie ich stan

²⁹ Potwierdza to zapis ołówkiem znajdujący się na kopercie, w której zdjęcia są w PME przechowywane.

³⁰ Pismo Dyrektora PME nr PME 8503/22/57 z dnia 26 IV 2023 r.

³¹ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/009/2 z dnia 16 VII 2009 r.

³² Uchwała nr 15 z dnia 17 czerwca 2014 r.

³³ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/009/2 z dnia 16 VII 2009 r.

zachowania już w momencie przyjęcia nie kwalifikował tych przedmiotów do wpisania do inwentarza muzealiów”. I stwierdzał tyleż kategorycznie, co pochopnie: „Tych przedmiotów nie ma w naszym muzeum”³⁴. Czy rzeczywiście i w jakim celu pracownicy warszawskiej instytucji mieliby w 1950 roku zabrać z Poznania 15 destruktywów?!

Odpowiadając na ostateczne, z 17 marca 2022 roku, przedsądowe wezwanie do wydania obiektów, w którym MNP otwarcie deklarowało gotowość powrotu do negocjacji i wycofania w takiej sytuacji pozwu, Dyrekcja PME odpisała: „Skoro wolą Muzeum Narodowego w Poznaniu jest skierowanie roszczenia na drogę postępowania sądowego, to dalsze polubowne sposoby rozwiązania sprawy, w tym zasięganie opinii innych podmiotów, są bezcelowe”³⁵.

Niezgodnie z cytowanym już Kodeksem Etyki ICOM dla Muzeów strona warszawska decyzję zagarnięcia zbiorów wielu polskich muzeów z 1950 roku uważa za: „merytorycznie uzasadnioną”, ponieważ „realizowała ona plan ochrony zabytków i odbudowy stołecznego muzealnictwa”. PME za oczywiste uznaje, że najlepiej chroni dziedzictwo narodowe, za które jest odpowiedzialne: „przed całym polskim społeczeństwem, którego stolica, serce i centrum znajduje się w Warszawie”³⁶. Dziwi brak refleksji nad faktem, że ranga Muzeum Narodowego w Poznaniu zapewnia najwyższe standardy ochrony tegoż dziedzictwa i że to właśnie strona poznańska od 19 lat nieustannie angażuje się w opracowanie spornych zbiorów oraz zabiega o możliwość prezentacji ich na wystawie. PME w ciągu 74 lat pełnego dysponowania obiektami ani ich (poza kilkoma wyjątkami) nie opracowało, ani nie eksponowało.

Etyka zawodowa nakazująca chronić całość kolekcji, dążyć do scalenia rozczłonkowanych na skutek zaszłości historycznych zbiorów oraz respektować wolę darczyńców, nie pozostawia nam innej możliwości niż dalej zdecydowanie zabiegać o połączenie rozbitej kolekcji przedwojennej MNP. Domaga się tego także rodzina prof. Zwierzyckiego. W liście skierowanym do PME w 2009 roku córka prof. Zwierzyckiego Jadwiga Jasińska w imieniu własnym i swojego brata Jana Zwierzyckiego pisała:

³⁴ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8503/22/57 z dnia 26 X 2022 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

³⁵ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8505/22/1 z dnia 04 IV 2022 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

³⁶ Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/14/1 z dnia 13 V 2014 r. do Zastępcy Dyrektora Departamentu Dziedzictwa Narodowego MKiDN, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Ponieważ w 1950 r. kolekcja została bezzasadnie i bezprawnie podzielona przez władze komunistyczne, a jej duża część znalazła się w warszawskim Muzeum Etnograficznym, pragnę wyrazić swoje bezapelacyjne oburzenie i absolutny brak aprobaty na zaistniały stan rzeczy. Dla dobra nauki oraz zgodnie z wolą Darczyńcy — mojego Ojca — kolekcja powinna zostać bezwarunkowo scalona i znajdować się na terenie jego Małej Ojczyzny — Wielkopolski, w Muzeum Narodowym w Poznaniu³⁷.

Umotywowane politycznie decyzje władz słusznie — jak miemam — minionej epoki nie powinny w żadnym razie być nadal wyznacznikiem tego, co etyczne i sprawiedliwe. Wobec rosnącej wśród muzealników na całym świecie świadomości moralnej powinności zwracania zagarniętych zbiorów prawowitym właścicielom wydaje się niezrozumiałe, że sprawa ta spotyka się z takim oporem ze strony PME. Tym bardziej że zbiory tej instytucji liczą obecnie ponad 93 tys. obiektów, w tym 26 tys. spoza terenu Europy. Zbiory poznańskie to nieco ponad 15 tys., w tym muzealia pozaeuropejskie to zaledwie 3672. Ponadto sporne obiekty sporadycznie są w Warszawie wykorzystywane w ekspozycjach i jak dotąd niemal nie podlegały opracowaniu naukowemu. Jeśli dodać do tego fakt wykreślenia z inwentarza i likwidowania obiektów przejętych w 1950 roku na mocy Protokołu, a teraz uznawanych przez stronę warszawską za „destrukty”, to pod znakiem zapytania stawia to deklarację PME o zapewnianiu im najlepszej możliwej opieki.

Wobec wieloletniego impasu i zbliżającego się terminu przedawnienia sprawy MNP zmuszone zostało w 2022 roku — zgodnie z zaleceniem Rady do Spraw Muzeów jeszcze z 2014 roku — do wstąpienia na drogę sądową. Dopiero ostatnio zarysowała się szansa podjęcia na nowo dyskusji między obiema instytucjami. Mamy nadzieję, że w toku dalszej współpracy i wobec ostatniej zmiany na stanowisku dyrektora PME uda się znaleźć satysfakcjonujące obie strony rozwiązanie.

Tekst przesłany Redakcji w dniu 19 czerwca 2024 roku; zamknięty po recenzjach w dniu 4 września 2024 roku.

Bibliografia

Kohutnicka Barbara

1982: *Zbiory pozaeuropejskie w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

³⁷ List Jadwigi Jasińskiej do Dyrektora PME z 16 X 2009 r. (data stempla pocztowego), materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej MNP.

Kowalińska Justyna

- 2018: *Egzotyczny dar z Holenderskich Indii Wschodnich. Historia kolekcji Józefa Zwierzyckiego w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*, „Studia Muzealne”, z. 23, s. 69–85.

Minksztym Joanna

- 2012: *Historia zbiorów Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*, [w:] *Rzeczy mówią. 100 lat zbiorów etnograficznych w Poznaniu*, red. A. Skibińska, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, s. 23–43.

Muzeum Etnograficzne w Poznaniu...

- 1987: *Muzeum Etnograficzne w Poznaniu Oddział Muzeum Narodowego. Historia, zbiory, działalność*, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Paradowska Maria

- 1991: *Józef Zwierzycki — badacz ludów pozaeuropejskich*, „Etnografia Polska”, t. 35, z. 1. s. 105–128.

Źródła internetowe

- Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, tłum. S. Waltoś, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> [data odczytu: 17.07.2024].

Źródła niepublikowane

- Księga Inwentarzy PTPN*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, MNP A 1520.
- Księga Inwentarzy PTPN*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, MNP A 1521.
- List Jadwigi Jasińskiej do Dyrektora PME z 16 X 2009 r. (data stempla pocztowego), materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej MNP.
- List Teresy Walendziak do Justyny Kowalińskiej z dn. 18 VIII 2018 r.; materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Wandy Jostowej nr L.Dz. 626/50 z dnia 8 VIII 1950 r. Do Kierownika Muzeum Etnograficznego MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo p.o. Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/2007/4 z dnia 12 XI 2007 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/08/4 z dnia 26 V 2008 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/009/2 z dnia 16 VII 2009 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/12/1 z dnia 11 IX 2012 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8510/14/1 z dnia 13 V 2014 r. do Zastępcy Dyrektora Departamentu Dziedzictwa Narodowego MKiDN, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.
- Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8505/22/1 z dnia 04 IV 2022 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Pismo Dyrektora PME nr PME 8-85-8503/22/57 z dnia 26 X 2022 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Pismo Dyrektora PME nr PME 8503/22/57 z dnia 26 IV 2023 r. do Dyrektora MNP, materiały archiwalne Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Protokół z 9 VI 1950 r., materiały archiwalne ME MNP,teczka „Korespondencja 1950”.

Spis przedmiotów i zabytków sztuki Działu Kulturno-Historycznego w Muzeum Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu, Inwentarz z 1910 r., Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, MNP A 1522.

Uchwała nr 2 Rady do Spraw Muzeów MKiDN z dnia 31 sierpnia 2011 r., archiwum Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Uchwała nr 14 Rady do Spraw Muzeów MKiDN z dnia 10 stycznia 2014 r., archiwum Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Uchwała nr 15 Rady do Spraw Muzeów MKiDN z dnia 17 czerwca 2014 r., archiwum Kolekcji Pozaeuropejskiej ME MNP.

Wywiad St. Błaszczyka z J. Eckhardt z 5 X 1961 i 8 V 1962, Archiwum Muzeum Etnograficznego, ASB,teczka 179, b.n.k.

Joanna Minksztyl

On ethics. Poznań collections from Africa, Asia and the Pacific in the collections of the National Ethnographic Museum in Warsaw

Referring to the issue of returning objects confiscated in an ethically or legally questionable manner, the paper discusses the history of non-European ethnographic museum objects in Poznań.

The collections were created in 1872 and significantly expanded in the years 1902-1918, when valuable objects from Australia, Oceania and Africa arrived in Poznań. Other significant acquisitions included the collection from West Papua from prof. Józef Zwierzycki (1922-1923) and the African collection from Fr. Edmund Majkowski (1939). However, these collections - pursuant to the decisions of the communist authorities not preserved in the archives - were taken from the National Museum in Poznań (NMP) in 1950 and entered into the inventory of the National Ethnographic Museum in Warsaw (NEMW). It was not accompanied by any contract or deed of donation, but only a superficially prepared transfer protocol. For 17 years, the NMP has been unsuccessfully applying for the return of the taken collections or at least their loan for organized exhibitions. Due to many years of rejection by NEMW of all attempts of negotiations, NMP was forced to go to court. Only recently has there been a chance to start a discussion on this matter between both institutions.

Keywords: National Museum in Poznań, National Ethnographic Museum in Warsaw, collections from Africa, Asia and the Pacific, collection

Monika Anna Kwaśniewska

Muzeum Misyjno-Etnograficzne Księży Werbistów w Pieniężnie

Pomoc misjonarzy w realizacji nowej wystawy stałej Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie

Początki etnograficznej werbistowskiej kolekcji muzealnej sięgają lat 20. XX wieku. Ma ona zatem już ponadstuletnią historię i rozwija się nadal, skupiając obiekty pochodzące głównie od misjonarzy i ofiarodawców świeckich. Zaledwie niewielka część nabytków jest efektem planowanego zakupu. Celem artykułu jest pokazanie, w jakim stopniu misjonarze werbiści pomogli w pozyskaniu obiektów potrzebnych do realizacji nowej wystawy stałej, której otwarcie planowane jest na koniec roku 2024. Chciałabym zarazem przybliżyć najważniejsze informacje dotyczące historii samego Muzeum i jego zbiorów, a także wyrazić wdzięczność wszystkim werbistom i współpracownikom, którzy przyczynili się do realizacji nowej koncepcji ekspozycji stałej.

Pierwsze polskie kolekcje werbistowskie obejmowały zabytki pochodzące głównie z Chin, Nowej Gwinei, Japonii, Afryki i Australii. Stopniowo zbiory się rozrastały i w 1930 roku o. Emil Stanisław Drobny SVD otworzył pierwszą wystawę, lokując ją w Domu Królowej Apostołów w Rybniku. Rok później zorganizowano kolejną kolekcję, w Domu Misyjnym św. Józefa w Górnej Grupie. Za zbiory odpowiadali ojcowie Piotr Gołąb SVD i Stanisław Kubista SVD. Wówczas przywieziono tam także obiekty przyrodnicze. W przeważającej części pochodziły one od o. Ludwika Gołęba SVD — misjonarza

z Chin. Oprócz nich znajdował się także zbiór obiektów przekazany przez o. Stanisława Cebullę SVD z Brazylii.

Burzliwy czas wojny sprawił, że zbiory werbistowskie zostały zniszczone, przedmioty zaś, które przetrwały, w latach 50. XX wieku rozdysponowano między muzea regionalne. Zniszczenia wojenne i zmiany polityczne na długo wstrzymały działania kolekcjonerskie i wystawiennicze. Po drugiej wojnie światowej na nowo szukano miejsca do gromadzenia i przechowywania zbiorów. Wybrano Warmię, a dokładnie Dom Misyjny św. Wojciecha w Pieniężnie. Według informacji pochodzących od dawnych mieszkańców klasztoru już w okresie międzywojennym istniała tutaj wystawa misyjna. Pomysł stworzenia tu stałej kolekcji podsunęli ojcowie Ewald Mandelka SVD oraz Jan Skowronek SVD¹.

Ocalałe zbiory dotarły zatem na Warmię i w 1964 roku powstał w Pieniężnie pierwszy Gabinet Etnograficzny zawierający zbiory nowogwinejskie. Z upływem czasu trafiały tu kolejne obiekty pochodzące z krajów misyjnych.

W wyniku dyskusji ustalono, że Gabinety Misyjno-Etnograficzne Seminarium Duchownego Księża Werbistów w Pieniężnie, później Muzeum Misyjno-Etnograficzne ma w pierwszym rzędzie służyć pomocą przyszłym misjonarzom w przygotowaniu do pracy misyjnej. Ma również obudzić szerokie zainteresowanie dla sprawy misyjnej wśród ogółu [Śliwka 1986: 341].

Gabinet systematycznie rozszerzał swój zakres. W roku 1980 utworzono formalnie Muzeum, a cztery lata później w specjalnie przygotowanych salach podziemia otwarto stałą wystawę, podzieloną na 11 działów (tworzonych według kryterium geograficznego). Wystawy zamknięto ostatecznie dopiero pod koniec 2018 roku i rozpoczął się gorący czas przygotowań do stworzenia nowej ekspozycji stałej.

Obecnie, w 2024 roku, inwentarz główny Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księża Werbistów w Pieniężnie liczy ponad 9 tys. obiektów etnograficznych (oraz 700 przyrodniczych), pochodzących głównie z krajów pozaeuropejskich. W większości są to obiekty przekazane w postaci daru przez werbistów oraz Siostry Zgromadzenia Służebnic Ducha Świętego, pełniących posługę misyjną w przeróżnych częściach świata. Warto dodać, że muzealia w Pieniężnie w 90% są darami. Muzeum kolekcjonuje również

¹ Informacje dotyczące dziejów kolekcji opieram na publikacjach: Lorenc 2020: 30–57; Śliwka 1986: 335–341; Nadolska-Styczyńska 2020: 8–28; Traczyk 1981: 213–244.

zbiory etnograficzne pochodzące z Polski. Są to przedmioty związane z historią zgromadzenia i misji werbistowskich.

Wraz z realizacją scenariusza nowej wystawy stałej pierwszy raz w historii Muzeum należało zakupić konkretne przedmioty właściwe merytorycznie do projektu ekspozycji. Autorką koncepcji wystawy i szczegółowego scenariusza jest dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska, realizatorami wystawy zaś: dyrektor Muzeum o. Wiesław Dudar SVD, mgr Andrzej Damian Bor-suk oraz autorka niniejszego artykułu. Zadanie to było ułatwione dzięki autorce scenariusza, która wyznaczyła konkretne brakujące, a konieczne do zdobycia obiekty. Zanim rozpoczęłam pracę w Muzeum w Pieniężnie (w roku 2019), część przedmiotów została już zakupiona. Mowa tutaj o eksponatach związanych z obrzędowością pogrzebową Afryki Zachodniej i Meksyku. Ponadto została zakupiona mała kolekcja judaików. Kolejne większe nabytki dotyczą 2023 roku i tym działaniom poświęcona będzie dalsza część artykułu².

Warto dodać, że wszelkie dary napływające od misjonarzy i misjonarek są nadal znaczne, a dobór obiektów pozostawiono ofiarodawcom, aczkolwiek wprowadzono pewne praktyki ułatwiające pracownikom Muzeum identyfikację obiektów. Mowa tutaj o metryczce przywiezionego obiektu. Pierwsza metryczka została stworzona już w latach 80. XX wieku przez ówczesnego dyrektora Muzeum o. Eugeniusza Śliwkę SVD.

Obiekty pozyskane z Azji

Nowa ekspozycja została podzielona na wiele sekcji odnoszących się do różnych dziedzin życia człowieka. Według scenariusza w niewielkim pomieszczeniu dotyczącym magii ochronnej mają znaleźć się między innymi japońskie lalki. Towarzyszący im tekst dotyczy Święta Dziewczynek **Hina-matsuri**. Są wówczas wystawiane lalki *hina ningyō*, które przedstawiają postacie dworu cesarskiego, a mają przynosić właścicielce pomyślność i bogactwo. Gablota, w której zostaną wyeksponowane lalki, jest dość duża, więc zaproponowałam zakup potrzebnych lalek *hina ningyō*³. Po uzyskaniu zgody dyrekcji Muzeum na zakup obiektów o pomoc poproszono

² W 2023 roku do inwentarza głównego zostało wpisanych 75 eksponatów, z których 50 zakupiono. Dane pochodzą z księgi wpisów.

³ Zestaw minimum *hina ningyō* składa się z pary cesarskiej *dairi-bina*, cały komplet zaś to 17 lalek. Ryoko, *Hinamatsuri — Festiwal Lalek i Święto Dziewczynek*, [https://ryoko.pl/japonia-przewodnik/78/hinamatsuri-festiwal-lalek-i-swieto-dziewczynek; data odczytu: 27.04.2024].

o. Janusza Kucickiego SVD, który aktualnie przebywa w Japonii⁴. Ojciec Janusz skupił się na poszukiwaniu wizerunków pary cesarskiej. Wysłano przykładowe zdjęcia lalek wraz z opisem i uzbroiliśmy się w cierpliwość. Jednakże o. Janusz szybko nabył dla Muzeum nowe obiekty i wysłał je za pośrednictwem poczty⁵. Dzięki temu zakupowi można było zaplanować aranżację zabytków w gablocie. Para cesarska na pewno musiała znaleźć się w jej centrum, gdyż lalki te, symbolizujące dobrobyt i szczęście, są tradycyjnie prezentowane na samej górze zestawu.

Kolejnym obiektem pozyskanym w Azji był strój, który został ostatecznie wyeksponowany w gablocie poświęconej ubiorom z tego kontynentu. Przeglądając liczne fotografie otrzymane od misjonarza przebywającego w Chinach (o. Jana Zwolskiego SVD), natrafiłam na zdjęcie kobiet w odświętnych strojach, wykonane w południowej prowincji Chin — Jünnan. Z przyczyn obiektywnych szczegółowy, opracowany kilka lat wcześniej scenariusz wystawy musiał w ostatniej chwili zostać zmodyfikowany. Między innymi okazało się, że ze względów konserwatorskich nie można zaprezentować licznych elementów strojów wykonanych z piór. W efekcie koncepcja realizacji sali prezentującej stroje⁶ musiała się zmienić. Przekazałam wówczas dyrektorowi Muzeum zapytanie o możliwość zakupu podobnego stroju, prezentowanego na wspomnianej fotografii. Prośba została przekierowana do o. Jana. Liczyłam, że będzie mógł udzielić więcej informacji na jego temat. Mimo początkowych trudności o. Jan Zwolski SVD zgodził się sam poszukać ubioru. Przez dłuższy czas nie otrzymywaliśmy odeń żadnych informacji. Ostatecznie jednak, zgodnie z moimi sugestiami, współczesny strój społeczności Hmong z prowincji Jünnan⁷ został zakupiony i trafił do sali poświęconej tej tematyce⁸.

⁴Oprócz pełnienia posługi misyjnej jest on wykładowcą naukowym w Uniwersytecie w Nanzan. Wykłada tam w języku japońskim Stary i Nowy Testament oraz grekę. Ojciec Janusz Kucicki SVD przybył do Japonii (na wyspę Honsiu) w 1998 roku. L. Popielewicz, *Nie jestem ani rybakiem, ani pasterzem*, „Misjonarz”, [https://www.misjonarz.pl/files/pdfy/misjonarz_01_2020.pdf; data odczytu: 20.04.2024].

⁵Kontakt z o. Januszem nie był bezpośredni. Moje prośby przekierowywał o. dyrektor Wiesław Dudar SVD.

⁶Ze względu konserwatorskich trzeba było zrezygnować z eksponowania strojów wykonanych z bardzo delikatnych i podatnymi na uszkodzenia piór. W zamian autorka scenariusza wystawy zaproponowała umieszczenie w to miejsce strojów pochodzących z Azji.

⁷Identyfikacji grupy etnicznej, do której należał ten strój, dokonała dr hab. A. Nadolska-Styczyńska podczas pobytu w Pieniężnie w lipcu 2023 roku.

⁸Do kolekcji Muzeum w 2023 roku trafiły też liczne przedmioty подарowane przez o. Mariana Pacułę SVD, przebywającego na misji w Bangladeszu.

Obiekty pozyskane z Afryki

Część ekspozycji dotycząca tradycyjnych wierzeń Afryki Subsaharyjskiej była podzielona na dwa stanowiska, obejmujące: gablotę okrągłą, w której miały zostać umieszczone maski obrzędowe (elementy wymagające powieszenia), oraz witrynę pionową, przeznaczoną na rzeźby i zespół obiektów z metalu. Zbiory muzealne, choć różnorodne, okazały się w tym zakresie niewystarczające. Istniejące braki postanowiłam więc uzupełnić zgodnie z założeniami scenariusza. Wykorzystując swoją wiedzę na temat miejsca przebywania misjonarzy w krajach afrykańskich i mając w tej kwestii pewne doświadczenie, wpadłam na pomysł, aby zwrócić się o pomoc do o. Mariana Schwarka SVD⁹. Kiedy opisałam o. Wiesławowi Dudarowi sytuację, od razu skontaktował się ze wspomnianym misjonarzem, a ten wyraził chęć odbycia rozmowy bezpośrednio ze mną, w celu ustalenia szczegółów, i ostatecznie tego samego dnia musiałam przygotować listę obiektów afrykańskich, pochodzących głównie z Togo, ale i z Mali, które mogłyby uzupełnić istniejące zbiory. Było to duże wyzwanie, ponieważ e-mail do o. Mariana należało wysłać w ciągu dwóch godzin. Ponadto potrzebne były konkretne obiekty związane z kultem przodków. Wśród propozycji znalazły się liczne figurki z Mali oraz figurki bliźniaków *Venavi*. Po tygodniu otrzymałam informację, że o. Marian będzie mógł pozyskać trzy rzeźby: przykłady figur przodków Dogonów, bliźniaków *Venavi*¹⁰ oraz fetysz *Nkisi* — obiekt pochodzący z Afryki Środkowej. Była to oczywiście bardzo pomyślna wiadomość.

Rzeźby bliźniaków *Venavi* zostały wykonane na zamówienie w Togo w miejscowości Kpalime. Znajduje się tam szkoła średnia, w której młodzież uczy się rzeźbiarstwa, tworzenia wyrobów ceramicznych, a także zapoznaje się z techniką malarską — **batikiem**. Uczniowie mają na miejscu prowadzone zajęcia teoretyczne i praktyczne, a w salach warsztatowych mogą prezentować i sprzedawać swoje prace. W tym samym miejscu pracują także doświadczeni rzeźbiarze, którzy również sprzedają swoje dzieła¹¹.

⁹ O. Marian przybył do Togo zaraz po święceniach kapłańskich w 1975 roku. Był pierwszym polskim werbistą, który rozpoczął pracę misyjną w tym kraju. Dzięki jego zaangażowaniu w Togo w latach 2021–2022 powstało 31 studni głębinowych. W 2023 roku został prowincjałem prowincji Togo-Benin. Równoleżnik M. O misjach inaczej, *Od 1975 roku w Togo*, [https://www.podkasty.info/katalog/podcast/6975-Równoleżnik_M_O_misjach_inaczej/Odc_26_Od_1975_roku_w_Togo; data odczytu: 20.04.2024].

¹⁰ Zakupione przedmioty są replikami, jednak zachowują pewne tradycyjne cechy formalne.

¹¹ Informacje od o. M. Schwarka SVD.

Misjonarze niektórych zakupów dokonują spontaniczne, co jest podyktowane często przyjazdem na urlop do Polski. Zakup wybranych obiektów niektórzy realizują tuż przed wylotem, aby ofiarować je Muzeum. Nieco inaczej było w kwestii stroju Masaja, jako że został pozyskany na moją wyraźną sugestię. Dowiedziawszy się, że o. Wojciech Szypuła SVD przylatuje do Polski z Kenii, zaczęłam szybko analizować, jakie przedmioty mogłyby wzbogacić powstającą wystawę główną. W tym czasie my — muzealnicy byliśmy w trakcie realizacji wspomnianej nowej wersji ekspozycji tkanin i ubiorów, więc pomysł dotyczący zdobycia współczesnego ubioru masajskiego mężczyzny przyszedł naturalnie. Na początku wysłałam poglądowe zdjęcia wraz z opisem i nazwami własnymi wybranych potrzebnych części ubioru. O. Wojciech Szypuła SVD z własnej inicjatywy postanowił zakupić więcej eksponatów, ponieważ przebywając na miejscu, posiadał większą wiedzę w kwestii najbardziej współczesnego stroju masajskich mężczyzn. Ostatecznie otrzymaliśmy do akceptacji zdjęcia wybranych przedmiotów. Do Pieniężna trafiły: pasek zdobiony koralikami, tarcza Masajów, *rungu* — pałka Masajów, trzy masajskie okrycia zwane *shuka*, skórzane sandały, dwie bransoletki nabijane koralikami, kolczyki z koralików, ozdoba głowy zdobiona koralikami, *fulana* — tradycyjny męski naszyjnik. Zakup uzupełniły dwa zdobione koszyki na owoce.

Obiekty pozyskane z Ameryki Południowej

Do zbiorów trafiły też inne nowe obiekty, których zdobycie okazało się bardziej czasochłonne. Są to przedmioty pozyskane w Ameryce Południowej. W myśl scenariusza należało nabyć kopaczkę andyjską, do dzisiaj wykorzystywana w rolnictwie Boliwii. Było to możliwe dzięki współpracy z misjonarzem z Zakonu Braci Mniejszych Konwentualnych. Moja rola polegała na przekazaniu zdjęcia ukazującego kopaczkę¹², ale jej poszukiwania trwały aż dwa lata. Ostatecznie obiekt został znaleziony i zakupiony przez o. Bogusława Czuryło OFMConv na targu w miejscowości Potosí w Boliwii. Otrzymaliśmy metryczkę przedmiotu z podstawowymi danymi (w tym nazwą własną). Jak już wspomniałam, zakupy dla Muzeum bywają spowodowane różnymi, nie zawsze oczywistymi przyczynami. Podstawą jest uzupełnienie jakiegoś zespołu obiektów, ale niekiedy zły stan przedmiotu, który ma się znaleźć na ekspozycji, zmusza do poszukiwania innego, aby

¹² Za dalszy kontakt z misjonarzem przebywającym w Boliwii odpowiadał o. Wiesław Duda SVD.

można nim go zastąpić. Było tak także w wypadku stroju gaucha — południowoamerykańskiego pasterza bydła. Po przekazaniu zdjęcia i opisu uszkodzonych części garderoby szybko doczekaliśmy się odzewu od misjonarza o. Rafała Hoffmana SVD, który zgodził się pomóc¹³.

Tworzenie wystawy głównej nie mogło skończyć się na kompletowaniu przedmiotów i aranżacji zabytków w gablotach. Przewidziane liczne prezentacje multimedialne angażowały nas także do innej pracy. Natomiast jedno było jasne: nadal musimy ściśle współpracować z werbistami, aby wszelkie zdjęcia i filmy uzupełniające wystawę pochodziły z zasobów werbistowskich oraz prywatnych i archiwów ojców i sióstr. Scenariusz wystawy wyznaczał bowiem z góry nie tylko tematy potrzebnych mediów, ale wskazywał na konieczność wykorzystania w nich w bezwzględnej większości materiałów misyjnych¹⁴.

Ekspozycja poświęcona pracy misyjnej

Część misyjna nowej wystawy skupia się — w dużej mierze — na opisie pracy misyjnej, w sektorach medycznych, szkolnych i naukowych. Werbiści i Siostry Służebnice Ducha Świętego prowadzą placówki medyczne ulokowane w różnych częściach świata. Aby dowiedzieć się o nich czegośkolwiek (niestety Polska Prowincja Zgromadzenia Słowa Bożego nie ma bazy danych dotyczącej prowadzonych szpitali), należało skontaktować się przedstawicielami klinik. Jedynym źródłem informacji były listy misyjne przesyłane przez ojców i siostry (w tym przez pracowników), ale ich treść nie dawała odpowiedzi na wszystkie pytania¹⁵. Należało je uzupełnić. Ojciec Dudar SVD pomógł w zdobyciu adresów e-mailowych i potrzebnych numerów telefonów, a ja przygotowałam zestawy pytań¹⁶. Od niektórych sióstr i misjonarzy odpowiedź przyszła szybko. Natomiast na niektóre odpowiedzi trzeba było poczekać dłużej, gdyż ze względu na nadmiar obowiązków i skromną kadrę szpitale prowadzone przez siostry i werbistów

¹³ Ponadto od o. Jerzego Faliszka SVD otrzymałam także zdjęcia argentyńskich pasterzy podczas procesji w prowincji Córdoba.

¹⁴ Niektóre źródła specjalistyczne odnoszące się do obrzędowości państw Afryki Zachodniej zostały uzyskane z prywatnych archiwów etnologów oraz z archiwów muzeów etnograficznych.

¹⁵ Listy misyjne są publikowane na stronie internetowej Werbiści.pl, w miesięczniku „Misjonarz” albo w publikacjach wydawnictwa Verbinum.

¹⁶ Chcieliśmy otrzymać dane dotyczące: historii powstania ośrodka zdrowia lub szpitala, kadry (kto jest obecnym dyrektorem, jakie stanowiska są obejmowane przez misjonarzy i siostry), oddziałów i statystyk (np. ile osób hospitalizowano w ubiegłych latach).

mają utrudniony systematyczny kontakt z Polską Prowincją. Dotyczyło to też szkół prowadzonych przez ojców i siostry. Więcej informacji można było uzyskać dopiero po kontakcie mailowym bądź telefonicznym. Do współpracy ponownie zaangażował się o. M. Schwark SVD, który wysłał do Pieniężna uwzględnione w scenariuszu drewniane tabliczki kredowe używane przez dzieci do pisania, podręczniki do nauki języka francuskiego i matematyki oraz prace plastyczne małych Togijczyków.

Przygotowywanie materiałów multimedialnych do części etnograficznej nowej wystawy stałej wymagało od nas z kolei wnikliwego przeszukania archiwów werbistowskich i kontaktu z osobami o specjalności historycznej lub etnologicznej. Mianowicie, na przykład o. prof. dr hab. Jacek Pawlik SVD, który prowadził badania wśród ludu Basari z Togo, udostępnił Muzeum materiały prezentujące obrzędowość pogrzebową oraz praktyki religijne związane z pośmiertnym życiem przodków¹⁷. Z kolei brat Andrzej Kędziora SVD w szczególny sposób zaangażował się w przekazywanie Muzeum zdjęć i filmów. Przebywa on na misji w Saboba (od 1990 roku), w Ghanie, żyjąc pośród ludu Konkomba. W udostępnionym przez niego archiwum znajdują się:

- nagrania instrumentów muzycznych, które będzie można na wystawie odsłuchać,
- nagrania i zdjęcia tańców pogrzebowych odbywających się w wiosce Liful w gminie Saboba,
- zdjęcia tradycyjnych mogił,
- nagrania i zdjęcia mężczyzn w uroczystych strojach (**smockach**).

Natomiast archiwum biskupa diecezji Wewak – o. Józefa Roszyńskiego SVD przebywającego na misji w Papui-Nowej Gwinei od 1991 roku okazało się szczególnie bogate w materiały, które mogłyby zainteresować etnologów¹⁸. Jego zdjęcia i filmy prezentują różnorodność kultur papuaskich. W sali poświęconej kultowi przodków w Papui-Nowej Gwinei oprócz rzeźb przedstawiających antenatów musiały znaleźć się pliki graficzne pokazujące obszerniejszy kontekst wierzeń Papuasów. Nawiązawszy kontakt z o. Józefem, poproszono o zdjęcia obrzędowego Domu Duchów (*Haus*

¹⁷ O. werbista Jacek Jan Pawlik SVD jest profesorem nauk humanistycznych, etnologiem, afrykanistą oraz religioznawcą.

¹⁸ Wszelkie kontakty z o. Józefem Roszyńskim SVD odbywały się w sposób pośredni. Zapytania i prośby były przekazywane przez o. Dudara SVD, dyrektora Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie.

Tambaran)¹⁹. Zdjęcia otrzymano szybko. Ojciec Józef od wielu lat fotografował te obiekty w różnych częściach kraju. Dodatkowo przesłano do Polski zdjęcia Papuasów w tradycyjnych strojach, a także — na specjalną prośbę — nagrano film prezentujący grę na bębnie szczelinowym — garamucie.

Na pewne zdjęcia (dotyczące obszarów Ameryki Centralnej) należało poczekać, ponieważ ich wykonanie wiązało się ze Świątem Zmarłych. Miały to być bowiem fotografie ilustrujące meksykańskie święto Dia de Muertos. Ostatecznie pliki cyfrowe pozyskano od trzech osób, w tym od o. prof. Jacka Pawlika SVD, który w swoim archiwum ma również pokaźną liczbę zdjęć ilustrujących obchody tego święta. Na końcu, już jesienią 2023 roku, otrzymano kolejne fotografie, tym razem od o. Pawła Wodzienia SVD, który przebywa na misji w stolicy Meksyku.

Kolekcja werbistowska jest unikatowa w skali całego kraju. Zbiory mogą być inspiracją i bazą badań i opracowań etnograficznych. Pochodzenie eksponatów jest ściśle związane z pracą misyjną Zgromadzenia Słowa Bożego. Dzięki współpracy z misjonarzami do Muzeum trafiły obiekty odpowiadające wymogom scenariusza. Warto dodać, że praca ojców nie kończyła się na przekazaniu obiektów do wysyłki, ale też aktywnie uczestniczyli w zdobywaniu i uzupełnianiu informacji na temat tych przedmiotów.

Bibliografia

Dudar Wiesław

- 2021: *Dom Misyjny św. Wojciecha w Pieniężnie w służbie animacji misyjnej w Kościele lokalnym na przykładzie Muzeum Misyjno-Etnograficznego*, [w:] *Sto lat działalności Domu Misyjnego Świętego Wojciecha w Pieniężnie*, red. I. Piskorek, J. Wojcieszko, t. 1, Górna Grupa: Verbinum Wydawnictwo Księży Werbistów, s. 361–378.

Lorenc Hiacynta

- 2020: *Zbiory Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie — 50 lat działalności*, „Nurt SVD”, nr 1, s. 30–57.

Nadolska-Styczyńska Anna

- 2020: *Cudze chwalicie..., czyli kilka uwag o znaczeniu zbiorów etnologicznych Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie*, „Nurt SVD”, nr 1, s. 8–28.

Śliwka Eugeniusz

- 1986: *Formacja intelektualna, działalność dydaktyczno-naukowa i wydawnicza werbistów polskich (1919–1982)*, „Materiały i Studia Księży Werbistów”, nr 30, s. 335–341.

¹⁹ Jest to szczególne miejsce w kulturze papuaskiej, ponieważ to tam przeprowadzane są rozmaite rytuały i przechowywane obiekty kultowe. Ponadto jest miejscem spotkań mężczyzn bez obecności kobiet.

Traczyk Krystian

1981: *Kościelne zbiory misyjno-etnograficzne w Polsce*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. 42, s. 213–244.

Strony internetowe

L. Popielewicz, *Nie jestem ani rybakiem, ani pasterzem*, „Misjonarz” 2020, nr 1 [https://www.misjonarz.pl/files/pdfy/misjonarz_01_2020.pdf; data odczytu: 20.04.2024].

Równoleżnik M. O misjach inaczej, 2023: *Od 1975 roku w Togo*, [[https://www.podkasty.info/katalog/podkast/6975-Równoleżnik_M_O_misjach_inaczej/Odc_26_Od_1975_roku_w_Togo](https://www.podkasty.info/katalog/podkast/6975-Rownoleznik_M_O_misjach_inaczej/Odc_26_Od_1975_roku_w_Togo); data odczytu: 20.04.2024].

Ryoko 2021: *Hinamatsuri — Festiwal Lalek i Święto Dziewczynek*, 3.03 [<https://ryoko.pl/japonia-przewodnik/78/hinamatsuri-festiwal-lalek-i-swieto-dziewczynek>; data odczytu: 27.04.2024].

Monika Kwaśniewska**Missionaries' help in acquiring new objects for the exhibition at the Missionary-Ethnographic Museum of the Divine Word Missionaries in Pieniężno**

This article presents the process of collecting objects with the help of missionaries who are on foreign missions. In many cases, the search for the indicated items took a long time and required the involvement of not only Polish priests, but also the local community. The last part of the article presents cooperation between the employees of the Mission Museum and missionary fathers and brothers in obtaining materials that meet the requirements of the scenario. The museum will present a wide range of multimedia shows, which will not only cover the mission of SVD missionaries and SSPS sisters, but also selected elements of the cultures of individual countries.

Keywords: Missionary-Ethnographic Museum in Pieniężno, collection, nono-European art

Rafał Kleśta-Nawrocki

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej

Z terenu do muzeum. Współczesny przykład współpracy między akademią a muzeum

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić realny przykład współpracy akademii i muzeum, który staje się pretekstem do rozważań nad możliwościami reprezentacji badań terenowych i ich wyników w praktykach akademickich i muzealnych. Stoję na stanowisku, że akademicy i muzealnicy od lat i od zawsze powinni robić to samo: prowadzić badania (razem lub osobno) i prezentować ich wyniki. Akademicy w głównej mierze publikują i produkują teksty, dokonując w tych profesjonalnych praktykach redukcji tekstowej, prowadzonych badań i ich wyników. Natomiast muzealnicy przede wszystkim tworzą kolekcje i ekspozycje, chronią je i animują. Muzeum ma „fanty”, przedmioty i rzeczy — czyli kolekcjonerstwo i potencjalnie nieograniczone możliwości ich prezentowania — czyli ekspozycje.

Niniejszy artykuł ma w zamyśle być rodzajem inspirującego i polemicznego mikroprzykładu, nie zaś wielowątkowej i opartej na licznych egzemplifikacjach analizy wzajemnych relacji akademii i muzeum. Istotą są też w nim moje doświadczenia i odczucia jako dydaktyka i badacza akademickiego. W jakimś sensie jest on po części również komunikatem z badań realizowanych dla Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie w ramach projektu „Z terenu do muzeum, czyli stworzenie kolekcji etnograficznej w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie”, będący punktem wyjścia tego tekstu, którego metaforyczny człon nazwy pozwoliłem sobie umieścić w tytule.

Przedstawiając konkretny przykład zrealizowanych badań terenowych, wskazuję jednocześnie na przydatność zbieranego w terenie materiału dla muzealnych aplikacji, a tym samym na potencjalne pola współpracy akademii i muzeum oraz ewentualne możliwości ekspozycyjne. W ten sposób zaprezentowany przykład może posłużyć wskazaniu, jak wysiłek badań etnograficznych może zostać wykorzystany w muzealnictwie i jak ono jako jedyne, przez swoje możliwości ekspozycyjne, może w istocie odzwierciedlić terenowe artykulacje badanych społeczności. W przeciwieństwie do akademii współczesne muzeum znacznie lepiej i z korzyścią dla siebie jest w stanie wyartykułować emocjonalność, sensoryczność, afektywność, nietekstowość, materialność, cielesność i nostalgiczność, które towarzyszą sytuacji badawczej i relacjom społeczności lokalnej z przedmiotami. Dlatego też na te aspekty postaram się szczególnie zwrócić uwagę i do nich ograniczyć swoje rozważania.

W tej optyce współpraca akademii i muzeum, jej kontynuacja we współczesnych warunkach jawi się jako obopólnie korzystna, a być może i konieczna. Dlatego też artykuł ten, zarówno w planie przywołanego zrealizowanego i konkretnego projektu, jak i rozważań teoretycznych, ma w pewnym sensie być antidotum na odczuwalne w środowisku krajowym opozycyjne nastawienie badaczy akademickich i muzealników. Opozycyjność taka jest szczególnie widoczna na gruncie etnografii, etnologii i antropologii kulturowej, w której niegdysiejsza oczywista i organiczna niemal łączność akademii i muzeum wydaje się podważana, współpraca ograniczana, a wzajemna inspiracja skrywana. Łączność antropologii akademickiej i muzeum jest przededefiniowywana, poddawana krytyce i reinterpretacji (choćby w kluczu postkolonialnym) czy po prostu negowana. Owocuje to między innymi rugowaniem elementów muzealnych z etnologicznych programów studiów i brakiem kształcenia w zakresie tego rodzaju kompetencji [Czachowski 2023]. Opozycyjne nastawienie zdaje się efektem sporu nie tylko merytorycznego, lecz także instytucjonalnego, a być może pokoleniowego. Co ciekawe, ta krajowa debata, zarówno w formie naukowej refleksji, jak i korytarzowej rozmowy, naznaczona jest odniesieniami do takich kategorii jak choćby rozwojowe, współczesne, aktualne, nowe w opozycji do zacofane, tradycyjne, minionie, stare. W tym sensie akademia jest progresywna, rozwojowa i nowoczesna, muzeum zaś raczej retro, wsteczne i przestarzałe. W optyce antropologicznej takie hierarchizacje powinny jednak budzić zasadniczą obawę, a podzielenie przyjmowanych

przekonań negatywnie nacechowanych określeń „muzeum”, „skansen”, „zabytek” powinno budzić jednak głębszą refleksyjność i krytykę antropologicznej dyscypliny.

Przynajmniej z dwóch powodów owo opozycyjne nastawienie badaczy akademickich i muzealników wydaje się nieco fałszywe i jałowe. Po pierwsze, chodzi o wspólną tradycję, historię, przeszłość i dziedzictwo, do których tak często dziś się odwołujemy. W początkach antropologii praktyka pozyskiwania zbiorów przesądzała nader często o samej możliwości finansowania wypraw i badań. Prezentowanie odkryć badawczych w postaci muzealnych artefaktów terenowych było normą, niekiedy koniecznością, a często po prostu formą uprawiania nauki. Jednostki muzealne były tworzone w obrębie instytucji naukowych lub z nimi ściśle współpracowały. Znani i wybitni antropolodzy pracowali i współpracowali z muzeami. Fritz Graebner był dyrektorem muzeum Rautenstrauch-Joest w Kolonii, Wilhelm Schmidt tworzył i dokumentował zbiory Watykańskiego Muzeum Misyjnego, także kierował placówkami muzealnymi, Leo Frobenius dyktował Miejskiemu Muzeum Etnografii we Frankfurcie itp. Franz Boas pracował w Królewskim Muzeum Etnologicznym w Berlinie, w którym zresztą poznał jego współzałożyciela i pierwszego dyrektora, niemieckiego etnologa Adolfa Bastiana, już w Stanach Zjednoczonych pracował z kolei w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku. Alfred Kroeber, uczeń Boasa, pełnił funkcję dyrektora w Muzeum Antropologicznym Uniwersytetu Kalifornijskiego. Wiele instytucji po przekształceniach i zmiennych losach przybierało imiona swoich założycieli i inspiratorów — etnografów. Działo się tak w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych [Kleśta-Nawrocki 2024: 97–99]. Działo się tak także w Polsce — dobrym przykładem jest choćby mój toruński etnograficzny ośrodek akademicki, którego założycielki prof. Bożena Stelmachowska oraz prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa [Kleśta-Nawrocki 2020] inicjowały i współpracowały z muzeami, a nawet w nich pracowały. Znamierowska-Prüfferowa to w tym aspekcie przykład kanoniczny, a tworzona przez nią i zarządzana placówka przybrała ostatecznie jej imię. Tego rodzaju wzajemne przepływy między akademią i muzeum są kontynuowane i współcześnie, a ich przykłady można mnożyć. Zapominanie o przeszłości i pewnym współistnieniu akademii oraz muzeum w historii antropologii jest poniekąd tworzeniem fałszywego obrazu dyscypliny. Lekceważenie współczesnych instytucjonalno-osobowych powiązań czy negowanie ich wartości i potencjału służy również

wytwarzaniu zbyt fałszywej dychotomii, która w krajowych warunkach owocuje jałową debatą spod znaku my–oni.

Takie opozycyjne nastawienie nie sprzyja bynajmniej merytorycznej dyskusji naukowej czy instytucjonalnej współpracy, a nawet zwykłemu poznaniu tego, czym właściwie obecnie zawodowo się zajmujemy. Tu pojawia się powód drugi fałszywości i jałowości opozycyjnego nastawienia, powód zgoła aktualny. Wobec wpływowych i inspirujących Latourowskich tropów sieci i sprawczości [Latour 2009, 2011], wobec narastającej fali podejść posthumanistycznych, zwrotu ontologicznego, wobec powrotu do rzeczy, nowej materialności czy nawet technoanizmu [Davis 1998; Marenko 2014], wobec zintensyfikowanych zainteresowań dziedzictwem i pamięcią — związki antropologicznej akademii i muzeum mogą, a nawet powinny przybrać na nowo ożywiony charakter wspólnej pracy naukowej. Marnowanie potencjału wspólnej przeszłości oraz współczesności akademii i muzeum w zakresie antropologii jest obopólnie szkodliwe, zarówno w wymiarze historii, jak i przyszłości antropologicznej dyscypliny.

Z terenu...

Szczegółowy przykład, który chciałbym omówić i do którego chciałbym się odwołać, dotyczy badań terenowych przeprowadzonych w 2019 roku na terenie ziemi dobrzyńskiej, a dokładnie pow. rypińskiego, w trakcie których przeprowadzono prawie 80 wywiadów. Dokumentacja z badań została zarchiwizowana i posłużyła budowie stałej ekspozycji w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie. Badania etnograficzne zostały przeprowadzone na zlecenie tegoż Muzeum w ramach szerszego projektu „Z terenu do muzeum, czyli stworzenie kolekcji etnograficznej w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie”¹ w maju 2019 roku. Wtedy to koordynowałem i prowadziłem wraz z grupą badaczy-studentów rozmowy oparte na kwestionariuszu wywiadu. Zbieraliśmy dokumentację w zakresie trzech obszarów kultury ludowej: 1. życie codzienne/praca; 2. rok obrzędowy, zwyczaje doroczne; 3. cykl życia.

W trakcie realizowania wywiadów zbieraliśmy informacje, dokonywaliśmy ustaleń i wytypowaliśmy obiekty kultury ludowej i kultury typu ludowego. W ten sposób gromadziliśmy przedmioty, narzędzia, pamiątki,

¹ „Z terenu do muzeum, czyli stworzenie kolekcji etnograficznej w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie”, projekt współfinansowany ze środków Unii Europejskiej, Europejski Fundusz Rolny na rzecz Rozwoju Obszarów Wiejskich, Program Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2014–2020.

zdjęcia, zeszyty przepisów czy pieśni, dokonywaliśmy także zapisów audio i wideo. W trakcie badań zgromadziliśmy 138 obiektów i zespołów obiektów. Pozyskana dokumentacja fotograficzna liczyła kilkaset zdjęć z terenu, w tym część skatalogowanych w odniesieniu do listy obiektów i listy wywiadów. Gromadzone zapisy i artefakty były nierozzerwalnie związane z prowadzonymi wywiadami, wyłaniały się z nich oraz były archiwizowane w ich kontekście. Co ciekawe, zebrany w ten sposób celowo materiał — z zastosowaniem tradycyjnych metod etnograficznych i dość tradycyjnego kwestionariusza — dotyczył jednoznacznie tradycyjnie etnograficznej tematyki. To doświadczenie dość klasycznych badań etnograficznych, prowadzonych dla jednostki muzealnej poszukującej tradycyjnie rozumianego wyposażenia działu etnograficznego, uświadomiło mi, jak interesujące poznawczo mogą być takie badania i jaka jest ich wartość i żywotność dla „mniej tradycyjnych” tematów współczesnej antropologii, w tym związków antropologicznej akademii z muzealnictwem.

Życie codzienne/praca

W obrębie problematyki życia codziennego i pracy skupiono uwagę na takich kwestiach, jak prace pozarolnicze i zajęcia na wsi, praca w polu i na roli, hodowla zwierząt, pożywienie, higiena, ubiór, dom, czas wolny na wsi. Udzielone odpowiedzi pozwalają na wyliczenie zawodów podejmowanych niegdyś na wsi oraz na opisanie, jak praca związana z danymi zawodami wyglądała. Z rozmów wyłaniają się kolejne tradycyjne profesje, które dają wyobrażenie o charakterze wiejskich zajęć pozarolniczych. Wskazania w rozmowach pozwalają na namierzenie istniejących i nieistniejących miejsc, w których znajdowały się tradycyjne warsztaty pracy, oraz osób dane rzemiosło uprawiających. Dowiadujemy się zatem, czy w okolicy zostały jakieś warsztaty pracy, kuźnie, pasieki lub choćby narzędzia z tych warsztatów oraz jaki jest stosunek do tych zawodów i pamięć o nich we współczesnej społeczności wiejskiej. Wypowiedzi rozmówców przybliżają podstawowe czynności wykonywane w danych warsztatach oraz stosowane nazewnictwo.

Odpowiedzi na pytania dotyczące prac i zawodów na wsi umożliwiają rekonstrukcję takich zajęć, jak praca rybaka, praca kowala, wyrób koszyków, zbieranie jagód, pszczelarstwo, murarstwo, kręcenie torfu, praca młynarza, dekarza, zduna itp. Zawody te są w wywiadach wymieniane i omawiane wielokrotnie, a na podstawie niektórych można szczegółowo

zrekonstruować podejmowane w ramach tych zawodów zajęcia i czynności. Posłużmy się tu jednym cytatem, dotyczącym pracy kowala:

Kowal musiał zrobić wszystko od wyrwania zęba do puszczenia krwi koniom, podkowy konie się kuło, gracki wszystko, wszystko kiedyś, były takie maszyny do kopania to się nazywa wały do kopania torfu, nie? To też trzeba było to wszystko robić ręcznie lub bułki i takie inne dwa konie i tak to była strasznie dymu pełno, bo to trzeba było palić koksem w zimę, żeby to żelazo się roztopiło. No i wszystko się robiło ręcznie, nie? Nawet patelnie do smażenia mięsa, nie? No, naprawdę to była bardzo, bardzo ciężka praca. Dziadek był jeszcze taki kowal z prawdziwego, bo jego ojciec też był kowalem i wróżył, i ten to już był taki syn kowala, dziadek był taki, (zająknięcie) no po prostu nawet ze srebrem w tych pieniążków, bo kiedyś były srebrne pieniążki, srebrne czcionki robił. No i bramy, bramy, bramy to chłop na wsi nie robił tylko do majątku to każdy róże takie mówię teraz tamtej bramy też są ładne, nie.

[kobieta, lat ok. 70, EZD2019_W7]².

Obszerne fragmenty wywiadów i udzielonych odpowiedzi zajmuje opis prac na roli. Dowiadujemy się z nich, jak wyglądał rok pracy w polu i jaka była kolejność prac polowych. Uzyskujemy szczegółową wiedzę na temat stosowanych narzędzi i ich nazewnictwa. Dowiadujemy się także, kto jakie podejmował obowiązki, jaki był rozkład obciążeń w ramach płci, jak pracowały dzieci itp. W wywiadach pojawia się szczegółowe nazewnictwo czynności, narzędzi i maszyn, np. manyż, wialnia, lamsz, kragel, graca, kesz, rajka. Zwróćmy uwagę choćby na przywołania dotyczące pracy kobiet i mężczyzn w polu, klepania kosy czy kręcenia torfu. W tych opisach zwykłych przecież prac ujawnia się niezwykle poziom materialności, zespolenia pracujących osób z narzędziami. Mówiły jednocześnie wchodziły głęboko w swoją cielesność i zmysłowe odczucia. Ciało, rytm pracy, odgłosy, dźwięki, wysiłek wydają się tu najistotniejsze. Wyrażane są one także onomatopeicznie.

No kobiety przykładowo żniwa to mężczyzna kosił zboże kosą, a kobieta z tyłu zbierała to zboże, a później już sztygi to stawiali obydwoje, jak ziemniaki tą motyką kiedyś się wolało, że graca, motyka była to

² Materiały z badań zostały zdeponowane w Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie oraz w Archiwum Etnograficznym Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu [AE KEiAK UMK]. W dalszej części w cytowaniu dosłownym konkretnej wypowiedzi z wywiadu podaję na użytek tej publikacji płeć i przybliżony wiek rozmówcy oraz kod wywiadu, np.: kobieta, lat ok. 40, EZD2019_W1.

kobieta przeważnie to robiła, krowy doła, takie coś, a mężczyzna to więcej się zajmował polem, obróbką, orał, nie? Tam takie, takie rzeczy, co potrzebne były więcej mężczyzna.

[kobieta, lat ok. 60, EZD2019_W8]

to te chłopcy klepali te kosy, żeby były do cięcia trawy dobre.

A na czym kładli te kosy?

Był pieniek, a w tem pieńku umocowana tak zwana babka, to było metalowe, a na drugim pienieczku albo na jakim stołeczku usiadł właśnie ten gospodarz i trzymał tu kosę. Z jednej strony to trochę była przywiązana ta kosa, żeby mu się za bardzo nie tego, a resztę, koniec tej kosy, czy początek na kolanach miał i puk, puk, puk, puk, puk klepał. Ale to dookoła, to tak jakby śpiew było słyszeć tych kosów.

[kobieta, lat ok. 80, EZD2019_W27]

Prasówka tak zwana, a my deski podkładaliśmy, były dziury i deskę trzeba położyć, bo taka golajka chodziła tego torfu, ile ja się naprzewracałam z tym torfem, Boże ślizgo. (śmiech). Bo to z wodą to wszystko było, o Boże kochany, później tak to wszystko, było ususzone ten torf kawałki były, później te kawałki trzeba było podnieść i na taki stożek zrobić, po 4 po 6 tych kawałeczków to żeby schło.

[kobieta, lat ok. 60, EZD2019_W3]

W wielu przypadkach praca na roli jest opisywana emocjonalnie, co ujawnia stosunek pytanych osób do podejmowanych zajęć. Rozmówcy określają stopień trudności pracy, czy jest ona ciężka, jakie były jej efekty. Często też odnoszą ją do czasów teraźniejszych lub wskazują na zachodzące zmiany. Przykłady emocjonalnych wypowiedzi określających stosunek do prac polowych oddają choćby opisy pracy kobiet przy wyrzucaniu obornika czy młócce. Tu również materialność, ciało, narzędzie, ich wzajemne zespolenie, dźwięk i rytm nie pozostają bez znaczenia.

A najgorzej ciężko, tak jak ja pracowałam, to mi było obornik z obory wyrzucać. To było mi ciężko wtedy, nie zapomnę chyba do śmierci jak w oborze tu był taki dół, tego, bo codziennie nie był obornik wyrzucony, może raz na miesiąc trochę. To ja z tego dołu, tak mi ciężko było, ale wyrzucałam go na dwór, no bo, mówię, mąż sam kiedy on to, biedak, zrobi. Nieraz to aż z przemęczenia krew z nosa szła. Ale byłam zadowolona, że o, co ja mogłam zrobić, taka licha kobita drobna (śmiech).

I później, i później...

I później jak mąż wywiózł, moje kochane ręce, to pęcherze, jeden na drugim od widłów, com rozrzucała ten obornik.

Wozem, tak? Wywoziło się na pole...

Tak, tak, tak. Wóz był na kołach, żelazne obręcze, a drewniane te szprychy. Może to się jenaczy to nazywało.

[kobieta, lat ok. 80, EZD2019_W27]

Jak młócono potem?

Cepami najpierwsze. We trzech, mój brat Józef, tata i ja też cepami młóciłam. I daj mi pan cepy i trzech tych, co cepami wałą. Tak będę z nimi młócić jak nic. Utrzymam ten rytm, tych cepów.

[kobieta, lat ok. 80, EZD2019_W27]

Rozmówcy określają stan inwentarza hodowlanego. Podają liczby, czynności związane z hodowlą zwierząt gospodarskich, definiują ich przeznaczenie. Z powodzeniem na tej podstawie możemy określić, jakie zwierzęta głównie hodowano na badanym terenie. Znaczna część odpowiedzi pozwala na rekonstrukcję praktyk żywieniowych. Z wywiadów dowiadujemy się, jak wyglądały posiłki, ile ich było i kiedy się odbywały, jak się nazywały. W trakcie badań zgromadzono pokaźną liczbę przepisów kulinarnych oraz sposobów produkcji i konserwowania żywności. Zwróćmy jednak uwagę na opis kiszenia kapusty, który zawiera emocjonalną ocenę przeszłości, stając się jednocześnie emocjonalną oceną teraźniejszości.

Całe beczki, w każdej rodzinie beczka z kapustą stała. Nie tak, jak teraz. Dwa kila czy kilo kupię, pójde i już. Nie, kiedyś to... Sobie, kapusta jak jest ukiszona, to tego kwasu, od tej kapusty, to po prostu taki był smaczny, że to się napić można. Jak ja przyszłam do teściów, żeśmy kapustę kisili, bo taka dębowa beczka. Teść jeszcze każdą szprateczkę żywicu z lasu oblał, żeby aby ten kwas tam gdzieś nie uchodził. Narwał jagodów jałowca, marchwi. Marchew starta na taterce, na grubych oczkach tarlim, koper. Marchew, koper, jałowiec i co to jeszcze było kładzone... W tu kapustę, w tu beczkę kładł. I nie to, że tam się pałką ubijało. Czysto łapy wymyte, naprawdę tak było. I się w ty beczce nogami tu kapustę udeptało. No i soli. O soli zapomniałam. O Jezu, jaki ten kwas był smaczny, a jaki zapach od tej kapusty kiszzonej, to nie tera. Najgorzej było z tym jałowcem, jak teść poszedł tego jałowcu naobsmokiwał w tum miseczkę, to on miał takie szpilki takie, kolce. O Jezu, jak to to kłuło. To my łyżku brali na rękę i odmuchiwaliśmy, żeby te same czarne jagódki zostały (śmiech). To pamiętam to, jak ten tata przynosił (śmiech). Jakie to czasy były. Ale to było zdrowe, proszę pana. I ludzie zdrowsze byli i dłużej żyli. Ja już mam dziś osiemdziesiąt trzy lata, ale gdyby przyszło iść na pole

te żyto wiązać, czy te ziemniaki zbierać, to ja dłużej wytrzymam, jak moje córki.

[kobieta, lat ok. 80, EZD2019_W27]

Prowadzone rozmowy dotyczyły też kwestii higieny na wsi. Odpowiedzi umożliwiają zrekonstruowanie podstawowych zachowań w tym zakresie oraz wyliczenie sprzętów wykorzystywanych w celach higienicznych. Przytoczmy tu choćby dwa przykłady dotyczące użycia ziół i malowania policzków.

Bardzo yy jest macierzanka, macierzankę też używali na herbatę ale macierzanki jest tyle rodzajów, że to jest normalnie poezja zapachowa, nie? Macierzanka, potem była mięta też teraz też jest praktycznie dostępna, nie? Ale teraz to sporadycznie ktoś używa, ee, rumianek, kwiaty ogródkowe takie jak bujan no to też do zapachu też dodawali, bo to intensywny dosyć, ale płatki bujanu ususzone, też bardzo mocno i bardzo długo pachną tak jak i róża nie każda, ale przeważnie nie było takich róż jak teraz, ale te dzikie róże miały swój zapach nie? Także radzili sobie jak mogli. I najprostsze rzeczy.

[kobieta, lat ok. 40, EZD2019_W1]

Malowały se policzki na różowo, bo biała dziewczyna to były bez, kiedyś były bardzo dużo ludzi chorych na gruźlicę, nie? No to, że jest niezdrowa na to musiała mieć malowane policzki na różowo, że jest zdrowa. No i.

A czym malowały?

Czym malowały, no bibułą malowały, była bibuła trochę się pomoczyło bibułkę i bibułką się pomalowało się policzki różowiutkie, ładne były. No, (śmiech). Pani się śmieje, tak było.

[kobieta, lat ok. 70, EZD2019_W7]

Odpowiedzi na pytania dotyczące ubioru informują o tym, jak ludzie ubierali się na pole oraz odświętnie, głównie do kościoła. Dowiadujemy się, jaka była wartość ubrań, z czego były wykonane. Badania nie wskazują na żadną pamięć o stroju regionalnym, wskazują za to na pojawianie się w tym zakresie wiedzy eksperckiej i instytucjonalnej.

A jaki strój regionalny tutaj jest?

Tak nie za bardzo. Nie, nie mogę, może w Rypinie, może oni coś by tam mieli, ale tak tutaj, tak za bardzo nie wiem.

[kobieta, lat ok. 50, EZD2019_W5]

Istotną częścią rozmów są opisy domów i wnętrz mieszkalnych. Dowiadujemy się z nich o tradycyjnym budownictwie, rozkładzie pomieszczeń, wyposażeniu wnętrz, nazwach danych części. Zostajemy poinformowani, jak użytkowano domostwa, kto, gdzie i z kim przebywał i spał. Zostają scharakteryzowane podstawowe elementy wyposażenia: meble, szafy, skrzynie i kufry, łóżka itp. Padają też istotne informacje dotyczące zdobnictwa wnętrz, ścian, sufitów i podłóg oraz o występowaniu obrazów. Może posłużmy się tutaj tylko odniesieniem do tzw. ślabanów.

A jakie było wyposażenie tego domu, jakie meble?

Stare meble. Kredens był, zrobione było o jeszcze były zwane ślabany, co ptaki się w kuchni siedziały. Nie raz jak w nogę uszczypał, bo były takie okienka cięta serduszko nie i tam jak kura siedziała to tam dziobnęła w nogę no to wszystko w domu, w kuchni, na jajka na sygnale kaczkaki, kurczaki się wylęgały to wszystko było w kuchni ewentualnie w tym zachowanku nie, ale przeważnie w kuchni a później się wynosił już do obory jak się wylęły nie.

[mężczyzna, lat ok. 60, EZD2019_W18]

W ramach rozmów o życiu codziennym podejmowano także wątek czasu wolnego. Z tych fragmentów wypowiedzi dowiedzieć się możemy, co ludzie robili po pracy. Uzyskane wypowiedzi dotyczą także zabaw wiejskich, gdzie i kiedy one się odbywały, kto na nich grał i na jakim instrumencie. Wypowiedzi te ujawniają szczególnie ładunek sentymentalny. Co ciekawe ujawniają też nierzadko w kontekście przeszłości oceny współczesnego czasu wolnego.

ludzie kiedyś byli bardziej, bardziej uczynni, może dlatego, że nie było telewizji, bo teraz to tak każdy ma wolny czas wsadzi ten nos w ten telewizor i się siedzi a jak kiedyś to jeden do drugiego szedł.

[kobieta, lat ok. 50, EZD2019_W5]

Rok obrzędowy, zwyczaje doroczne

W obrębie problematyki roku obrzędowego i zwyczajów dorocznych skupiono uwagę na praktykach związanych ze świętowaniem i obchodzeniem konkretnych świąt w cyklu roku kalendarzowego. Pytania dotyczyły w kolejności takich wydarzeń, jak: Boże Narodzenie/adwent/wigilia, sylwester i Nowy Rok, Trzech Króli, zapusty/karnawał, Popielec/Wielki Post, Wielkanoc, Zielone Świątki, Boże Ciało, św. Jana, Matka Boska Zielna, dożynki, Wszystkich Świętych/Dzień Zaduszny, andrzejki, inne święta (np. pierwsza komunia święta).

Udzielone odpowiedzi umożliwiają rekonstrukcję bogatej obrzędowości związanej z cyklem rocznym na wsi. Przekazane zostają liczne informacje o sposobach świętowania i o tym, co przechowywane jest w pamięci lokalnych mieszkańców. Tu również zapoznajemy się z nazewnictwem oraz ze sposobami dekorowania pomieszczeń, przygotowywania świątecznych posiłków czy wykonania używanych w trakcie świętowania przedmiotów (np. palm wielkanocnych, wianków itp.). Opisywane zagadnienia pozwalają także na wskazanie szczególnych miejsc, w rodzaju miejsc odpustowych, związanych z lokalnym świętowaniem. Obszerne i szczegółowe omawianie danych świąt daje możliwość odtworzenia schematów ich przebiegu. Wypowiedzi rozmówców dotyczące obchodzonych wydarzeń nie zawsze i nie w pełni się pokrywają. Zauważyć możemy różnicę wynikającą z kontekstów lokalnego zamieszkiwania danej części badanego terenu, pochodzenia czy zamożności, nawet osobistych doświadczeń. Przytoczmy tu tylko gwoli przykładu wypowiedzi dotyczące Bożego Narodzenia, Popielca i Wszystkich Świętych. Zauważmy, że opisy świąt i czasu odświętnego dają znów pretekst do krytyki czasów współczesnych i widoczne są w nich oceny teraźniejszości. Owe opisy zawierają także duży ładunek wspomnieniowy i nostalgiczny, są też wyrażane emocjonalnie i sensorycznie, co uwypukla się choćby przez stosowanie onomatopei.

Nie, my kładziemy normalnie siano, no i się ciągnie siana, jak długie siano jest, to długie życie, a jak krótkie to krótkie, taka tradycja to do dnia dzisiejszego to mamy. Wnuki jak przyjeżdżają, to się śmieją bo wyciągają i dopiero se porównują, no, o. Tak to wygląda, fajne to jest, no. Tylko tyle, że ta tradycja to już zanikają, bo w tej chwili, no to tak jak wy wiecie panie, dużo ludzi jest w wygodnych wyjeżdża sobie w góry to, iż i to nie jest dobre, bo ta nasza kultura troszeczkę się zaczyna kurczyć.

[kobieta, lat ok. 70, EZD2019_W9]

Oj Popielec to pamiętam. Ale to jeszcze też u rodziców. Jak ktoś uchylił tylko tak drzwi, taku szpareczku i rzucił jakiś gar, to się rozsypało. Ale pył zasypał cały dom. Skąd on takiego popiołu wziął, takiego pyłu. To nie to, że tata leciał zara do drzwi, złapać tego, kto rzucił, tylko (śmiech) omiatał ten pył! Żeby jakiej ślepoty nie dostać. To Popielec to taki był. I nawet tak się psocili, to były domki drewniane, dachy słomiane, szerokie kominy były i drabka leżała prawie u każdego. Drewniana drabka na dachu, która sięgała do tego komina. To nawet w ten komin potrafili czymś zapchać albo tam pług włożyć czy co inne.

Pług?

Pług czy bronę, na ten komin, żeby potem wszedł... To pamiętam, że jak u nas zatkli ten komin, o Boże miłosierny, dymi się, i dymi się, i dymi się, i nic nie ciągnie ten komin. Temu biednemu ojcu coś przyszło do głowy, wszedł po tej drabce na dach, a tam był snopeczek siana uwity i w komin włożony. Wyciągnął tata te siano, no i oddech zaraz, zaczęło się palić i dobrze były. Takie były ostatki. Psocili się jedni drugim. Albo drzewi sobie podpierali. Te drzewi frontowe podeprzył, podparł tam jakiś patykiem czy dobrym, mocnym kijem, że właściciel nie mógł wyjść. To dobrze, jak mu się okno otwierało, to wyszedł oknem. A jak nie, to czekał w litości, aż ktoś przyjdzie, bo... A jak nie, to drzewi zesadził. Z tych zawiasów. Bo kiedyś to mówili, że drzewi na zawiasach su i tera też, bo się, no bo się otwieraju i zamykaju. Oj psocić, to już się psocili okropnie w te ostatki.

[kobieta, lat ok. 80, EZD2019_W27]

Nieraz wróbelki wyciągnęli z dachu i rzucili, puścili. A były lampy to te wróbelki latały tylko te szkła się tłukły. Jak było półpoście to niektórzy wzięli malowali okna. Albo wzięli jakiś woreczek popiołu i butelkę z wodą. Puścił butelkę odkręcaną i lała się ta woda. I puścił popiołu no i puf był.

[kobieta, lat ok. 70, EZD2019_W10]

Na dwór jak się wylewa wodę trzeba wylać bardzo nisko i powoli i wtedy się mówi „Ustąpcie wszystkie dusze bo ja wodę wylać muszę”. To ja mówię to do dzisiaj na przykład na jesieni mam taki zwyczaj to wiesz kto o tym jeszcze cały czas opowiadał? Ciotka, że jej matka tak praktykowała, że dusze chodzą w listopadzie i że odwiedzają swoje gospodarstwa i że jak się wodę wylewa to trzeba bardzo nisko i powoli i się mówi „Ustąpcie wszystkie dusze bo ja wodę wylać muszę”. Nie wiem czy ktoś jeszcze takie coś praktykuje, ale ja to tak. No i co jeszcze?

[kobieta, lat ok. 40, EZD2019_W5]

Cykl życia

Ostatnią badaną w wywiadach problematyką był cykl życia od narodzin do śmierci. W szczególności poruszono trzy najważniejsze i przełomowe zagadnienia w życiu człowieka: narodziny, wesele, śmierć. Udzielone odpowiedzi umożliwiają zrekonstruowanie schematów tych znaczących momentów oraz obrzędowości im towarzyszącej. Z rozmów wyłaniają się kolejne etapy w życiu lokalnych mieszkańców, a ich losy się zazębiają.

Rozmówcy informują o zakazach i nakazach wiązanych z danymi żywotnymi etapami oraz je oceniają.

Odpowiedzi na pytania dotyczące cyklu życia są często bardzo osobiste. Umożliwia to rekonstrukcję społeczno-kulturowych wierzeń i praktyk o charakterze ogólnym i ponadjednostkowym w pryzmacie doświadczenia i pamięci jednostkowej. Badany cykl życia daje sposobność uchwycenia elementów kultury materialnej, związanej z tego typu wydarzeniami (przedmioty). Co jednak istotne, opowieści o przełomowych w życiu momentach dostarczają wiedzy na temat wartości podzielanych przez badaną społeczność oraz stosunku do całej społeczności i do siebie samego.

Z odpowiedzi dotyczących narodzin dowiadujemy się, jakie zakazy dotyczyły kobiet w ciąży, czego nie mogły robić, a co musiały, czy dzieci rodziły się w domu czy w szpitalu. Następnie jak wyglądały chrzciny i kiedy się odbywały. Rozmówcy opowiadają o praktykach chroniących nowo narodzone dziecko. Do takich zachowań należy choćby ochrona przed „przełamaniem” dziecka.

A że to jak dziecko niechrzczone, to raczej tak takie głupoty, ja w takie zabobony to nie wierzę, ale, ale było takie coś. O było taki zwyczaj, że dziecko się przełamie. Ja takiego rzeczy nie uznawałam, że dziecko, wie pani, że nieraz jak ktoś ma tam, zostało tam przełamane to i jeździli do znachorek, one naprawiały. Dla mnie to głupota przez to sprawy medyczne, ale to się działo, to się działo takie rzeczy się działy.

[kobieta, lat ok. 70, EZD2019_W9]

Problematyka wesela jest przez rozmówców rozwijana szczególnie barwnie. Na podstawie przekazanych informacji odsłania się obraz tradycyjnego wiejskiego wesela oraz praktyk prowadzących do zamążpójścia. Rozmówcy przekazują treści dotyczące zachowań przed ślubem: spotkania, zabawy, poznawanie się, rajki itp. Opisują przebieg wesela: liczbę gości, miejsca weselne, jedzenie, orkiestrę, ubiór itp. Omawiana jest też pozycja wychodzącej za mąż kobiety w ciąży. Zwróćmy uwagę na obszerniejszy fragment opisu wesela, który dość dobrze oddaje ocenę teraźniejszości formułowaną w schemacie kiedyś–teraz. Cytowany tu fragment wyraża także niezwykle stopień nostalgii, a sam opis wydaje się skonstruowany nad wyraz sensorycznie.

Kiedyś były wesela w domu, zjeżdżała się rodzina, wszyscy goście, stoły były postawione wokół izby, bo to tak izba się nazywała. Jak odjeżdżali do ślubu, to przed dom wychodziła para młoda, tata i mama

błogosławili młodą parę i jechali do kościoła. Bryczką, i jak lato, to bryczką, a jak zimą, to na saniach. Pięknie to wyglądało, młoda para. Konie były przystrojone wstążkami tu do uźdz, uźdz, uźdz, nie usta — tylko uźdz, takimi wstążkami kolorowymi. Ślicznie to wyglądało, teraz. Różnokolorowe wstążki, czerwone, zielone, różne wstążki. Tylko nie takie szerokie, tylko takie węższe trochę i jak konie biegły no to te wstążki tak fruwały, ładnie to wyglądało. Kucharki, kucharki to znaczy kobiety wiejskie, które się na tym znały, to prawie każda jedna się znała, tylko były takie, które się lepiej znały, umiały upiec torty, umiały upiec ciasto, przychodził rzeźnik, zabijał świniaka i cielaka. Jak duże wesele robił wyroby z tego, kucharki piekły torty, tak jak już mówiłam, wszystkie ciasta, bigos. No, wszystko to, co najlepsze robiły. Kiedyś na weselu, na weselu kiedyś były lepsze rzeczy niż teraz, bo ze względu na to, że robiło się samego, samemu się robiło ze zdrowej takiej żywności. Jak zabijali sobie na kielbaski cielaka i świniaka, no to mieszało jedno z drugim, to było mięsko takie wie pani. Świniak był wychowywany na zbożu swoim, a teraz to się dokupuje komponenty różne i te mięsko nie jest już takie kochane jak było kiedyś. Kiedyś to mięso ze świniaka czy na schabowe czy na jakieś inne tam, na obiad, to aż słodkie było to mięso, teraz nie. I tym się różni, że teraz górę wziął catering i jest wszystko wie pani, robione takie sztuczne więcej. Niby ładnie to wygląda, ale mniej smaczne takie są te rzeczy. Jeszcze jak sobie ktoś robi sam, ma swoje ptactwo na przykład, bo kiedyś był rosół i teraz też podają rosół, ale rosół a rosół to jest różnica. Byli prawdziwi muzykanci, a nie tam, tam takie jak teraz ta muzyka. Była na wsi orkiestra, sami potrafili się zorganizować, nauczyli się sami. Jeden grał na akordeonie, drugi na bębnie, trzeci na skrzypcach, czwarty tam na trąbce czy na saksofonie i jak zagrali „serdeczna matko” jak do ślubu odchodzili, odjeżdżali już od ślubu i orkiestra zagrała pieśń kościelną „serdeczna matko opiekunko ludzi” młodemu, żeby już pojechali, to wszyscy płakali, bo to było słyszeć każde jedno uderzenie w klawisz czy dmuchnięcie w trąbkę, to było to słowo to było słyszeć, a teraz to jest umpa umpa umpa.

[kobieta, lat ok. 60, EZD2019_W14]

Niekiedy jednak rozmówcy w odniesieniu do przeszłości formułują bardzo krytyczne opinie, w gorzkim, aczkolwiek realistycznym tonie diagnozując niegdyś, niekiedy trudniejsze, relacje płciowe.

Dzieci się rodziły, gdzie chciał tam rozkładał, nie było tak, że dzisiaj możemy współżyć, dzisiaj nie możemy współżyć, jak się zachciało chłopu to kobita musiała na granicę rozkładać, nie? Tak było kochane, to ja pamiętam z mojego. Z mojej mamy ust, jak mama opowiadała,

jak to było i babcia, że kobieta to była niczym, dawniejsze czasy, tylko dzieci, pieluchy, dzieci, pieluchy i (dłuższa cisza).

[kobieta, lat ok. 60, EZD2019_W3]

Ostatnią i na ogół zamykającą kwestią była w wywiadach problematyka śmierci i pochówku. Rozmówcy rekonstruują schemat pogrzebu i praktyki postępowania z ciałem zmarłego. W większości wypowiedzi pojawia się omówienie tradycji pustych nocy. Pojawiają się też informacje o postępowaniu z samobójcami. Rozmowy o śmierci stają się przyczynkiem do refleksji nad życiem pozagrobowym i przywoływaniem wierzeń i opowieści z tym związanych. Trudno niekiedy w takich przypadkach o brak osobistych odniesień i emocjonalnych opisów.

W tym pokoju gdzie ciało było to tak, zatrzymywany zegar, zakrywane było na przykład lustro, jak Pani mówi jak lustro było. Albo białym prześcieradłem, nieboszczyków się przykrywało białym prześcieradłem, ażeby ciało się nie psuło to na przykład najpierw ciało było najpierw kładzone na piasek we workach, się nosiło, nanosiło piasku takiego żwiru dobrego trzeba było przynieść i we worek i prześcieradło i zmarłego ładnie położyć na prześcieradło. Tak, żeby ciało wystygło. I wtedy jak ojciec przywiózł trumnę po południu to babcia był już sztywna jak wiórek, a piasek był mokry, dosłownie okropnie. No, tak i na przykład jeszcze żeby ciało się tak nie psuło to denaturat stawiali pod trumnę, nie wiem czy to coś dawało. Bo nie było tych lodówek, teraz to już by nikt tego nie chciał.

[kobieta, lat ok. 50, EZD2019_W5]

...do muzeum

W istocie dość tradycyjne badania w zakresie tradycyjnej etnograficznej tematyki wykonane na zlecenie muzealne prowadzą do mniej „tradycyjnych” problemów współczesnej antropologii. W prezentowanym przykładzie i użytych cytowaniach rozmówców staram się wskazać na zawarte w nich emocjonalność, sensoryczność, afektywność, nietekstowość, materialność, cielesność i nostalgiczność.

Jak widzimy, tutaj tradycyjny opis wesela odsyła nas do sfery pamięci i nostalgii. Wypowiedzi w rodzaju: „mięsko nie jest już takie kochane jak było kiedyś”, „ale rosół a rosół to jest różnica”, „było słyhać każde jedne uderzenie w klawisz czy dmuchnięcie w trąbkę, to było to słowo to było słyhać, a teraz to jest umpa umpa umpa” — odsyłają nas w nostalgiczne i pamięciowe rejestry.

Praca kobiet przy młócce, utrzymywanie rytmu pracy, klepanie kosy czy kręcenie torfu wskazują na poziom afektywności, cielesność, zmysłowość i sensoryczność lokalnego doświadczenia. To wyraźnie uwidacznia się we fragmentach przytaczanych wypowiedzi: „I daj mi pan cepy i trzech tych, co cepami wałą. Tak będę z nimi młócić jak nic. Utrzymam ten rytm, tych cepów”; „i puk, puk, puk, puk, puk klepał. Ale to dookoła, to tak jakby śpiew było słyszeć tych kosów”; „golajka chodziła tego torfu, ile ja się naprzewracałam z tym torfem, Boże ślizgo. (śmiech)”.

Zwykły opis kiszenia kapusty jest artykulacją oceny teraźniejszości przez odniesienie do przeszłości: „ale gdyby przyszło iść na pole te żyto wiązać, czy te ziemniaki zbierać, to ja dłużej wytrzymam, jak moje córki”; a wspomnienie Bożego Narodzenia może dać asumpt do przemyśleń o współczesnej kulturze: „i to nie jest dobre, bo ta nasza kultura troszeczkę się zaczyna kurczyć”.

W zebranym materiale nie brak także wypowiedzi wykorzystanych do analizy relacji płciowych czy sytuacji kobiet wiejskich. Świadczą one o tym ponad miarę: „a kobieta z tyłu zbierała to zboże, a później już sztygi to stawiali obydwój”; „Nieraz to aż z przemęczenia krew z nosa szła. Ale byłam zadowolona, że o, co ja mogłam zrobić, taka licha kobita drobna”; „gdzie chciał tam rozkładać, nie było tak, że dzisiaj możemy współżyć, dzisiaj nie możemy współżyć, jak się zachciało chłopu to kobita musiała na granicę rozkładać”.

W tym sensie prowadzone tradycyjne badania etnograficzne na zlecenie muzeum okazują się dość atrakcyjne dla współczesnej antropologii. Był to efekt, którego do końca nie przewidywałem, projektując wyjazd w teren. Tymczasem okazało się, że w gęstej tkance lokalnych odpowiedzi na pytania w stylu: jak żyło się kiedyś na wsi, ujawnia się żywioł pamięci, cielesności, afektywności, materialności, emocjonalności, sensoryczności, nietekstowości. Jestem przekonany, że prowadząc badania nad konkretnymi kontekstami czy odniesieniami, np. oceną przeszłości, oceną transformacji, relacjami płciowymi na wsi itp., nie uzyskałbym takich efektów jak w rozmowach o życiu i o tym, jak kiedyś tu się żyło. Tego rodzaju badania uwidoczniły wyraźnie relacje badanej społeczności z przedmiotami, materialnością, zwierzętami, krajobrazem, przyrodą. Jednak badania nie musiały być tak celowo i konkretnie projektowane, tematy niejako ujawniły się same w tradycyjnych regionalnych badaniach.

Uzyskane i zarchiwizowane wypowiedzi zostały w ramach projektu przekazane do Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie w postaci nagrań i ich transkrypcji. Celem projektu i badań było także ustalenie, jakie ewentualne obiekty związane z kulturą ludową znajdują się obecnie w terenie, przeprowadzenie ich dokumentacji fotograficznej, zebranie informacji na ich temat oraz sporządzenie wstępnej dokumentacji zgodnej ze standardami muzealnymi. Na podstawie materiału zgromadzonego w trakcie badań decydujący podmiot Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej w Rypinie dokonał zakupu wyselekcjonowanych obiektów znalezionych w terenie. Deklaracje w kwestii oddania czy sprzedaży danego obiektu, przedmiotu były zbierane już w trakcie badań, a co ciekawe — niektóre rzeczy były po prostu bezpośrednio badaczom przekazywane.

Co jednak najistotniejsze, karty przedmiotów i ich dokumentacja fotograficzna były sporządzane w trakcie rozmowy, w toku prowadzonego wywiadu. Dzięki temu przedmioty uzyskiwały bezpośredni kontekst narracyjny, wyrażany przez konkretną osobę w konkretnej wypowiedzi, bardzo często nacechowanej osobistym stosunkiem czy emocjami. Dokumentowane w terenie rzeczy zostały także skatalogowane w odniesieniu do wywiadów, więc z łatwością możemy dany przedmiot odnaleźć w tekście transkrypcji wywiadu lub nawet w nagraniu. Procedura taka i sama archiwizacja stwarzają wyjątkowe możliwości dla muzeum. Po pierwsze, przedmioty nie są zdekontekstualizowanymi obiektami muzealnymi, tylko mają bezpośrednie odniesienie do osób i miejsc, nawet badawczej sytuacji ich ustalenia. Po drugie, rzeczy, stając się muzealnymi obiektami, mają od razu swój kontekst narracyjny, uzyskujemy od razu opowieść o nich, która może stać się elementem ekspozycji w postaci podpisów czy audioodśłuchów, może też stać się elementem działań edukacyjnych, związanych z różnymi zawodami, życiem codziennym czy choćby okresami świątecznymi na wsi. Niemniej możliwości te wydają się niewyczerpalne.

W dodatku gromadzone przedmioty w zestawieniu z wypowiedziami osób, które pozostawały z nimi w relacji, tworzą wspólnie mocne lokalne odniesienie. Czymś innym jest bowiem opowieść o rolniku, który orał pługiem, od opowieści emocjonalno-sensorycznej konkretnej osoby, człowieka z krwi i kości, który orał tym konkretnym pługiem, a my tu go widzimy. W tym sensie w przestrzeni muzealnej rzeczy prezentują biografie lokalnych mieszkańców, ale i ci mieszkańcy tworzą biografie rzeczy. Ten rodzaj mocnego zespolenia materialnego, na który tak często natrafiamy w terenie

etnografowie, jest możliwy do prezentacji i odzyskania w muzeum. Nie jest możliwy do odzyskania w tekście naukowym.

To właśnie wielozmysłowość muzeum w połączeniu z wyobraźnią muzealnika może poniekąd odtwarzać stan pojawiający się w trakcie spotkania w terenie. Doświadczenie badań, terenowych spotkań i relacji jest przeżyciem o charakterze jak najbardziej cielesnym, zmysłowym i nietekstowym. Sytuacji badawczej nie można zredukować do prowadzenia słownego wywiadu, który przybiera ostatecznie postać zapisaną, nie można także zredukować do tekstu naukowego. Niemniej jednak to właśnie w większości w akademii czynimy, stosując od czasu do czasu środki narracyjne i inne chwytły, które powalałyby wyjść poza... poza tekst. Muzeum właśnie jest tym medium, które w swej istocie poza tekst wykracza. W tym sensie umożliwia ono w innym kluczu odtworzenie lokalnych relacji i nadawanie innego kształtu zebranemu przez akademickiego etnografa materiałowi, którego on sam, bez muzealnej wrażliwości i doświadczenia, reprezentować nie potrafi lub nawet nie jest w stanie.

Zebrane materiały, wskazane tu tylko sygnalizacyjnie i wybiórczo, prezentują rejestry doświadczenia zapisane choćby przez pamięć, ciało, dotyk, dźwięk, smak, zapach. Niekiedy mniej istotne jest to, co dane osoby pamiętają, ale właśnie to, jak pamiętają. Ten rodzaj doświadczenia znów jest po części odtwarzalny w muzeum, które na wielozmysłowość potrafi się otworzyć. Nie ma wątpliwości, że muzeum jest w głównej mierze doświadczeniem ucieleśnionym zarówno na poziomie ekspozycji, jak i edukacji. Muzeum tekstowe i intelektualne jest prostym powieleniem akademii, która dziś tak często i tak bardzo chciałaby się posługiwać formami przynależnymi ucieleśnionej wiedzy muzealnej.

Tym bardziej zresztą dziwi wspomniane na wstępie tego artykułu opozycyjne nastawienie akademii i muzeum, gdyż jak widzimy, roszczenia współczesnej akademii nazbyt często wybiegają w stronę mniej intelektualnego i nie czysto rozumowego statusu muzeum. Wygląda to tak, jakby antropologia akademicka i antropologiczne muzeum, tworzące niegdyś całość, rozchodziły się i oddalały tylko po to, by stawać się trochę sobą nawzajem.

Bibliografia

Czachowski Hubert

2023: *The Museum in Ethnography: Teaching Museology Within Anthropology and Ethnology*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 10.

Davis Erik

- 1998: *Techgnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, New York: Harmony Books.

Kleśta-Nawrocki Rafał

- 2020: *Nieandrocentryczne początki toruńskiej etnologii akademickiej*. Kierowniczki Maria Znamierowska-Prüfferowa i Bożena Stelmachowska, [w:] *Niewidzia(l)ne. Kobiety i historia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. A. Derra, A. Kola, W. Piasek, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2024: *Egodokument w praktyce etnograficznej, etnografia jako praktyka egodokumentalna*, [w:] *Egodokumenty — samoświadectwa — egodokumentalność. Teoria i praktyka*, red. W. Chorążyczewski, H. Ciechanowski, W. Piasek, S. Roszak, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Latour Bruno

- 2009: *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- 2011: *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa: Oficyna Naukowa.

Marenko Betti

- 2014: *Neo-Animism and Design. A New Paradigm in Object Theory*, „Design and Culture. The Journal of the Design Studies Forum”, t. 6, nr 2.

Rafał Kleśta-Nawrocki**From the field to the museum. A contemporary example of cooperation between academy and museum**

The article presents a concrete example of field research, emphasising the usefulness of the collected field material for museum applications and pointing out potential areas of cooperation and exhibition opportunities. The example discussed refers to the 2019 field research in the Dobrzyń Region, more precisely in the Rypin district, which involved almost 80 interviews. The research dossier was archived and used to create a permanent exhibition in the Dobrzyń Land Museum in Rypin. This example shows how a museum can make use of the results of ethnographic research, and how it is the only medium that can reflect the field purport of the communities studied because of its exhibition potential. Unlike the academy, a contemporary museum is much better able to articulate to its advantage the emotional, sensory, affective, non-textual, material, corporeal and nostalgic developments that accompany the research situation and the local community's relationship with things. From this perspective, the collaboration between the academy and the museum, and its continuation in contemporary conditions, seems mutually beneficial and necessary.

Keywords: ethnographic field research, anthropology, museum, museology, materiality, things, memory, the Dobrzyń Land Museum in Rypin

Olga Kwiatkowska

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Gra w edukację¹. Konteksty muzealnej działalności edukacyjnej

Termin „edukacja” jest na ustach wielu różnych uczestników kultury. Z pewnością nie raz wszyscy słyszeli frazę: **edukacja jest bardzo ważna**. I? I dalej często nie następuje już nic. Edukacja jest ważna, jako że jest ważna. To pozytywnie waloryzowana oczywistość i dlatego właśnie — zgodnie z zasadą, że nic nie jest oczywiste — warto pochylić się nad nią z większą uwagą.

W moim wystąpieniu będzie to refleksja związana z edukacją muzealną, czyli jedną z form edukacji. Taką, która jest realizowana w muzeum i pozostaje w relacji do muzeum. Dyskusji wśród muzealników o tym, co było/ jest jej *clou*, było wiele², dlatego nie będę tutaj na tym się koncentrować. Chciałabym raczej się przyjrzeć temu, jak ona jest uwikłana w różne konteksty. Swoje rozważania opieram głównie na doświadczeniach związanych z pracą w Dziale Edukacji Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Po części jednak na moje refleksje miały też wpływ opinie wyrażane przy różnych okazjach, w tym w nieformalnych rozmowach, przez pracowników muzeów realizujących zadania edukacyjne w swoich placówkach. Niektóre wątki i problemy powtarzały się w nich jak mantra — z niepokojącą częstotliwością. Moje rozważania mają przede wszystkim charakter etnologicznych spostrzeżeń poczynionych w trakcie wykonywania zawodowych

¹ Tytuł tekstu nawiązuje oczywiście do tytułu książki Julia Cortazara *Gra w klasy*.

² Zob. np. tekst Gerarda Radeckiego *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, a przede wszystkim świetne teksty zebrane w *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*.

obowiązków i przynależności do określonej grupy zawodowej, a nie pracy badawczej, której przedmiotem byłaby muzealna edukacja. Chcę Państwa zaprosić do przyjrzenia się, **jacy społeczni aktorzy jawni, ale też niejawni, są zaangażowani w kształt edukacji muzealnej, jak ją definiują, jakie mają wobec niej oczekiwania, jakie padają deklaracje w tym zakresie i jak one się mają do realnych strategii wobec i w muzealnej edukacji.**

Zanim jednak do tego przejdę, wspomnę tu, jakiej edukacji muzealnej jestem zwolenniczką. Uważam, że ten rodzaj kulturowej praktyki odnosi się/pozostaje w relacji do muzealnych zbiorów, ale może poza tę relację wykraczać, jeśli łączy się z profilem danego muzeum. Dlatego jako edukatorka muzealna prowadziłam niegdyś w Muzeum Etnograficznym w Toruniu cykl spotkań *Etnologiczne ABC* — odbywające się raz w miesiącu popularnonaukowe wykłady. Wprowadzały one w świat etnologii osoby, które nie miały możliwości studiowania tej dyscypliny naukowej, a chciały poznać jej podstawy. Od lat też realizujemy, wprowadzony przeze mnie do muzealnej oferty, cykl spotkań *Etnowyprawka malucha* — adresowany do małych dzieci (od sześciu miesięcy do trzech lat) i ich opiekunów, którego podstawą są działania sensoryczne nawiązujące do wątków kultury ludowej [Kwiatkowska 2021: 179–196]. W ich trakcie nie ma kontaktu z ekspozycjami lub jest bardzo ograniczony. Zarówno pierwszy, jak i drugi rodzaj spotkań mógłby się odbywać poza muzeum, np. w domu kultury — osławionym kontrapunkcie muzealnej działalności edukacyjnej, stosowanym w wielu wypowiedziach muzealników³. Wychodzę jednak z założenia, że w edukacji muzealnej jest miejsce i na działania, których celem jest kształtowanie pewnej wrażliwości na świat. W wypadku muzeów etnograficznych chodzi o budowanie zainteresowania i pogłębione sposoby odbierania odmienności kulturowych. Muzeum etnograficzne jest dla mnie bowiem przede wszystkim miejscem pokazywania tego, co kulturowo odległe (czasowo, przestrzennie lub mentalnie), jako możliwe, oswajalne i bliskie, a jednocześnie prezentowania tego, co kulturowo bliskie, w perspektywie, która pozwala spojrzeć na to jako dalekie, egzotyczne, nieoczywiste.

Współcześnie edukacja jest niezbywalnym elementem koncepcji muzeum. Doskonale Państwo to wiedzą, ale dla porządku przypomnę, że po pierwsze, nie zawsze tak było. Po drugie, kiedy już się tak stało, zaczęła się toczyć — powracająca co jakiś czas — dyskusja, czy główną funkcją muzeum jest

³ Katarzyna Barańska pisze nawet o czyhającym na edukatorów muzealnych niebezpieczeństwie domokulturyzacji [2011: 123].

edukowanie odbiorców czy ochrona zbiorów. Ożywiała ją świadomość, że realizowanie tych funkcji często jest z sobą w sprzeczności. Osobiście jest mi bliższe widzenie tych dwóch aspektów nie w relacji nadrzędności i podrzędności, lecz jako dwóch punktów, które wyznaczają — jedyny w swoim rodzaju, fascynujący — obszar muzealnej rzeczywistości, punktów, między którymi ta rzeczywistość się rozgrywa. Kłopot w muzealnej edukacji i niebezpieczeństwa widzę w zupełnie innych stosowanych przez muzea strategiach — ale o tym później.

Warto pamiętać, że edukacja jest częścią różnie działającej struktury muzeów. Z jednej strony w dużych ośrodkach mamy wyodrębnione działy edukacji ze znaczną autonomią i licznymi zespołami. Z drugiej zaś strony są małe muzea, w których zadania edukacyjne to tylko część licznych muzealnych obowiązków ich pracowników.

Edukacja muzealna jest też uwikłana w skomplikowane otoczenie, w którym funkcjonuje, a może powinnam raczej powiedzieć w otoczenia. **A zatem kto i jak gra w edukację muzealną?**

Głównymi aktorami tej gry są edukatorzy muzealni. A właściwie edukatorki muzealne. W dalszej części mojego wystąpienia będę głównie używać właśnie żeńskiej formy tego terminu. Dlatego że, po pierwsze, funkcje te najczęściej pełnią kobiety — świat muzeów etnograficznych w ogóle jest bardzo sfeminizowany. Po drugie, sama w tej chwili pracuję w zespole złożonym z czterech edukatorek muzealnych⁴. Do podstawowych zadań osób zajmujących się edukacją muzealną należy przygotowanie oferty edukacyjnej muzeum, w tym programów edukacyjnych do poszczególnych wystaw, a zatem wybór tematów, a jeszcze dokładniej wybór form ich przedstawienia oraz wcielania w życie. Tu dodam, że zazwyczaj edukatorki cierpią na nadmiar pomysłów w konfrontacji z ograniczonymi możliwościami ich zrealizowania. Dlatego efekt jest zawsze wypadkową koncepcji przykrojonej do wydolności realizacyjnej.

Można powiedzieć, że muzealne edukatorki tworzą drużynę reprezentującą muzeum w grze edukacja muzealna — do realizacji tego zadania zostały zatrudnione. Jednak w związku z tym, że są twarzami owej edukacji, pozostałe osoby z muzealnego zespołu często traktują zadania edukacyjne placówki jako sprawę wyłącznie edukatorek, ich własną grę, a nie całą instytucji.

⁴ Tworzą go Marta Domachowska, Monika Freygant-Dzieruk, Oliwia Gemza i autorka tekstu.

Warto się zatrzymać tu nad kwestią pozycji zajmowanej przez edukatorki w strukturze pracowniczej muzeów. W ocenie głównego teoretyka i lidera Forum Edukatorów Muzealnych Piotra Górajca (obok Marcina Szeląga) osoby zajmujące się edukacją muzealną znajdują się na marginesie muzealnej maszyny, a ich status jest niższy w stosunku do pracowników merytorycznych, postrzegających siebie jako stuprocentowych muzealników. Górajec mocno akcentuje niespójność między taką sytuacją a deklaracjami samych muzeów, które podkreślają, że edukacja jest jedną z ważniejszych ich aktywności [Górajec 2010: 28]. Jednym z głównych celów Forum Edukatorów Muzealnych, które od kwietnia tego roku przekształciło się z ruchu bez formalnej struktury organizacyjnej na bardziej sformalizowane stowarzyszenie, jest zmiana tej sytuacji. Trudno z diagnozą Górajca, mimo że od jej sformułowania upłynęło wiele lat, się nie zgodzić. Podkreśliłabym jednak jeszcze inny aspekt usytuowania edukatorek w muzealnej strukturze. Ma ona charakter bycia między wewnętrzną tkanką muzeum a światem zewnętrznym, z wszystkimi tego konsekwencjami. Istnienie na pograniczu światów muzealnego i zewnętrznego daje jednocześnie możliwość wglądu w obydwa: w rzeczywistość instytucji i jej zasoby oraz w realia ludzi, którzy przychodzą lub mogliby przyjść do muzeum. Dział edukacji bywa, a na pewno może być sejsmografem nastrojów, oczekiwań, pożądanych tematów i form dynamicznie zmieniającego się świata zewnętrznego. W odbiorze społecznym najczęściej jednak rola edukatorki utożsamiana jest przede wszystkim z oprowadzaniem po muzeum, czyli zostaje zawężona do roli przewodniczki. Sam zaś termin „edukatorka muzealna” nie jest powszechnie znany.

Kolejnymi ważnymi aktorami gry w edukację muzealną są ci, dla których edukacyjna oferta muzealna została przygotowana. Skupmy się najpierw na odbiorcach, którzy odwiedzają muzea w grupach, bo to oni są głównymi adresatami i odbiorcami muzealnych działań edukacyjnych. Są to z jednej strony nauczyciele, opiekunowie grup szkolnych — to oni mają moc podejmowania decyzji o korzystaniu z edukacji muzealnej, która przecież nie ma charakteru obligatoryjnego. Pedagodzy poszukują w muzeum tematów, które zwę kanonicznymi. Są to te, które występują w większości muzeów etnograficznych: dotyczą dawnych chłopskich tradycji bożonarodzeniowych i wielkanocnych, tradycyjnej obróbki zbóż czy lnu. Nauczyciele poszukują ich, ponieważ korespondują one z obowiązującymi programami nauczania. Dużym zainteresowaniem cieszą się również zajęcia dotyczące

dawnego życia dzieci chłopskich z wykorzystaniem tradycyjnych zabaw oraz zabawek. Zazwyczaj są one zamawiane pod koniec roku szkolnego, gdy oceny końcowe już są wystawione i poszukuje się niezobowiązującej formy aktywnego odpoczynku dla podopiecznych z młodszych klas szkoły podstawowej. Zajęcia w skansenie odpowiadają w stu procentach na taką potrzebę. Nauczyciele również chętnie wybierają z muzealnej oferty edukacyjnej propozycje ukazujące elementy tradycji religijnych. Świadczyła o tym popularność zajęć i warsztatów realizowanych na wystawie czasowej autorstwa Hanny Łopatyńskiej *Szopki krakowskie* na przełomie 2022 i 2023 roku w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Niewielu nauczycieli decyduje się natomiast na wybór ekspozycji, które w niekonwencjonalny sposób przedstawiają znane zjawiska, np. *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść* Aleksandry Jarysz prezentowana w 2018 roku, czy takie, które są w kulturze ciągle kontrowersyjne, np. *Tatuaż. Symbol, piętno, piękno* Piotra Dąbrowskiego i Aleksandry Jarysz z 2022 roku. Nauczyciele mają ograniczoną sposobność zajęć w instytucjach kultury, dlatego wybierają te sprawdzone, które nie będą ich zaskakiwać i ewentualnie nieść przykrych konsekwencji w postaci pretensji dyrekcji czy rodziców. Drugi podmiot tandemem odbiorców muzealnej oferty edukacyjnej dla grup: dzieci/uczniowie są na zajęcia do muzeum przyprowadzane. Nie podejmują w tej kwestii decyzji. Większości z nich podoba się wizyta w innym miejscu niż szkoła, są zadowolone i zainteresowane muzealnymi treściami. Niektóre uruchamiają jednak różne strategie oporu i dążą do spędzenia w muzeum czasu na swoich zasadach.

Odbiorcy indywidualni zaś przede wszystkim poszukują w muzealnej ofercie edukacyjnej ciekawych tematów i form spędzania czasu z dziećmi lub w większym gronie rodzinnym. Popularne wśród nich są takie cykle jak *Etnowyprawka Malucha* czy *Etnoigraszki*, mające swoich stałych bywalców.

Odnośnie do jawnych aktorów gry edukacja muzealna powiedziano całkiem sporo⁵, dlatego te wątki zostawię na rzecz przyjrzenia się aktorom mniej jawnym, biorącym udział czy mającym wpływ na edukacyjną grę w muzeum.

W rozmaitych oficjalnych wystąpieniach przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, polityków różnego szczebla, samorządowców zawiadujących instytucjami, które są organizatorami muzeów,

⁵ Prawdopodobnie najlepszym kompendium w tym zakresie jest *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 1*.

bardzo mocno jest podkreślana ważność edukacyjnej roli muzeów. Dzieje się tak zapewne dlatego, że to ten aspekt muzealnej rzeczywistości najintensywniej pozostaje w bezpośredniej relacji ze społeczeństwem. Mamy tu jednak do czynienia z ciekawym paradoksem: podkreślanie ważności edukacyjnej działalności muzeów nie przekłada się w wypadku wielu na finansową i organizacyjną odpowiedzialność za tę aktywność. Społeczni aktorzy, którzy mają największe udziały i wpływ na zasady, według których rozgrywa się gra edukacja muzealna, zachowują się trochę tak, jakby to zupełnie ktoś inny, nie oni, rozdawał tu karty. Niekiedy można odnieść wrażenie, że muzealne działania edukacyjne są traktowane jako nieosadzone w świecie materii, jako przestrzenne — niepotrzebujące konkretnego, zadbanego miejsca, a niekiedy jako takie, które mogą się rozgrywać właściwie wszędzie, niepotrzebujące adekwatnej do mnogości zadań liczby kompetentnych edukatorek, materiałów oraz pomocy dydaktycznych. Na pewno Państwo słyszeli o słynnych materiałach edukacyjnych z odzysku: sztandarowych i anegdotycznych już rolkach po papierze toaletowym, które dla swoich działów edukacji zbierają inni pracownicy muzeów. Mam wrażenie, że święcąc współcześnie triumfy zasada *zero waste* w muzealnej edukacji była stosowana od zawsze. W muzeum etnograficznym dodatkowo wzmocnione jest to narracją, że w dawnym świecie chłopskim nic się nie marnowało i było wielokrotnie, na różne sposoby, używane. W unikaniu marnotrawstwa nie ma nic złego, wręcz odwrotnie — jest to bardzo pożądana i dobra praktyka, dopóki nie staje się usprawiedliwieniem systemowego niedofinansowania działań edukacyjnych. Muzea często otrzymują od swoich organizatorów środki na trwanie, ale nie na działania. Jednocześnie, nie zważając na to, właśnie działań, przede wszystkim edukacyjnych, nadal od nich się wymaga. Odnoszę wrażenie, że przyzwyczajono się do tego, że edukatorzy muzealni, podobnie jak inni pracownicy sektora kultury, są osobami mającymi poczucie misji, w związku z tym wykonującymi swoją pracę mimo chronicznych niedoborów, a także niedofinansowania. Wielokrotnie pokazaliśmy, że mamy również pomysły na nierozwiązywalne wydawałoby się sytuacje. Warto podkreślić, że w środowisku pracowników kultury, w tym muzealnych edukatorów, coraz częściej słychać niezgodę na takie traktowanie ich pracy⁶. Wpływ na to mają: zmiany na rynku pracy,

⁶ Warto wspomnieć tu przełomowy tekst Grzegorza Jędrka *Praca w kulturze to nie misja* oraz książkę Aleksandry Boćkowskiej *To wszystko nie robi się samo. Rozmowy na zapleczu kultury*.

na którym ostatnio wzrosła rola pracowników, obserwacja konsekwencji procesu wypalenia zawodowego wśród starszego i dojrzałego pokolenia pracowników, kontakt z instytucjami/organizacjami pokazującymi, że można inaczej organizować pracę oraz wzrastające poczucie wagi pracy sektora kultury dla życia społecznego.

Muzeum — miejsce do wynajęcia. Mimo że w ustawie o muzeach jest wyraźnie napisane, że „[m]uzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiąganie zysku” (Dz. U. 1997 Nr 5, poz. 24:1), to jednak w polskich realiach kapitalistycznych oczekuje się, że ta instytucja będzie przynajmniej w jakimś stopniu na siebie zarabiać. Jednym ze sposobów muzealnego radzenia sobie z chronicznym niedofinansowaniem i poszukiwaniem sposobów na łatanie muzealnej kiesy jest wynajmowanie muzealnych przestrzeni różnym podmiotom zewnętrznym. Wynajmy sprawiają jednak, że osoby zajmujące się edukacją nie zawsze dysponują przestrzenią na swoje działania, a część czasu pracy muszą przeznaczyć na „ślalomy” po grafikach z wynajmami. W teorii oczywiście to one mają pierwszeństwo, w praktyce zawsze może się pojawić na horyzoncie gracz, który „da więcej” albo któremu... nie można odmówić. W konsekwencji przestrzeń przestaje być dobrem gwarantowanym, a staje się takim, o które trzeba zabiegać, o które toczy się gra. Trudno mieć do muzeów pretensje o stosowanie tej strategii w dobie problemów z zabezpieczeniem środków na utrzymanie placówek. Warto jednak mieć na względzie proporcje i troskę swoje zasoby. Obsługa wynajmu nigdy nie kończy się na udostępnianiu wyłącznie przestrzeni, zawsze wymaga to obecności muzealnej kadry organizacyjno-technicznej. Pracownicy ci poświęcają czas na niemuzealne działania, a więc tym samym odbija się to negatywnie na pracach *stricto* muzealnych. Ich przeciążenie sprawia, że na realizację wydarzeń muzealnych często już nie mają ani siły, ani serca. W konsekwencji bardzo często obowiązki, które nie należą do kompetencji edukatorek muzealnych, a służą ich działaniom, nie są wykonywane lub wprost się je na nie deleguje. Warto też mieć świadomość, że jeśli podmioty zewnętrzne wynajmują przestrzeń muzealną do własnych działań edukacyjnych, to czy muzeum tego chce, czy nie chce, jest postrzegane przez uczestników jako organizator tych wydarzeń. Po pierwsze, oceniana jest ich jakość i ta ocena idzie na konto muzeum. Po drugie, np. dla szkół uczestniczących w tego typu wydarzeniu, wyjście do muzeum właśnie się odbyło — na kolejne, realizowane rzeczywiście przez muzeum, prawdopodobnie nie będzie już ani czasu, ani

zainteresowania. W ten sposób instytucja podcina gałąź, na której siedzi. Tym bardziej gdy podmioty wynajmujące przestrzeń od muzeum realizują swoje zadania w formie bezpłatnej dla uczestników. Tu dodam, że Muzeum Etnograficzne w Toruniu jako płatnik VAT nie ma możliwości realizowania bezpłatnych zajęć edukacyjnych. Gwoli zobrazowania realnych strategii wobec edukacji muzealnej przywołam tu jedną z tradycyjnych zabaw komórki do wynajęcia, którą często prezentujemy w naszych edukacyjnych działaniach. Uczestnicy mają do dyspozycji schematycznie zaznaczone na podłożu komórki — czyli swoje przestrzenie. Istotą zabawy jest to, że komórek zawsze jest o jedną mniej niż osób biorących udział w zabawie. Gracz pozbawiony komórki podchodzi do tych, którzy je mają, i zadaje pytanie: Czy są komórki do wynajęcia? Szansą dla niego jest moment, kiedy gracze opuszczają swoje komórki i szukają nowych. Źle się dzieje, gdy w muzealnej rzeczywistości to nie zewnętrzne podmioty, lecz muzealne edukatorki pytają o komórki do wynajęcia i są zmuszone do szukania ich na własnym terytorium.

Warto też zauważyć, że niejednokrotnie wynajem sal, amfiteatru, parku etnograficznego nie jest przejęciem określonej przestrzeni przez podmiot zewnętrzny tylko na jakiś czas. Zdarza się, że w wyniku takiego wynajęcia inne, niewynajęte, przestrzenie muzealne stają się bezużyteczne dla celów edukacyjnych. Dzieje się tak, ponieważ zostaje zawłaszczona ich audiosfera. Wynajęcie połowy skansenu *de facto* bywa wynajęciem całości, zwłaszcza jeśli wynajmujący korzysta z świetnej jakości nagłośnienia, które zagłusza wszystko dookoła.

Działalność edukacyjną traktuje się jako najbardziej elastyczną, jako łatwą do natychmiastowej ewakuacji, zmiany, lekceważąc nie tylko wypracowane skrupulatnie przez edukatorki scenariusze, ale — co gorsza — lekceważąc odbiorców, którzy jeśli nie będą się czuli potraktowani z należytą uwagą i szacunkiem, do muzeum nie wrócą. W imię czego mieliby to zrobić i jeszcze zapłacić za bilet? Jednak odpowiedzialnością za to będą obarczani raczej zajmujący się edukacją w muzeach niż kształtujący politykę zarządzania tymi instytucjami.

To postrzeganie działalności edukacyjnej jako mobilnej ma też wersję związaną z innym wariantem oczekiwania. Niejednokrotnie podmioty zarządzające proponują *ad hoc* realizację edukacyjnych warsztatów poza muzeum, najczęściej podczas rozmaitych eventów organizowanych w różnych miejscach przez dany podmiot. Nie ma znaczenia, jakie to będą

warsztaty, byleby coś się działo, niekiedy chodzi o zastąpienie czegoś, co akurat wypadło z programu. Edukacja muzealna ma grać wówczas rolę tzw. zapchajdziury.

Wiele poruszonych przeze mnie kwestii ma swoje źródło w tym, o czym powszechnie w muzeach „się mówi”, ale chyba mniej wprost i dobitnie pisze. Mam na myśli dwóch „aktorów”: zarządzanie i pieniądze. Czy można oczekiwać, że źle opłacani pracownicy będą oferować zaangażowanie w jakości oczekiwanej przez odwiedzających muzeum? Raczej nie. Czy goście muzealni polecą komuś wizytę w placówce, jeśli infrastruktura będzie pamiętać ubiegłe stulecie? Dalej: czy młoda kadra muzealnych działów edukacji będzie chciała trwale wiązać się z miejscem pracy, widząc, że instytucja jest nie najlepiej zarządzana, środki na realizację pomysłów są bardzo ograniczone, na niskim wynagrodzeniu kończąc. Mimo prawnie określonych obowiązków samorządów wobec muzeów jednostki te, realizując cały zakres różnorodnych ustawowych zadań, niestety bardzo często zobowiązania związane z kulturą (w tym muzea), wbrew oficjalnym deklaracjom, sytują na końcu potrzeb, daleko na liście priorytetów. Instytucje kultury potrzebują pieniędzy i jest tylko pytanie: od kogo mają one płynąć? Od widza (gościa)? Czy od państwa (budżetu)? Zostawiam te pytania otwarte.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

- 2004: *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- 2010: *Pożegnanie z edukacją*, „Muzealnictwo”, nr 51, s. 48–54.
- 2011: *Edukator muzealny — uwagi niepraktykującego zawodowca o przyjemnościach i pożytkach z muzealnej zabawy*, „Zarządzanie w kulturze”, t. 12, s. 117–124.

Boćkowska Aleksandra

- 2023: *To wszystko nie robi się samo. Rozmowy na zapleczu kultury*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Cortázar Julio

- 2008: *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.

Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń

- 2010: red. M. Szelaąg, J. Skutnik, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Górajec Piotr

- 2010: *Forum Edukatorów Muzealnych*, „Muzealnictwo”, nr 51, s. 28–33.

Kwiatkowska Olga

- 2021: *Etnowyprowadka Malucha — cykl spotkań dla małych dzieci i ich opiekunów w Muzeum Etnograficznym w Toruniu*, „Materiały Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, nr 5, s. 179–196 [www.etnomuzeum.pl/wp-content/uploads/2022/07/Materiały-MET_05.pdf; data odczytu: 29.03.2024].

Radecki Gerard

- 2015: *Obszar wydzielony czy nowe otwarcie? Edukacja muzealna jako muzeologia*, [w:] *ABC edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielowydziałowe i interdyscyplinarne*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów”, nr 8, s. 6–23.

Szeląg Marcin

- 2014: *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Suplement. Część 1–2*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Strony internetowe**Jędrsek Grzegorz**

- 2021: *Praca w kulturze to nie misja* [www.wniedoczasie.pl/kultura/praca-w-kulturze-to-nie-misja; data odczytu: 20.10.2023].

Dziennik Ustaw

- 1997: Nr 5, poz. 24, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgltclfindmkaj/https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf; data odczytu 29.03.2024.

Olga Kwiatkowska**The game of education. Contexts of educational function of museums**

The article is a reflection of a female ethnologist working as a museum female educator on educational phenomenon of museums. It demonstrates how the cultural function is entangled in the complicated surroundings where it operates. The article also shows how social actors explicitly or implicitly are involved in its creation, how they define it, what they expect of it, what their declarations are in this field and how they are related to real strategies towards and in museum education.

Keywords: museum education, social surroundings, funding of cultural institutions.

Iwona Hanna Świątosławska

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze — Oddział Gdański

Etnografia muzealna a zmiany klimatyczne. Głos w sprawie

Zachodzące w niespotykanym dotąd tempie zmiany w technologii, ekonomii, polityce, wiedzy, a także klimatyczne wymuszają potrzebę aktualizacji i ustalania roli i zadań muzeów, stąd też Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM), począwszy od swego powstania, wielokrotnie zmuszona była dostosowywać definicję „muzeum” do zmieniającej się rzeczywistości. W obecnie obowiązującej, sformułowanej w Pradze w 2022 roku, zaznaczono zdecydowanie, że to instytucja, która „jest dostępna dla wszystkich i niewykluczająca, która promuje różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opiera na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji” [<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>; data odczytu: 04.05.2024]. Ten fragment definicji nie tylko otwiera nowe możliwości przed instytucjami muzealnymi, lecz także wręcz zmusza je do podejmowania nowych tematów, które dotąd niekoniecznie wchodziły w główny nurt ich zainteresowań. Wyraźnie podkreśla bowiem demokratyczny charakter muzeów, ale i wskazuje na konieczność troski o zrównoważony rozwój otaczającego nas świata.

Trudno więc się dziwić, że od prawie 45 lat, średnio raz na dekadę, zdarza się i mnie publicznie włączać w dyskusje dotyczące roli muzeów etnograficznych we współczesnym świecie [Świątosławska 1995: 71–79]. Mój głos to uwagi praktyka, który lata swej aktywności zawodowej spędził

w dwóch różnych etnograficznych placówkach muzealnych¹. Zawsze pisząc kolejny artykuł poświęcony temu zagadnieniu, zdawało mi się, że temat niemal w pełni wyczerpałam, by po pewnym czasie uznać, iż zmieniająca się rzeczywistość znów postawiła przed nami nowe zadania, z którymi muzealnicy, w tym i muzealni etnografowie, powinni kolejny raz się zmierzyć.

Jednym z najistotniejszych globalnych problemów, którym i my musimy się zająć, jest gwałtownie narastający kryzys klimatyczny, implikujący wiele niepokojących zjawisk wpływających na losy ludzkości, chociażby rozszerzające się strefy suszy, powodzie, zanieczyszczenie środowiska, głód, a w rezultacie masowe migracje i wojny. W ich wyniku często nieodwracalnie zmieniają się warunki życia milionów ludzi, a ich dorobek i dotychczasowy styl życia podlegają drastycznym przeobrażeniom. Dotyka to nie tylko mniej przedsiębiorczych jednostek, lecz także całych grup społecznych i narodów. Zachwiany zostaje ich dobrostan ekonomiczny i bezpieczeństwo społeczne, powodując mnóstwo przeobrażeń we wszystkich przestrzeniach ich kultury. Te zachodzące na naszych oczach zmiany powodują konieczność aktywnego włączenia się muzeów w debatę dotyczącą globalnej katastrofy klimatycznej. Muzea to przecież instytucje publiczne cieszące się zaufaniem społecznym i mające obowiązek działania na rzecz dobra obywateli i tworzonej przez nich kultury. Wśród kilkudziesięciu tysięcy światowych placówek muzealnych dużą odpowiedzialność winny wziąć na siebie te o charakterze etnograficznym, które w obliczu zachodzących zmian mają obowiązek nie tylko je rejestrować, lecz także tłumaczyć zachodzące procesy i poszukiwać ich rozwiązań. To one powinny się włączyć w edukację, która uświadomi członkom lokalnych społeczności, w jaki sposób globalne zmiany klimatyczne wpływają na ich codzienne życie oraz co można zrobić we własnym zakresie, by zminimalizować niekorzystne tendencje. Każda kultura rozwija się w określonym środowisku naturalnym, które w dużym stopniu ją organizuje i kształtuje. Dotyczy to wszystkich jej składników, zarówno materialnych, społecznych, jak i duchowych. To ono nawet dziś (w dobie rozwiniętych technologii czy globalnej wymiany handlowej) w dużym stopniu decyduje o uprawianych na danym terenie roślinach, wyglądzie naszych domów i otaczających ich ogrodów, sposobie ubierania się, świętowania, odżywiania, uprawiania ulubionych sportów itp.

¹ Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi i Muzeum Narodowe w Gdańsku — Oddział Etnografii.

Badania wzajemnych wpływów i zależności często są prowadzone przez placówki naukowe na całym świecie. Również u nas znaleźć można wiele tego przykładów, chociażby praca dr Karoliny Dziubatej-Smykowskiej [Dziubata-Smykowska 2023: 110–141] z Instytutu Antropologii i Etnologii UAM. Autorka w przekonujący sposób ukazuje zagrożenia, w związku ze zmianami klimatycznymi, jakie w najbliższym czasie mogą dotyczyć tradycyjnych obrzędów i zwyczajów wpisanych na *Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. Uwzględniła tu wyścigi kumoterek, tradycje układania kwiatnych dywanów w Spicymierzu, plecionkarstwo w Polsce, wysiewanie serc i krzyży na polach w okolicach Strzelec Opolskich oraz flisackie tradycje w Ulanowie. Z prowadzonych sondażowo badań wynika, że kontynuowaniu wszystkich tych zwyczajów zagrażają głównie zmiany klimatyczne: zbyt wysoka temperatura, zmienione terminy wegetacji roślin, zmniejszona liczba opadów. Badania, skupione wokół bardzo lokalnych zwyczajów, obrazują, jak wielką rolę miejscowe placówki muzealne mogą odegrać zarówno w rejestrowaniu elementów naszej kultury, jak i w zachodzących w nich zmianach. Współpraca z miejscową społecznością powinna sięgać jednak dalej, do szukania rozwiązań lokalnych problemów klimatycznych.

Bliskie tej tematyce działania od dawna były obecne w wielu placówkach muzealnych i w naszym kraju. Ekologia często jest bowiem tak bliska etnografii, że wzajemne zależności dostrzegano niemal od momentu wyodrębnienia tych dyscyplin, stąd też nasze placówki, działając intuicyjnie i nie czekając na zmiany definicji i zakresów naszych zainteresowań, podejmowały się naświetlania wspomnianych problemów.

Wszelkie zależności między naturą a kulturą chyba najszybciej i najprościej dostrzec można w skansenach i w ekomuzeach, które, jak wynika z ich definicji, „badają i wykorzystują — metodami naukowymi, edukacyjnymi i kulturowymi — całe dziedzictwo danej społeczności, uwzględniając środowisko naturalne i otoczenie kulturowe. Ekomuzeum stanowi sieć rozproszonych w terenie obiektów, które tworzą żywą kolekcję obrazującą wartości przyrodnicze i kulturowe regionu, oraz dorobek jego mieszkańców. Charakter regionu jest prezentowany jako wypadkowa warunków naturalnych i działalności historycznej i obecnej ludzi” [https://samarzad.nid.pl/baza_wiedzy/ekomuzeum-sieciowa-oferta-edukacyjno-turystyczne/, data odczytu: 04.05.2024]. Przemieszczając się nawet niewielkim szlakiem krajoznawczym, na którym spotykamy różnorodne obiekty „ekomuzeum”, nietrudno zauważyć wzajemne wpływy i zależności zachodzące między

naturą i kulturą. Nad morzem, rzekami i jeziorami łatwiej realizować gospodarkę związaną z rybołówstwem czy wikliniarstwem, a w środowisku obfitującym w lasy częściej spotkać można cieśli, drwali i snycerzy. Ta prosta i podstawowa zasada była znana i stosowana przez naszych przodków, którzy przez umiejętne eksploatowanie natury tworzyli dla siebie względnie wygodne środowisko do życia. Ich bliski kontakt i dobra znajomość otaczającego ich świata powodowały, że nauczyli się bezpiecznie wykorzystywać je dla swego dobra i rozwoju.

W tych placówkach, jak wspomniałam, najłatwiej wskazać przykłady, jak powstawała i rozwijała się społeczność tworząca własną kulturę w otoczeniu zastanego świata natury. Zwiedzający może uzyskać w nich nie tylko teoretyczną wiedzę, lecz także uczestniczyć w działaniach artystycznych zmierzających do samodzielnego wykonania ozdób i przedmiotów przy wykorzystaniu tradycyjnych narzędzi i technologii. Propozycje takich działań odnajdziemy w wielu naszych muzeach, chociażby w Muzeum Kultury Ludowej Pomorza w Swołowie, będącym oddziałem Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. W jego ofercie prócz zwiedzania możemy znaleźć bardzo wiele specjalistycznych programów edukacyjnych, ukazujących wiedzę naszych przodków o ekologicznej i zrównoważonej gospodarce, którą stosowali. Edukacja prowadzona jest w formie wykładów, pokazów czy warsztatów i dotyczy np. ziołolecznictwa, higieny, hodowli zwierząt, kuchni pomorskiej, plecionkarstwa, tkactwa, wykonywania obrazów na szkle, ozdób choinkowych i pisanek.

Podobnych działań podejmują się także muzea etnograficzne w dużych ośrodkach, choć przyznać trzeba, że w miejskiej przestrzeni nie wszędzie udaje się zrealizować je równie czytelnie i autentycznie. Niemniej jednak tam też odbywają się regionalne jarmarki, festyny, warsztaty rękodzielnicze, potańcówki i zazwyczaj te działania cieszą się dużym zainteresowaniem i refleksją społeczną.

Główne, duże placówki, mające często większe wsparcie merytoryczne i finansowe lokalnych administracji, chętniej natomiast podejmują się organizacji dużych ekspozycji, które prezentują zrównoważoną i oszczędną gospodarkę wcześniejszych pokoleń². Takie instytucje częściej też realizują

² Wystarczy dla przykładu przytoczyć tu chociażby taką wystawę jak */Nie/Potrzebne, /Nie/Piękne, /Nie/Cenne. Reaktywacja rzeczy*, zrealizowaną w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, bądź też równie interesującą wystawę zatytułowaną *Naprawiacze*, przygotowaną przez Muzeum Etnograficzne Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

duże, także międzynarodowe projekty. Przykładem niech będzie chociażby moja macierzysta instytucja — Oddział Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku³.

Być może zabrzmi to paradoksalnie, ale uważam, że zbyt rzadko do naszych muzeów zapraszamy rolników. Częściej powinni się w nich pojawiać nie tylko członkowie zespołów folklorystycznych, twórcy ludowi czy przedstawicielki kół gospodyń wiejskich, ale także wiejscy przywódcy oraz rolnicy, hodowcy, ogrodnicy, pszczelarze, sadownicy. W takich miejscach, jak nasze muzea, mogą wymieniać opinie i doświadczenia z przedstawicielami placówek naukowych: rolnikami, klimatologami, ekologami, hydrologami, geodetami, architektami (również krajobrazu) itp., a także poszukiwać sposobów prowadzenia zrównoważonej gospodarki dostosowanej do środowiska. Tym spotkaniom, konferencjom czy też warsztatom zawsze winny towarzyszyć przygotowane przez muzealników ekspozycje ukazujące wzajemne zależności między klimatem a kulturą. W gronie specjalistów z różnych dziedzin nauki i gospodarki można często spotkać skrajnie odmienne stanowiska i poglądy, budzące wiele emocji, sprzeciwów i niechęci. Dlatego tematy dyskusji należałoby podejmować umiejętnie i stopniowo, poczynając od tych akceptowalnych przez wszystkich najłatwiej. Przykładowo może to być znaczenie wierzby w naszym krajobrazie, kulturze i gospodarce. To drzewo od pokoleń uznawane było za jeden z symboli związanych z naszym krajem. Mimo że niemal wszystkim kojarzy się z Chopinem, Chełmońskim, z wielkanocnymi palmami i malowniczymi miedzami rodzinnego krajobrazu, to przecież znika w zastraszająco szybkim tempie z naszego kraju.

Znaczenie wierzby dla rozwoju i trwania naszej kultury zawsze było bardzo istotne. Doceniano ją chociażby jako roślinę miododajną, zwłaszcza

³Zakończono tu niedawno dwuletni międzynarodowy projekt artystyczno-edukacyjny *Schronienie, klimat, migracje, dziedzictwo*, sfinansowany z funduszy norweskich oraz środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do projektu włączono wystawę *Schronienie — dobrostan*, powstało też 10 podcastów ukazujących współbytność świata natury i świata kultury. Projektowi towarzyszyło 10 filmów noszących jeden tytuł: *Dla Ciebie jest zawsze miejsce przy naszym stole*, które ukazują migrantów i uchodźców z różnych części globu, wspólnie gotujących i biesiadujących w muzealnym parku z mieszkańcami Trójmiasta. W ten sposób demonstrowano kulinarne tradycje Iranu, Czeczenii, Ukrainy, Uzbekistanu, Turcji, Izraela, Iraku, Afganistanu, Nigerii i Peru. Podczas tych działań prócz odmiennych, czasem zupełnie nam obcych zwyczajów, można było dostrzec te wspólne, bliskie nam wszystkim obrzędy i zasady, stosowane podczas przygotowywania i spożywania posiłków. Projektowi towarzyszy dwujęzyczne wydawnictwo *Schronienia. Eseje na czas kryzysu* [*Schronienia...*] oraz seria wykładów. Bogata oferta edukacyjna tego projektu została doceniona i nagrodzona Sybillą 2023.

że kwitnie w trudnym dla pszczoł wczesnowiosennym okresie. Jej właściwość pochłaniania nadmiaru wody na terenach zalewowych i podmokłych są wyjątkowa, dlatego też często wierzbę wykorzystuje się w melioracji i umacnianiu brzegów rzek i rowów. Nie tylko hamuje istotnie erozję gleb rolnych, ale też ma olbrzymie znaczenie jako roślina pionierska, szybko porastająca nieużytki. Chętnie stosowana jest w rekultywacji zatrutych i zdewastowanych gruntów górniczych czy toksycznych składowisk śmieci, albowiem pochłania do 80% szkodliwych substancji z gleby i wody (np. fosfor i azot). Niezmiernie istotne są też możliwości wykorzystania tej rośliny w budownictwie, wikliniarstwie czy energetyce, gdyż roczny przyrost biomasy z jednego hektara wynosi do 23 ton, czyli pięć–sześciokrotnie więcej niż w lasach [<http://www.gigawat.net.pl/archiwum/article/articleview/291/1/34/index.html>; data odczytu: 04.05.2024]. Jest też bioróżnorodnym siedliskiem zapewniającym życie bez mała 100 gatunkom zwierząt. Przez wiele pokoleń nasi przodkowie doceniali również jej lecznicze (przeciwzapalne) działanie. Wykorzystywano ją powszechnie w obrzędowości dorocznej i przypisywano magiczne możliwości.

Przywrócenie wierzbie jej dawnego zastosowania i znaczenia w naszej gospodarce, kulturze i krajobrazie to tylko jeden z przykładów, nad którym wspólnie powinniśmy się pochylić, by poprawić kondycję naszego środowiska i zdrowia. Wiele działań możemy wykonać niemal samodzielnie, nie korzystając ze wsparcia organizacyjnego i finansowego wielkich i znanych instytucji. Ogłowić wierzbę, posadzić w terenie podmokłym bądź narażonym na łatwą erozję, wykorzystać jej pręty do ogrodzenia ogrodu to niezbyt trudne czynności, wymagające zaledwie krótkiego instruktarzu.

Można w tych działaniach korzystać z doświadczeń takich instytucji jak Fundacja Wspomagania Wsi, która od niemal czterech dekad zajmuje się wspieraniem rozwoju terenów wiejskich i różnych inicjatyw podejmowanych przez jej mieszkańców. W internecie⁴ promuje wiele działań, upowszechnia literaturę i wiedzę, organizuje liczne warsztaty i szkolenia. Wśród projektów realizowanych przez tę instytucję znajdziemy wiele takich, które zainteresują zarówno mieszkańców wsi, jak i etnologów, klimatologów czy ekologów. Wszystkich zainteresowanych odsyłam chociażby do programu *Zakorzenione czy Gmina przyjazna wodzie* [www.

⁴ Strony internetowe Fundacji Wspomagania Wsi zawierające materiały i informacje edukacyjne: www.fundacjawspomaganiawsi.pl, www.witrynowiejska.org.pl, www.wszechnica.org.pl.

fundacjawspomaganiawsi.pl; data odczytu: 04.05.2024]. Publikowanych bądź polecanych jest tu wiele wydawnictw i artykułów niezbędnych wiejskim przywódcom, organizującym lokalne działania na rzecz poprawienia dobrostanu i komfortu życia mieszkańców⁵.

Budując domy i siedliska, zakładając sady, ogrody, wytyczając pola i drogi, regulując rzeki powinniśmy, podobnie jak czynili to nasi przodkowie, częściej kierować się rozsądkiem i szacunkiem dla otaczającego nas świata przyrody, nie zaś liczyć wyłącznie na cudowną moc współczesnych technologii, które zdołają nas uchronić przed wszelkimi katastrofami klimatycznymi, w dużym stopniu będącymi skutkiem naszych działań.

Trudno, by współczesne postindustrialne i przeludnione społeczeństwa kierowały się wyłącznie technologiami i zasadami stosowanymi przez naszych poprzedników. Jednak wszyscy już czujemy, że chcąc przetrwać, ludzkość musi zmienić swój zachłanny stosunek do naszej planety i z większym szacunkiem i staraniem odnosić się do jej naturalnych możliwości.

Toteż programy edukacyjne o charakterze ekologicznym powinny znaleźć swe stałe miejsce również w instytucjach etnograficznych. Mamy już wiele placówek, które od lat dostrzegały taką konieczność i systematycznie je realizowały. Potrzebny jest jednak zbiorowy wysiłek wszystkich muzealnych instytucji. Każdego dnia winniśmy podejmować zbiorową walkę o zmianę społecznego stosunku i otoczenia szacunkiem naszego naturalnego środowiska, które tak istotnie wpływa na kondycję i różnorodność naszych lokalnych kultur.

To raczej politycy i ekonomiści będą decydowali o naszej wspólnej przyszłości, niemniej jednak nie zwalnia to muzealników z obowiązku dbania o naszą kulturę, naturę, o naszą planetę.

Bibliografia

Dziubata-Smykowska Karolina

- 2023: *Kryzys klimatyczny a lokalne praktyki wobec niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Propozycja badań nad wybranymi zjawiskami Krajowej Listy Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego w Polsce z perspektywy etnoklimatologicznej*, „Lud”, t. 107, s. 110–141.

⁵ Niezwykle ciekawe są chociażby prace P. Chilik, *Aby na wsi było ładniej* lub A. Jędrzejczak, N. Jędrzejczak, B. Kudławiec, *Od obserwacji przyrody do jej ochrony. Plan działań*, na stronie: www.fundacjawspomaganiawsi.pl; data odczytu: 04.05.2024.

Schronienia...

2023: *Schronienia, Eseje na czas kryzysu*, red. S.J. Konefał, A. Ratajczak-Krajka, P. Sitkiewicz, Gdańsk, ss. 141.

Świątosławska Iwona

1995: *Etnografia muzealna źródło niewyczerpane*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 34, s. 71–79.

Strony internetowe

<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>; data odczytu: 04.05.2024.

https://samarzad.nid.pl/baza_wiedzy/ekomuzeum-sieciowa-oferta-edukacyjno-turystyczne/; data odczytu: 04.05.2024.

<http://www.gigawat.net.pl/archiwum/article/articleview/291/1/34/index.html>; data odczytu: 04.05.2024.

www.fundacjawspomaganiawsi.pl; data odczytu: 04.05.2024.

www.witrynawiejska.org.pl; data odczytu: 04.05.2024.

www.wszechnica.org.pl; data odczytu: 04.05.2024.

Iwona Hanna Świątosławska**Museology ethnography vs climate change. Voice in the matter**

Climate crisis brings about a number of disquieting phenomena such as expanding drought areas, massive migrations, floods, wars or famine. The conditions of life of millions of people have been dramatically changed and their works and past life style drastically transmuted. These changes happening before our very eyes make museums actively join the debate concerning global climate disaster. Museums are public institutions of social trust which are obliged to act in the interest of citizens and culture they create. Ethnographic institutions should play a special role in this process as they should not only register the changes that are taking place but explain them suggesting solutions used in the past. That's why museums ought to be extensively present in education which will help local communities' members realise how global climate change affects their daily life and what they can do to minimise them.

Keywords: definition of museum, climate crisis, climate ethnography, museum-oriented education

Joanna Wasilewska

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Kilka uwag o potencjale rozwoju muzeów etnograficznych w Polsce

Reconsider the active and changing roles of communities in thinking of heritage and museums, among them: the decentralization of decision-making, use and care; a current and potential displacement of constituencies; transformations of socially and legally recognized roles of individuals and groups, or introduction of previously unrecognized, individual or group, formal or informal participants, that would affect how both past and future will be construed.

[Sladojević 2022: 86]

Refleksje zawarte w tym tekście są podsumowaniem moich doświadczeń ponad trzydziestu lat pracy – w tym dziesięciu na stanowisku dyrektorki – w Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie. Jakkolwiek z założenia interdyscyplinarne, ze względu na charakter zbiorów i działalności ma ono liczne cechy muzeum etnograficznego/etnologicznego. Jako historyczka sztuki, która wraz z rozwojem zawodowym wkraczała stopniowo na grunt antropologii kultury i obserwowała zjawiska zachodzące w muzeach o takim profilu w Polsce, Europie i niektórych krajach azjatyckich, chciałabym podzielić się swoimi uwagami co do ich roli, zadań i pożądanых kierunków rozwoju. Uwagi te wynikają z długoletniej praktyki muzealnej i osobistego doświadczenia; nie roszczą sobie pretensji do teoretycznych ani – tym bardziej – normatywnych uogólnień. Literatura dotycząca muzealnictwa etnograficznego rozwija się bujnie. Na gruncie polskim w czasie dwudziestu lat, jakie minęły od klasycznego „Muzeum

etnograficznego” Katarzyny Barańskiej (Barańska 2004) trwa ożywiona dyskusja akademicka, a łamy ZWAM są jej znaczącą przestrzenią. Te dwie dekady to także czas, kiedy w polskiej muzeologii wybrzmiewać zaczęły kwestie dekolonizacyjne, zarówno w odniesieniu do zbiorów kulturowo odległych, jak i pochodzących z przestrzeni (pozornie) bliskiej i oczywistej. Przywołajmy tylko kilka pozycji książkowych autorstwa Janusza Barańskiego (2010, 2017) czy Anny Nadolskiej-Styczyńskiej (2011). Bibliografia artykułów naukowych z interesującego tu nas zakresu liczy już setki tytułów, w tym wiele autorstwa osób poddających refleksji swoją praktykę pracy w muzeach. Niniejszy tekst jest swego rodzaju notatką do dalszych rozważań.

Muzea etnograficzne w Polsce to instytucje mocno osadzone w historii i społecznej świadomości. Najstarsze z nich powstawały w okresie zaborów: warszawskie w 1888, krakowskie w 1911 roku. Początek dawały im inicjatywy społeczne – w ówczesnej sytuacji, bez państwowego wsparcia dla organizacji polskich, działania takie stanowiły podstawę tworzenia wielu instytucji kulturalnych, nie tylko muzeów. Były więc one od początku zakorzenione w tym, co dziś nazywamy „społeczeństwem obywatelskim”.

Nowa definicja muzeum ICOM (Międzynarodowej Rady Muzeów), przyjęta w 2022 roku, w istocie potwierdziła procesy zachodzące już od kilku dekad. Wizerunek muzeów jako instytucji „służącej społeczeństwu” (cytując definicję w tłumaczeniu Jarosława Suchana), „dostępnej i niewykluczającej”, działającej na zasadach „etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji” [<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>, data odczytu: 04.09.2024] jest mocno zakorzeniony w głównym nurcie kultury. Jednocześnie pamiętać należy o specyfice, która wyróżnia muzea wśród innych instytucji: gromadzeniu, badaniu i prezentacji materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Zawarty w definicji podstawowy system wartości jest punktem wyjścia do przemyślenia sytuacji i planu rozwoju każdego muzeum. O rozwoju tym i ewentualnych zmianach należy myśleć kompleksowo, zaczynając od kwestii tak podstawowej, że aż przezroczystej: nazwy.

Przymiotnik „etnograficzne” jest stałym elementem nazw polskich muzeów, a jest to przymiotnik coraz bardziej problematyczny i problematyzacji wymagający. Współczesne konotacje tego słowa przywołują uwikłanie etnografii jako nauki w dekonstruowane obecnie procesy kolonizacyjne, utrwalanie nierówności rasowych i klasowych, polityczną propagandę

systemów autorytarnych. Można się zastanawiać nad faktycznym charakterem tego uwikłania w poszczególnych przypadkach, wskazywać na uproszczenia lub automatyzmy dekolonialnych interpretacji, niemniej jednak muzea wielu krajów coraz częściej z nazwy tej rezygnują. Nacisk kładą nie tyle na „etnograficzność”, czyli szczególny sposób interpretacji gromadzonych i wystawianych zasobów, ale na nie same: świadectwa kultur.

Stąd częste w ostatnich dekadach zmiany nazw muzeów, tworzonych i pierwotnie określanych jako etnograficzne, na muzea kultury albo kultur – jak np. Museum der Kulturen w Bazylei, lub muzea świata – jak niderlandzki kompleks Wereldmuseum¹. Proces ten nadal trwa w Europie i dotyczy również nazw instytucji nowych, tworzonych w ostatnich dekadach, jak np. marsylskie Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM, otwarte w 2013 roku). Podobny proces w odniesieniu do muzeów polskich również powinien stać się przedmiotem szerokiej dyskusji w obrębie muzeum i jego społecznego otoczenia. Nie oznacza to, że nazwy te „powinny” być zmienione; sam fakt istnienia pewnego trendu intelektualnego nie przesądza o konieczności podążania za nim. Z pewnością jednak analiza istniejących nazw, ich historii, dzisiejszego rozumienia i społecznego odbioru byłaby z pożytkiem w każdym przypadku, a w niektórych mogłaby prowadzić do twórczych zmian. Przemyślenie nazwy, a więc jednego z podstawowych elementów identyfikacji, jest dobrym punktem wyjścia do namysłu nad nową, całościową strategią każdego muzeum.

Każde z nich dysponuje właściwym sobie kapitałem, na który składa się wygenerowana w jego kręgu wiedza i zespół wyobrażeń, doświadczenia pokoleń pracowników i zwiedzających, związek z rozwojem etnologii jako dyscypliny akademickiej, zbiory, a także inne zasoby materialne, wraz z siedzibami, często reprezentacyjnymi i stanowiącymi punkty odniesienia w poszczególnych miastach. Rzecz w tym, jak najpełniej można ten kapitał wykorzystać i zrealizować maksymalny potencjał.

Zbiory są tym, co wyróżnia muzea spośród innych instytucji kultury – ale drugim filarem muzeum są ludzie. To ich kompetencje i relacje są podstawą sukcesu każdej organizacji. I tak samo jak wszędzie, wysoka rotacja pracowników, niski poziom identyfikacji z instytucją, brak poczucia sprawczości, niepewność i deficyt zaufania do kierownictwa negatywnie odbijają się na

¹ Będąc w latach 2008-2023 jedyną przedstawicielką polskiego muzealnictwa w European Ethnology Museum Directors Group miałam okazję obserwować te procesy i uczestniczyć w towarzyszących im dyskusjach.

funkcjonowaniu muzeów, ze stratą dla społeczeństwa. Dlatego tak ważne jest budowanie zespołów nie tylko w oparciu o kwalifikacje profesjonalne, ale też przejrzystość działań i zdrowe relacje międzyludzkie.

Szczególłą wagę ma integracja zespołu, budowa poczucia sprawczości i wspólnej odpowiedzialności za muzeum. Proces ten powinien zaangażować wszystkich, przy współpracy z zewnętrznymi, neutralnymi specjalistami-moderatorami. Rozpoczęliśmy go m.in. w Muzeum Azji i Pacyfiku przy końcu sprawowania przeze mnie funkcji dyrektorki, z inicjatywy zespołu. Pozostaję bardzo wdzięczna koleżankom, które tę inicjatywę podjęły, traktuję ją bowiem jako wyraz zaufania do mnie jako przełożonej. Procesy takie wdrażały lub wdrażają coraz liczniejsze instytucje, m.in. Narodowa Galeria Sztuki Zachęta.

Ich celem jest zwiększenie udziału pracowników w podejmowaniu decyzji dotyczących działalności i rozwoju muzeum w duchu konsultatywy. Ta wciąż stosunkowo nowa forma zarządzania przynosi bardzo dobre efekty w przypadku dużych i znaczących instytucji. Pozwala na pozytywne zaktywizowanie osób zatrudnionych w instytucji, a także z nią współpracujących (różne środowiska interesariuszy, organizacje pozarządowe itp.) poprzez powołanie dobrowolnych grup roboczych i możliwość realizacji pomysłów powstających oddolnie. Zwiększa podmiotowość wszystkich osób tworzących muzeum, jego wizerunek i otoczenie społeczne. Daje możliwość przemyślenia i omówienia wyobrażeń o dalszym rozwoju, ale także obaw związanych z ewentualnymi zmianami. Procesy konsultacyjne powinny dotyczyć wszystkich statutowych zadań, od planów strategicznego rozwoju, poprzez rozbudowę zbiorów, wyznaczanie kierunków badań, po programy wystaw i wydarzeń. Nie jest to rozwiązanie idealne, zawsze jednak lepsze i bardziej twórcze od rozwiązań opartych na jednoosobowym autorytecie dyrektora, wciąż jeszcze zbyt często spotykanych.

Kolejny warunek prawidłowego funkcjonowania to wynikająca wprost z przepisów prawa autonomia muzeum i dyrektora w doborze kadr, w tym brak zewnętrznych ingerencji w obsadę stanowisk kierowniczych. Transparentność procesów naboru na każdym poziomie jest nie tylko niezbędna do pozyskiwania najlepszych specjalistów w każdej dziedzinie, ale także wpływa zdecydowanie pozytywnie na morale zespołu. Niestety, w warunkach polskich – niezależnie od opcji politycznej i szczebla władzy – autonomia ta zbyt często bywa negowana, a decyzje kadrowe podporządkowywane interesom politycznym. Tym bardziej podkreślać należy, że sytuacje takie

są niewłaściwe tak z prawnego, jak i etycznego punktu widzenia, a także szkodliwe społecznie, podważają bowiem zaufanie do muzeów jako instytucji publicznych służących wspólnemu dobru.

Podkreślić tu także należy rolę dyrektora jako osoby kierującej zespołem i odpowiedzialnej za instytucję. Kierującej – czyli pracującej wraz z tym zespołem, zorientowanej na interes muzeum i społeczeństwa, podejmującej odważne decyzje. Decyzje te są niekiedy trudne, choćby w przypadku zmian kadrowych, oceny słabych i silnych punktów organizacji. Jeśli jednak podejmowane są we wspomnianej atmosferze przejrzystości i rzetelności, mogą liczyć na zrozumienie. Dyrektor nie powinien być postacią wydającą arbitralne polecenia, oczekującą posłuszeństwa i kierującą się krótkoterminowymi, doraźnymi motywacjami. Oczywiście, niedopuszczalne powinno być także otwarte reprezentowanie jakichkolwiek interesów politycznych – w wąskim, partyjnym rozumieniu tego przymiotnika – na gruncie instytucji długiego trwania, która musi być użyteczna społecznie niezależnie od fluktuacji związanych z kalendarzem wyborczym. Uwarunkowania polityczne muzeów i ich dyrektorów to jeden z problemów polskiego muzealnictwa powszechnie dyskutowanych w środowisku, domagający się trwałych rozwiązań na gruncie prawnym, skoro podstawy etyczne najwyraźniej nie są wystarczające.

Celem zarządzania powinno być stworzenie atmosfery współpracy, szacunku i bezpieczeństwa. Pracownicy i pracownice muszą mieć jasno określone zakresy kompetencji, zadań i odpowiedzialności i w ich ramach podejmować samodzielne decyzje oraz inicjatywy. Delegowanie odpowiedzialności i odchodzenie od pionowego, hierarchicznego procesu decyzyjnego usprawnia i przyspiesza pracę, a pracownikom pozwala się rozwijać i silniej identyfikować z instytucją.

W tych warunkach każdy zespół może podjąć wspólną pracę nad strategią muzeum, wyznaczając jego cele i główne kierunki polityki. Należy wyartykułować system wartości, którymi kieruje się muzeum i wychodząc od niego, podjąć decyzje dotyczące nazwy i misji. To będzie stanowić punkt wyjścia dla kształtowania strategii. Jej uwarunkowania wynikają z charakteru każdego muzeum, jego historii i obecnej sytuacji.

Muzea etnograficzne są często postrzegane jako dokumentujące kultury dawne, martwe, historyczne (zwłaszcza jeśli chodzi o spuściznę społeczeństwa, w jakim funkcjonują) lub bezczasowe, zawieszone w „czasie teraźniejszym etnograficznym” (częściej w przypadku kultur odległych od

tegoż społeczeństwa). Aktualizacja i jednocześnie historyczna kontekstualizacja następuje w ostatnich dekadach znacznie bardziej dynamicznie w odniesieniu do muzeów kultur „obcych”, co wiąże się m.in. ze zmianami migracyjnymi, w wyniku których zmieniają się również granice „swojego” i „obcego” dziedzictwa. Ten proces w odniesieniu do społeczeństwa polskiego dopiero się rozpoczyna. Jednak w czasach powstawania muzeów etnograficznych były one nie tylko miejscami spotkania z innością, ale też z czasem teraźniejszym, z żywymi przejawami kultur, choć XIX- i XX-wieczni badacze ubolewali nad ich szybkim zanikaniem. Lud, ten „wewnętrzny Inny” etnografów, był żywotnymi społecznościami, a choć muzealni kolekcjonerzy poszukiwali dziedzictwa uważanego za tradycyjne, w dużym stopniu muzealizowali teraźniejszość.

Skupienie się na formach kultury zanikających pod naporem modernizacji przybrało na sile w drugiej połowie XX wieku, kiedy to odwiedzający muzea etnograficzne szukali w nich i znajdowali niejako zabalsamowane szczątki przemijających obyczajów, nieużywane, choć jeszcze po części rozpoznawalne przedmioty i symbole. Takie zresztą są do dziś oczekiwania m.in. publiczności skansenów, która bywa rozczarowana lub rozbawiona włączaniem do nich czegoś „nowoczesnego”, związanego z codziennym doświadczeniem. Zarazem w drugiej połowie XX wieku etnologia, czy też antropologia kultury, zaczęła zwracać się ku badaniom kultury popularnej, postludowej, zjawiskom zapoczątkowanym przez dekolonizację, urbanizację, industrializację, przyspieszenie procesów migracyjnych i emancypacyjnych różnego rodzaju. Te zmiany paradygmatów badawczych znajdują odzwierciedlenie w żywej działalności polskiej antropologii akademickiej, w mniejszym jednak stopniu w muzealnictwie.

Skierowanie uwagi muzeów na czas teraźniejszy nie jest bynajmniej nowością, wydaje się jednak wciąż zbyt rzadkie w przypadku polskich muzeów etnograficznych, oczywiście z chwalebnyymi wyjątkami, choćby w działalności Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Charakterystyczny jest stosunek muzeów typu skansenowskiego do dziedzictwa wsi z okresu PRL, obecnego w nich w bardzo niewielkim zakresie, choć dystans czasowy i kulturowy do tej epoki jest już znaczący. Problem nie dotyczy tylko muzeów polskich. Tak jak wspomniałam, aktualność poruszanych tematów i tworzonej kolekcji jest już niemal normą w muzeach kultur pozaeuropejskich, podczas gdy te dokumentujące życie społeczeństw Europy często nie mają na sobie tak wyrazistego pomysłu i pozostają w zawieszeniu.

Warto też zwrócić uwagę, że w krajach będących dawniej kolonialnymi metropoliami nadal przeważa model odrębnych muzeów poświęconych „swoim” i „obcym”, dziewiętnastowiecznego podziału na „Volkskunde” i „Völkerkunde”. Rozmaite „muzea świata” (wspomniane niderlandzkie Wereldmuseum, wiedeńskie Weltmuseum) paradoksalnie wycinają z jego mapy Europę (znamienna jest nazwa monachijskiego Museum **Fünf** Kontinente). Oczywiście, pojawiają się nowe projekty, jak wspomniane już marsylskie MUCEM, w którym dokonano udanej fuzji dawnych kolekcji paryskich Musée National des Arts et Traditions populaire oraz Musée de l’Homme. Jest ono także dobrym przykładem budowania kolekcji współczesnych, dokumentujących nowe zjawiska społeczne.

W tym świetle historycznie trwałe połączenie zbiorów polskich, europejskich i światowych w przypadku naszych muzeów jest zdecydowanie ich atutem. Praktyka ta wynika z prozaicznego faktu, że przy braku kolonii zbiory światowe na ziemiach polskich były stosunkowo niewielkie i marginalne, w odróżnieniu od metropolii państw zaborczych; nie było też politycznej potrzeby ich wyodrębniania. Dziś jednak daje to możliwość szerszego spojrzenia na kultury i pokazywania ich we wzajemnym kontekście, we wspólnej przestrzeni, na równej stopie.

Kontekst historyczny jest też tłem dla obecnej dyskusji o tym, na ile sytuacja podporządkowania Polski trzem zaborcom ukształtowała odmienne widzenie kolonializmu wśród polskich elit. Badacze zastanawiają się, czy polski punkt widzenia kultur pozaeuropejskich posiada swoją specyfikę (np. w odniesieniu do narodów azjatyckiej części Rosji) czy też kształtowany był wyłącznie przez narrację imperiów kolonialnych (np. w przypadku społeczeństw afrykańskich, choć i tu pojawiają się wyjątki, jak oczywisty Joseph Conrad czy znacznie skromniejszy Tadeusz Dębicki). Zobrazowanie tych rozważań i sporów byłoby interesującym wyzwaniem wystawienniczym.

Przyszłość muzeów etnograficznych – czy też raczej muzeów kultury i społeczeństwa – w Polsce leży więc w badaniu zjawisk bieżących, ale także na takim mówieniu o przeszłości, aby włączyć ją w dzisiejszy obraz świata, pokazać kulturową ciągłość. Triumfujący obecnie nurt historii ludowej wybitnie temu sprzyja. Z oczywistych przyczyn statystycznych, większość z nas ma korzenie – przynajmniej po części – w dawnych niższych warstwach społeczeństwa, w owym idealizowanym, wypieranym lub wiktymizowanym ludzie. Pokazanie jego historii jako istotnego społecznego dziedzictwa, jako naszej własnej spuścizny, kontekstu służącego

zrozumieniu współczesności powinno być jednym z głównych celów takich muzeów. Dobrym przykładem takiego działania był niedawny projekt *Krzyże wolności*, zrealizowany przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie, dokumentujący sposoby upamiętnienia zniesienia pańszczyzny, łączący podejście etnologiczne i historyczne. Działania takie to również pogłębienie powierzchownych niekiedy i uproszczonych tez owej „historii ludowej”.

Dokumentowanie i włączanie do zasobów muzealnych zjawisk współczesnych ma oczywiście miejsce już teraz. Po części jednak dotyczy śledzenia tego, co we współczesności jest śladem przeszłości, podczas gdy zjawiska bieżące wciąż w umiarkowanym stopniu znajdują odzwierciedlenie w zbiorach i wystawach. Jest to ogromne pole do działania w okresie intensywnych przemian społecznych i kulturowych. Jednym z kluczowych ich elementów są procesy migracyjne, które w ostatnich latach gwałtownie przyspieszyły również w Polsce. Związane z nimi obawy i szanse, wyzwania i kryzysy, rosnąca wielokulturowość i wielojęzyczność społeczeństwa – wszystko to może być przedmiotem specyficznie muzealnej refleksji. Jednak obecne przemiany to nie tylko migracje, ich przyczyny i skutki. To również rosnąca widzialność i sprawczość wielu innych grup mniejszościowych, długo ignorowanych, egzotyzowanych czy wprost dyskryminowanych. Zdobywają ją zarówno tradycyjnie pojmowane mniejszości narodowe, etniczne czy językowe, jak i te, których tożsamość wiąże się z orientacją seksualną, światopoglądem lub niepełnosprawnością.

Nie oznacza to bynajmniej, że muzeum ma się skupiać tylko na grupach mniejszościowych czy kulturowo odmiennych od dominującej. Procesy dekolonizacyjne, rozumiane jako dekonstrukcja stereotypów, zmiana narracji, demokratyzacja relacji powinny dotyczyć również dziedzictwa lokalnego głównego nurtu. To, co dawniej nazywano kulturą ludową, dziś znajduje częściową kontynuację w popularnej kulturze post-wiejskiej, nieprofesjonalnych formach ekspresji czy nowych rytuałach społecznych. Ich „muzealizacja” nie jest łatwa, może budzić kontrowersje różnego rodzaju, od światopoglądowych po estetyczne (jedne z drugimi są zresztą powiązane). Jednak stworzenie poczucia ciągłości oraz zrozumienia wspólnej spuścizny przez kolejne pokolenia polskiego społeczeństwa to niezwykle ważny element misji, którą muzea mają szansę realizować. Pamiętać też trzeba, że muzea powinny mierzyć się z tzw. „trudnym dziedzictwem” w różnych jego wymiarach.

Każde muzeum wpisuje się w krajobraz swojego miasta i regionu, w ich specyficzną dynamikę. Jest więc doskonałym miejscem dyskusji nad nowymi formami komunikacji, budowy więzi społecznych, integracji, szeroko pojętego współdziałania. Antropologia codzienności zasługuje na jasno wyartykułowane miejsce w programach strategicznych, co oznacza także rozbudowę zbiorów i dokumentacji współczesnej kultury miejskiej. Po raz pierwszy wszak w dziejach ludzkości ponad połowa z niej żyje w miastach, co dotyczy także Polski.

Zarówno sytuacja zaborów, w której powstawały pierwsze muzea etnograficzne, jak i krótkie dwudziestolecie odrodzonej, suwerennej państwowości, a następnie okres PRL sprzyjały ukierunkowaniu tych placówek na kształtowanie i propagowanie tożsamości narodowej. Przy skrajnie różnych uwarunkowaniach politycznych kolejnych epok oznaczało to w dużym stopniu tendencje unifikacyjne, podporządkowujące specyfiki regionalne czy etniczne wizji polskiej „wspólnoty wyobrażonej” (co oczywiście nie znaczy, że nieistniejącej). Były to więc i są w pewnym sensie „muzea narodowe”. Być może nadszedł odpowiedni moment – a muzea są odpowiednim miejscem, aby go uchwycić – na przededefiniowanie, a przynajmniej gruntowne przemyślenie polskiej tożsamości.

Naród, zgodnie z literą i duchem konstytucji, oznacza dziś „wszystkich obywateli Rzeczypospolitej”. W tym niezwykle ważnym kontekście zobowiązaniem muzeum jest kształtowanie otwartego kanonu kultury polskiej, wprowadzanie do szerokiego obiegu świadomości dziedzictwa regionów i związanych z nimi grup mniejszościowych (np. tożsamość śląska, odrodzenie kultury kaszubskiej, tradycje Łemków czy Bambrów), a także widocznych społecznie i silnych kulturowo nowych mniejszości, jak choćby ta pochodzenia wietnamskiego. Wszystkie te zjawiska, wraz z utrwalonymi kanonicznie wizerunkami etnograficznej przeszłości, składają się na żywą i zmienną kulturę narodową. Absorbują one także spuściznę społeczności dziś już w granicach Polski nieobecnych lub obecnych w minimalnym stopniu – jak np. ludowa kultura niemiecka na ziemiach zachodnich do 1945 oraz współczesne zainteresowanie niektórymi jej elementami. Dochodzimy tu do interesującej kwestii nowej tradycji, tradycji odzyskanej, czy wreszcie – wynalezionej. Te procesy, od historii zespołu „Mazowsze” po najnowsze trendy mody podhalańskiej, również zasługują na szerszą prezentację i analizę.

Zarazem, jak wspomniałam, są to muzea o wymiarze globalnym – muzea kultur całego świata. Jako takie prezentować powinny nie tylko ich dziedzictwo, ale i współczesność, nie stroniąc od tematów niełatwych. Wspomniany wcześniej temat migracji to także legalne i nielegalne szlaki, związana z nimi przestępczość, mechanizmy adaptacyjne lub ich brak. Kryzys klimatyczny i ekologiczny wywołuje różne odpowiedzi i metody radzenie sobie z nim w różnych kulturach, od nowych form budownictwa, poprzez powrót do tradycyjnych rozwiązań rolniczych, tworzenie innowacyjnych więzi społecznych, aż po angażowanie wysokich technologii. Muzeum mówiące o kulturach musi znajdować miejsce na ich bieżące formy, równie fascynujące jak dawne; co więcej, dokumentowanie współczesności jest naszym obowiązkiem wobec naszych następców, tworzeniem muzealnego zasobu dziedzictwa.

Podsumowując, muzeum powinno działać na rzecz aktywizacji społecznej, sprzyjać modernizacji, budować otwartość, zachęcać do dyskusji i samodzielnego, krytycznego myślenia o skomplikowanym świecie. Muzea nie dostarczają już ostatecznych odpowiedzi na trudne pytania, ale pomagają ich uczciwie i racjonalnie poszukiwać.

O ludziach była już mowa – pora na rzeczy, a więc zbiory. Wielotysięczne polskie zasoby dokumentują bardzo szeroki zakres ludzkiej kreatywności z różnego czasu, miejsc i kontekstów społecznych. Dają ogromne możliwości badań, interpretacji i prezentacji. Stąd też tak istotną kwestią jest polityka powiększania kolekcji i zarządzania nią. Dokument ten nie jest jeszcze obowiązkowy dla polskich muzeów, jednak staje się już normą, premiowaną również przez konkursy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nie może on być tylko formalnością; ma być wynikiem poważnego namysłu. Pracę nad polityką powinien prowadzić zespół powołany specjalnie w tym celu, złożony z kuratorów, konserwatorów, opiekunów zbiorów. Aby decydować o kierunkach rozwoju, trzeba analizować posiadane zasoby, krytycznie przyglądać się istniejącym obecnie kryteriom podziału i oceny, nie obawiać się ich rewizji, a w razie potrzeby gruntownej rekonstrukcji. Pamiętać też trzeba, że regularna aktualizacja polityki jest warunkiem jej użyteczności.

Dokumentacja niepełna lub częściowo nieaktualna jest zjawiskiem częstym, praktycznie nieuniknionym w przypadku większych zbiorów o długiej historii. Należy jednak dążyć do jej stopniowej, ciągłej weryfikacji, co jest związane z przemyślanym rozwojem zespołu kuratorskiego, dostosowanego

do profilu kolekcji. Budowa zasobu wiedzy o posiadanych muzealiach, naukowe ich opracowanie, to klasyczna „praca u podstaw”, która nigdy nie powinna być zaniedbywana na rzecz działań doraźnych, jakkolwiek by nie były spektakularne. Przeciwnie, określone czasowo projekty badawcze i wystawiennicze powinny zawsze być wykorzystywane do wzbogacania tego zasobu. Z własnej praktyki wiem, że problemem bywa wprowadzanie nowych informacji i opracowań, powstałych np. w trakcie pracy nad wystawą, do istniejącej już dokumentacji, w związku z czym mogą istnieć poważne rozbieżności pomiędzy stanem wiedzy w najnowszych publikacjach muzealnych i bazach danych. Aktualizacja tych ostatnich powinna być zawsze uwzględniana jako jeden z rezultatów projektu. Baza danych to narzędzie tyleż ważne co oczywiste, jednak najlepsze nawet narzędzie nie będzie skuteczne bez spójnego, maksymalnie konsekwentnego i niezbyt złożonego systemu klasyfikacji, gwarantującego jak najlepszy dostęp do wiedzy o obiektach i łatwość prowadzenia kwerend. Szeroko rozumiana dostępność internetowa oznacza tym większą odpowiedzialność za wiarygodność przekazu.

Z opracowaniem zbiorów wiążą się badania proveniencyjne, na które we współczesnym muzealnictwie kładzie się duży nacisk. Mają one związek ze „zwrotem etycznym” w muzeologii i refleksją nad sposobami, okolicznościami i kontekstami pozyskiwania zbiorów. Powszechnie znanym przykładem są kolekcje tworzone w epoce kolonialnej przez Europejczyków na obszarach pozaeuropejskich, bezpośrednio skolonizowanych lub w inny sposób eksploatowanych. Jednak niejasne konteksty i nierówność pozycji kolekcjonera wobec autora / właściciela / społeczności pochodzenia dotyczą również, a przynajmniej dotyczyć mogą, zbiorów gromadzonych na „własnym” terenie. Bardzo pouczające mogą być np. dalsze badania nad kolekcjami sztuki ludowej z okresu PRL, powstającej w specyficznym systemie mecenatu państwowego i pod wpływem gustów miejskiej inteligencji.

Proweniencja to często wielopoziomowe i skomplikowane historie. Problemem realnie istniejącym, badanym już i otwarcie poruszonym (ostatnio np. na seminarium Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego „Muzeum etnograficzne na rozdrożu” w Chludowie w maju 2024 roku) jest pochodzenie części zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie z muzeów znajdujących się na terenach przed II wojną światową należących do Niemiec, zaś po niej włączonych do Polski (Wrocław, Szczecin). Na wcześniejszą, nierzadko typowo kolonialną i niepozbawioną elementów

przemocy historię tych obiektów nakłada się historia ich przejęcia i przemieszczenia w nowej sytuacji politycznej, a następnie zmienność postaw wobec nich za życia kilku pokoleń na obszarach uważanych początkowo za „poniemieckie”. Co więcej, powojenne procesy przymusowej i arbitralnej centralizacji dotknęły też muzea znajdujące się przed wojną na obszarze państwa polskiego, których zbiory były ściśle związane z miejscem ich gromadzenia – jak ma to miejsce np. w przypadku Poznania. Dotyczy to oczywiście nie tylko kolekcji etnograficznych, gdyż centralizacja była oficjalną polityką całego polskiego muzealnictwa lat 40. i 50. ubiegłego wieku.

Wynika stąd konieczność stawiania sobie niewygodnych pytań i poszukiwania nieoczywistych odpowiedzi. Taką odpowiedzią są m.in. badania proveniencyjne prowadzone wspólnie przez różne muzea; warto rozważyć również współudział w nich innych grup interesu. Współpraca i transparentność muszą być ważnym elementem tych procesów. Należy brać pod uwagę, że w niektórych przypadkach mogą one istotnie prowadzić do restytucji, zarówno w obrębie kraju jak i poza jego granice. Restytucje dóbr kultury budzą wiele emocji w samych muzeach i całych społeczeństwach. Według mnie powinny być traktowane bardzo wnikliwie, jednak nie jako bezwzględne zagrożenie dla instytucji, jak się je nierzadko postrzega. To raczej jeden z elementów życia kolekcji i zarządzania nią, choć nie zawsze łatwy do akceptacji przez wszystkich uczestników procesu. Konieczne jest ujęcie tej tematyki w politykach kolekcji, podobnie jak w ogóle szerszego problemu deakcesji, stanowiącej temat trudny z prawnego punktu widzenia, ale też swoiste tabu polskiego muzealnictwa, strauumatyzowanego przez historię strat.

Kierunki rozbudowy zbiorów muszą zawsze wynikać z analizy posiadanych zasobów i celów wyznaczanych przez polityki konkretnych muzeów. Ich przyszłość jest z pewnością powiązana ze zjawiskami wcześniej już wspomnianymi, a więc m.in. z badaniem grup społecznych, których kultura nie leży w centrum zainteresowania tradycyjnego muzealnictwa etnologicznego. To praca badawcza i kolekcjonerska nad formami aktywności masowej (np. manifestacje polityczne, festiwale muzyczne), kultury popularnej (np. subkultury muzyczne, sportowe, hobbystyczne) i kultury grup mniejszościowych (oprócz już wspomnianych np. nowe związki religijne). Warto przywołać również nurt antropologii relacji międzygatunkowych, intensywnie się rozwijający w polskiej nauce, a przybierający również formy dialogu pomiędzy naukami społecznymi a przyrodniczymi.

Budowa kolekcji o tej tematyce, w interdyscyplinarnych kontekstach, będzie interesującym wyzwaniem.

Zbiory, a więc także ich eksponowanie. Znaczące środki inwestowane od co najmniej dwóch dekad w polskie muzealnictwo poprawiły również infrastrukturę ekspozycyjną części muzeów etnograficznych. Inne wciąż czekają na swoją szansę. Niestety, za unowocześnieniem infrastruktury nie zawsze idzie pogłębiona praca nad treścią i przekazem wystaw, czego szczególnie przykrym przykładem mogą być *Afrykańskie wyprawy, azjatyckie drogi* w warszawskim PME – ekspozycja stała, która mimo iż powstała zaledwie kilka lat temu, powieliła archaiczne stereotypy i niezwykle banalne rozwiązania. Dotyczy to w szczególności jej części azjatyckiej, robiącej wrażenie całkowicie arbitralnego i niepoddanego refleksji zestawienia przedmiotów o silnie kolonialnym wydźwięku. W pełni doceniam wysiłki zespołu, aby zrównoważyć ją programem wydarzeń o zupełnie innej wymowie. Niemniej jednym z zadań na przyszłość musi być rewizja, a właściwie gruntowna zmiana w tym zakresie. Nota bene, przed muzeum tym stoi szansa zupełnie innego rozegrania kolekcji od lat nieeksponowanej, a bardzo ciekawej, mianowicie tej pochodzącej z Ameryki Łacińskiej. Już w latach 70. XX wieku poświęcona jej była stała ekspozycja, a tworzący ją muzealnicy zdecydowali się gromadzić także obiekty *artesanii* – twórczości przeznaczonej dla turystów oraz dokumenty miejskiej kultury popularnej.

Od wielu już lat niewykorzystany pozostaje potencjał kolekcji Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Jego ekspozycja stała poświęcona polskiej kulturze ludowej liczy sobie niemal ćwierć wieku i stwarza dziś obraz wyraźnie spetryfikowany, zaś jej forma scenograficzna wywodzi się z tradycji wystawienniczej sięgającej jeszcze lat 70. Zbiory pozaeuropejskie pozostają tam zarazem pozaekspozycyjnymi, zaś wystawy czasowe, mimo ciekawych koncepcji, borykają się z materialnymi ograniczeniami. Zastój w tej ważnej instytucji jest smutnym zjawiskiem, należy mieć nadzieję, że zmiany kadrowe przełożą się także na zmiany w działalności. Stworzenie nowej ekspozycji stałej, na którą Łódź od dawna zasługuje, byłoby ekscytującym wyzwaniem i ogromną szansą.

Z pewnością dobrze byłoby zobaczyć w którymś z muzeów polskich stałą wystawę problemową, podejmującą przekrojowe zagadnienie – jasno wyartykułowane i odwołujące się do powszechnego doświadczenia – zilustrowane eksponatami z różnych kręgów kulturowych. Takie rozwiązania są oczywiście podejmowane na wystawach czasowych, być może pora

podejść w ten sposób do rdzenia, jakim jest ekspozycja stała. Na rozwinięcie zasługuje też muzealna interpretacja pojęć „ludowości”, „ludowej” kultury i sztuki, przełożenie na język ekspozycji historii ich konstruowania i rozumienia, a także historii dyscypliny i badań, czego udanym przykładem była np. niedawna (2023) wystawa *Etnografki, antropolożki, profesorki* w warszawskim Państwowym Muzeum Etnograficznym.

Mówiąc o muzealnych przestrzeniach warto też wspomnieć o tych pozaekspozycyjnych, coraz bardziej przyjaznych dla gości, które mogą i powinny być miejscem spotkań grup, społeczności i osób. Przestrzeń to także świat wirtualny. Sieć jest od dawna przedmiotem badań antropologicznych, tym bardziej muzea o takim profilu powinny wyznaczać trendy w jej wykorzystywaniu.

Zbiory i ich konteksty są oczywistym przedmiotem badań, zaś wystawy – ich rezultatem, popularyzującym dyskusję naukową wśród szerokiego kręgu odbiorców. Określenie priorytetowych kierunków badań i wdrożenie odpowiednich programów, podjęcie współpracy z instytucjami akademickimi i pozyskiwanie środków z programów typowo badawczych powinno być jednym ze strategicznych elementów polityki muzeów. Ich rola jako miejsc krytycznego myślenia jest bardzo istotna w epoce, kiedy szybkość przepływu informacji zastępuje ich analizę, a brak weryfikacji stwarza realne niebezpieczeństwa i szerokie pole do manipulacji. Pewna autonomia i elastyczność muzeów w porównaniu z ograniczeniami i procedurami instytucji stricte akademickich daje im interesujące możliwości badawczej swobody. Jest to m.in. możliwość poszerzania wiedzy akademickiej o wiedzę ekspercką innego rodzaju, płynącą z kulturowej praktyki różnych osób i grup, a także z bezpośredniego kontaktu z materialnym dziedzictwem. Wymiana praktyki muzealnej z akademicką teorią jest bardzo owocnym procesem, o czym świadczą doświadczenia Muzeum Azji i Pacyfiku w okresie, kiedy nim kierowałam.

Reasumując, jeśli muzeum zwane dziś etnograficznym ma spełniać swoją rolę i misję, którą jest ukazywanie bogactwa świata, różnorodność myśli i aktywności ludzkiej, musi bez przerwy ewoluować. Musi wchodzić w rozległe sieci kontaktów i partnerstw, także tych nieformalnych; budować zaufanie do siebie i pomiędzy różnymi interesariuszami; brać udział w dyskusjach i procesach dotyczących spraw publicznych. Takie muzeum opiera się na wartościach profesjonalizmu, odwagi i szacunku. Muzealnicy zaś powinni nieodmiennie stawiać sobie wysokie wymagania; wolność i odpowiedzialność to dwa aspekty tej samej postawy.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

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

Barański Janusz

2010: Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

2017: Etnologia w erze postludowej. Dalsze eseje antyperyferyjne, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Nadolska-Styczyńska Anna

2011: Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozeuropejskie, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Sladojević Ana

2022: An Anticolonial Museum, Belgrade: The Museum of African Art

Strony internetowe

<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>, dostęp 04.09.2024.

Joanna Wasilewska

Polish Institute of World Art Studies

Some Remarks on the Development Potential of Ethnographic Museums in Poland

Reconsider the active and changing roles of communities in thinking about heritage and museums by focusing on decentralising decision-making, use, and care; the current and potential displacement of constituencies; the transformations of socially and legally recognised roles of individuals and groups; or the introduction of previously unrecognised individuals or groups and formal or informal participants, which would affect how both the past and the future are construed.

[Sladojević 2022: 86]

The reflections presented in this text are based on my over thirty years of experience, ten of which were spent as director of the Andrzej Wawrzyniak Asia and Pacific Museum in Warsaw. Although interdisciplinary by design, due to the nature of its collections and activities, it has many characteristics of an ethnographic or ethnological museums. As an art historian who, over time, has expanded into the field of cultural anthropology, I have closely observed the dynamics within museums of this type in Poland, Europe, and parts of Asia. Through this experience, I offer my thoughts on the roles, tasks, and future directions for these institutions. These observations, shaped by years of museum practice and personal engagement, are not intended as theoretical or normative conclusions.

Especially, as the literature concerning ethnology museums proliferates. During last twenty years, since the classic “Muzeum etnograficzne”

by Katarzyna Barańska appeared (Barańska 2004), academic discussion on the Polish ground has been flourishing. ZWAM is an important space of this activity. Last two decades also marks time when postcolonial and decolonial topics appeared clearly in Polish museology, applied both to the collections of far away cultures and to those from (allegedly) much closer and obvious spaces. With just a few books by authors like Janusz Barański (Barański 2010, 2017) or Anna Nadolska-Styczyńska (Nadolska-Styczyńska 2011), bibliography of articles from the area covers hundreds of title and is still growing. Many of them present their authors' reflection on their own museum practice. My present text hopes to add to this pool of thoughts.

Ethnographic museums in Poland are deeply rooted in the nation's history and social consciousness. The oldest of them were founded during the Partitions of Poland, with the Warsaw museum opening in 1888 and the Kraków museum in 1911. These museums originated from social initiatives, as state support for Polish organisations was absent at the time. Such activities formed the basis for the creation of many cultural institutions, not just museums. This grassroots foundation is what today would be considered the essence of "civil society".

The new ICOM (International Council of Museums) definition of a museum, adopted in 2022, has reaffirmed processes that have been underway for several decades. Today, the image of museums as the institution "in the service of society", "accessible and inclusive", operating "ethically, professionally and with the participation of communities", is firmly embedded in mainstream culture [<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, accessed September 4, 2024]. Yet, it is crucial to recognise the distinct role that separates museums from other institutions: the collection, study, and presentation of both tangible and intangible heritage. The value system articulated in this definition serves as a foundation for rethinking the current status and future development of any museum. This development and possible changes must be approached holistically, beginning with something as fundamental as the museum's name.

The adjective "ethnographic" is a constant element in the names of Polish museums, and it is an adjective that is increasingly problematic and in need of problematisation. Contemporary associations with the word evoke the entanglement of ethnography as a science in now-deconstructed colonial processes, the reinforcement of racial and class inequalities, and the political propaganda of authoritarian regimes. While it is possible to

scrutinise the exact nature of this entanglement on a case-by-case basis and challenge some oversimplifications in decolonial interpretations, many museums worldwide are gradually moving away from this designation. The focus now shifts not to “ethnography” as a specific method of interpreting collections but to the collections themselves: testimonies of diverse cultures.

In recent decades, many museums initially established and described as ethnographic have been renamed to museums of culture or cultures, with examples including the Museum der Kulturen in Basel and the Dutch Wereldmuseum complex¹. This trend continues in Europe and is also evident in the naming of new institutions, such as Marseille’s Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MUCEM), which opened in 2013. A similar process with regard to Polish museums should become the subject of extensive discussion within the museum and its social contexts. This does not imply that museum names “should” be changed merely because of an intellectual trend; rather, each case would benefit from a careful analysis of the museum’s name, its history, current interpretations, and social reception. In some cases, such analysis could inspire creative changes. Rethinking a museum’s name, a fundamental aspect of its identity, can be an ideal starting point for developing a new overall strategy.

Each museum possesses a unique capital, which includes the knowledge and perspectives generated within its sphere, the experiences of generations of its staff and visitors, its connection to the development of ethnology as an academic field, its collections, and its physical resources. Often, museum premises are themselves landmarks, providing points of reference in their respective cities. The key question is how this capital can be fully harnessed to maximise the museum’s potential.

While collections distinguish museums from other cultural institutions, the other essential pillar of any museum is its people. The success of an organisation relies heavily on the competence of its staff and the quality of their relationships. And just as everywhere, high turnover, low identification with the institution, lack of agency, uncertainty, and a deficit of trust in leadership can all detract from a museum’s effectiveness and, ultimately, its service to society. Therefore, it is vital to build teams not only

¹ Being from 2008 to 2023 the only representative of Polish museum in European Ethnology Museum Directors Group, I had opportunity to follow these processes and to participate in their discussing.

on the basis of professional qualifications but also through transparent operations and healthy interpersonal dynamics.

Fostering a sense of agency and shared responsibility within the team is crucial, and this process should engage everyone, with the assistance of external, neutral specialist moderators. At the Asia-Pacific Museum, we began such a process near the end of my tenure as director, initiated by the staff themselves. I remain deeply grateful to the colleagues who took this step, as I view it as an expression of their trust in me as a leader.

The goal of these processes is to enhance staff participation in decisions regarding the museum's activities and development through a consultative approach. This relatively new management model has proven highly effective in large and influential institutions, enabling the positive engagement of both internal staff and external collaborators, such as stakeholder communities and NGOs. By forming voluntary working groups and implementing grassroots ideas, this model increases the sense of agency for all those involved in shaping the museum, its image, and its social environment. It offers opportunities to discuss and reflect on development ideas as well as concerns about potential changes. Consultation processes should cover all aspects of the museum's statutory responsibilities, from strategic development plans and collection expansion to setting research directions and organising exhibitions and events.

Another key element for a museum's effective functioning is ensuring the autonomy of both the institution and its director in personnel selection, as mandated by law. This includes freedom from external interference in the appointment of managerial positions. Transparent recruitment processes at all levels are crucial not only for attracting the best specialists but also for boosting team morale. Unfortunately, in Poland, regardless of the political party in power, this autonomy is often compromised, with staffing decisions subjected to political interests. It should be stressed all the more that such practices are legally and ethically inappropriate and socially damaging, as they erode public trust in museums as institutions serving the common good.

The role of the director, as both a leader of the team and the person responsible for the institution, is critical. Leadership means working collaboratively with the team, focusing on the museum's and the public's interests, and making bold, sometimes difficult decisions—such as staff changes and assessing the weaknesses and strengths of the organisation.

However, if these decisions are made transparently and with integrity, they can be met with understanding. A director should not be an authoritarian figure issuing arbitrary orders or driven by short-term motivations. Equally unacceptable is the overt promotion of narrow political interests – in the narrow, party sense – within a museum, which, as a long-standing institution, must serve society irrespective of shifts in electoral outcomes. The political entanglement of museums and their directors is a well-recognised issue within Polish museology, requiring permanent legal solutions, as ethical standards alone have proven insufficient.

Management should aim to foster an atmosphere of cooperation, respect, and security. Employees need clearly defined areas of competence, tasks, and responsibilities, and within these, they should have the freedom to make independent decisions and take initiatives. Delegating responsibility and moving away from a hierarchical, top-down decision-making process not only streamlines work but also empowers employees, allowing them to grow and develop a stronger sense of identification with the institution.

Under such conditions, the team can collectively work on shaping the museum's strategy, outlining its objectives and core policies. The museum's value system needs to be articulated first, as this will guide decisions on foundational elements such as the name and mission, which in turn form the basis for developing a comprehensive strategy. The direction of this strategy will naturally be influenced by the specific nature of each museum, its history, and its current situation.

Ethnographic museums are often perceived as documenting ancient, dead, and historical cultures (especially when it comes to the legacy of the society in which they operate) or cultures that are timeless, suspended in “ethnographic present” (which is more frequent in the case of cultures far removed from this society). Updating and, at the same time, historical contextualisation has been occurring much more dynamically in recent decades with regard to museums of “foreign” cultures, driven in part by the migratory shifts that blur the boundaries between “own” and “foreign” heritage. However, when ethnographic museums were first established, they were not just spaces for encountering otherness, but also places to engage with living, contemporary cultures, despite the 19th- and 20th-century scholars lamenting their rapid disappearance. The people, that “inner Other” of ethnographers, were vital communities, and while museum

collectors sought to preserve heritage considered traditional, they were, in fact, musealising the present moment.

The focus on forms of culture disappearing under the pressure of modernisation intensified during the latter half of the 20th century, when visitors to ethnographic museums came to expect—and found—an embalmed version of customs as well as objects and symbols that, while no longer in use, were still faintly recognisable. Even today, visitors to open-air museums are sometimes disappointed or amused when they encounter something “modern”, connected with everyday experience. Yet, during the same period, ethnology and cultural anthropology began to expand their focus, studying popular, post-folk culture, phenomena initiated by decolonisation, urbanisation, industrialisation, and the accelerating processes of migration and social emancipation. These shifts in academic research paradigms have been reflected in the vibrant work of Polish academic anthropology but are less apparent in museology.

Museums engaging with the present are not a new phenomenon, but it remains relatively uncommon among Polish ethnographic museums, with a few notable exceptions like the Ethnographic Museum in Kraków, but this does not only concern Polish institutions. As I already mentioned, this relevance is already almost the norm in museums of non-European cultures, while those documenting the past of European societies often remain uncertain of their direction and remain in limbo.

It is also worth noting that in former colonial metropolises, the 19th-century division between “*Volkskunde*” and “*Völkerkunde*” remains largely intact, with separate museums dedicated to “own” and “foreign” cultures. The various “world museums” (the aforementioned Dutch Wereldmuseum, the Vienna Weltmuseum) paradoxically exclude Europe from the global narrative (the name of Munich’s Museum Fünf Kontinente is telling). Of course, new projects are emerging, such as the aforementioned MUCEM in Marseille, with its successful integration of the former Parisian collections of the Musée National des Arts et Traditions populaire and the Musée de l’Homme. It is also a good example of building contemporary collections that document new social phenomena.

The longstanding integration of Polish, European, and global collections in our museums is a significant advantage. It resulted from the mundane fact that, in the absence of colonies, world collections in Poland were relatively small and marginal, in contrast to the metropolises of the partitioning

states. Today, this history provides an opportunity to view cultures from a broader perspective, showing them in relation to one another, in a shared space, and on an equal footing.

This historical context also informs the ongoing debate about how Poland's subjugation under the three partitioning powers has shaped a different view of colonialism among Polish elites. Researchers continue to explore whether the Polish perspective on non-European cultures has a distinct specificity (e.g., in relation to the peoples of Russia's Asian regions) or whether it was entirely shaped by the colonial narratives of empires (as in the case of African societies, though there are exceptions such as Joseph Conrad and Tadeusz Dębicki). These issues present an intriguing curatorial challenge for future exhibitions.

The future of ethnographic museums—or, more aptly, museums of culture and society—in Poland lies in researching current phenomena while addressing the past in ways that connect it to today's world, emphasising cultural continuity. The growing interest in folk history provides an ideal framework for this. For obvious statistical reasons, most Poles trace their ancestry, at least in part, to the former lower strata of society, to the idealised, repressed, or victimised people. One of the main goals of such museums should be showing its history as an important social heritage, as our own legacy, a context for understanding the present. A good example of this was the recent “Krzyże wolności” (Crosses of Freedom) project by the Ethnographic Museum in Kraków, which documented ways of commemorating the abolition of serfdom through both ethnological and historical lenses.

The documentation and integration of contemporary phenomena into museum resources is, of course, already taking place now. However, it is partly concerned with tracing what in the present is a vestige of the past, while current phenomena, however present, are still underrepresented in collections and exhibitions. This represents a vast field of potential, particularly during a time of rapid social and cultural change. Migration, which has intensified in Poland in recent years, is one such area ripe for exploration. The fears and opportunities associated with them, the challenges and crises, the growing multiculturalism and multilingualism of society, are all subjects well-suited to museum-based reflection. However, these transformations go beyond migration, its causes and consequences. They also cover the growing visibility and empowerment of many other minority groups, long ignored, exoticised, or outright discriminated against.

This concerns both traditionally understood national, ethnic, or linguistic minorities and those whose identity is linked to sexual orientation, worldview, or disability.

This does not imply that museums should exclusively focus on minority groups or those culturally distinct from the dominant one. Decolonisation, in the sense of deconstructing stereotypes, shifting narratives, and democratising relationships, should also extend to the local heritage of the mainstream. What was once referred to as folk culture now finds partial continuation in popular post-rural culture, non-professional forms of expression, and emerging social rituals. Cultivating a sense of continuity, connection, and shared legacy across successive generations of Polish society is a vital part of the museum's mission and a significant opportunity for cultural institutions to embrace.

Each museum is embedded within the landscape of its city and region, reflecting their unique dynamics. As such, it serves as an ideal platform for exploring new forms of communication, fostering social ties, and promoting integration and cooperation in the broadest sense. The anthropology of everyday life should be explicitly recognised in the museum's strategic programmes, which implies expanding collections and documenting contemporary urban culture. For the first time in history, more than half of humanity resides in cities, a reality that also applies to Poland.

The establishment of the first ethnographic museums during the time of the Partitions, followed by the brief two decades of sovereign statehood and the subsequent period of the Polish People's Republic, aligned these institutions with the task of shaping and promoting national identity. Despite the vastly different political conditions of each era, this often led to unifying tendencies that subsumed regional or ethnic distinctiveness under the broader vision of a Polish "imagined community" (though this community undeniably existed). In this sense, these museums have always been, to some extent, "national museums". Perhaps now is the right moment—and museums the ideal space—to redefine, or at least critically reconsider, what it means to be Polish.

According to both the letter and spirit of the Constitution, the concept of the nation today encompasses "all citizens of the Republic of Poland". In this crucial context, it is the museum's responsibility to shape an open canon of Polish culture, bringing to the forefront the heritage of regions and the minority groups connected to them—such as Silesian identity, the revival

of Kashubian culture, and the traditions of the Lemkos and the Bammers. Equally important is acknowledging the contributions of socially visible and culturally significant new minorities, like the Vietnamese community. Together, these elements, along with established ethnographic images, form a living and evolving national culture, which also integrates the legacies of communities now absent or minimally represented within Poland's borders. This includes, for example, the German folk culture in the western territories up to 1945 and the renewed interest in aspects of that heritage today. This brings us to the fascinating question of what constitutes new, recovered, or even invented traditions. These processes—ranging from the history of the Mazowsze Ensemble to the latest trends in Podhale fashion—merit both presentation and analysis.

At the same time, as I mentioned earlier, these are museums with a global scope—museums of cultures from all over the world. They should not only present their heritage but also engage with contemporary issues, not shying away from difficult topics. The subject of migration, for instance, involves both legal and illegal pathways, related crimes, and the mechanisms of adaptation, or the lack thereof. The climate and ecological crisis elicits diverse responses and coping strategies across cultures, ranging from new construction methods and a return to traditional agricultural practices, to the creation of innovative social networks and the application of advanced technology. A museum dedicated to cultures must make space for their present forms, which are as captivating as their past. Moreover, documenting the present is a responsibility we owe to future generations, ensuring the creation of a living museum resource.

In summary, a museum should work towards social engagement, foster modernisation, embrace openness to minorities, and encourage discussion as well as independent, critical thinking about the complexities of the world. Museums no longer provide definitive answers to difficult questions but instead assist in the honest and rational search for them.

Having already discussed people, it is now time to focus on objects—namely, collections. Poland's thousands of collections document a vast spectrum of human creativity across different times, places, and social contexts. They present immense opportunities for research, interpretation, and presentation. This is why the policy of expanding and managing collections is so important. Although this document is not yet mandatory for Polish museums, it is already becoming the norm, recognised by competitions

from the Minister of Culture and National Heritage. However, it must not be treated as a mere formality; it must stem from serious reflection. Work on the policy should be carried out by a dedicated team of curators, conservators, and collection supervisors. To guide future development, it is essential to critically assess existing resources, reconsider current criteria for distribution and evaluation, and not shy away from revisions or, if necessary, a complete overhaul. Regular updates to the policy are crucial to maintaining its relevance.

Incomplete or partially outdated documentation is a common issue, practically unavoidable in larger collections with long histories. However, ongoing, gradual verification should be prioritised, along with the thoughtful development of a curatorial team suited to the collection's profile. Building a solid body of knowledge about the museum's collections—their scientific development—is classic “grassroots work” that should never be neglected in favour of ad hoc activities, no matter how spectacular. On the contrary, time-bound research and exhibition projects should always serve to enrich this resource. From my own experience, incorporating new information and studies—such as those produced during exhibition work—into existing documentation can be challenging, often resulting in serious discrepancies between the state of knowledge in the latest museum publications and databases. Updating the latter should always be considered a key project outcome. Databases, while vital and self-evident tools, are only as effective as the classification systems they rely on. A coherent, consistent, and not overly complex system is crucial to ensure the best possible access to information about objects and ease of conducting queries. The widespread online availability of these databases increases the responsibility to maintain accurate and reliable information.

Closely tied to the development of collections is provenance research, which has gained significant emphasis in contemporary museology. This relates to the “ethical turn” in the field, reflecting on the methods, circumstances, and contexts in which collections were acquired. A well-known example involves collections gathered by Europeans during the colonial era in non-European regions, whether directly colonised or otherwise exploited. However, the unclear contexts and power imbalances between collectors and the original authors, owners, or communities can also apply—or potentially apply—to collections assembled on domestic soil. For instance, further research into the provenance of folk art collections from

the communist era, created under a system of state patronage, could yield valuable insights.

Provenance is often a complex, multi-layered story. A significant issue, already researched and openly discussed—most recently at the Polish Ethnological Society seminar “Muzeum Etnograficzne na Rozdrożu” (Ethnographic Museums at the Crossroads) in Chludowo in May 2024—concerns part of the State Ethnographic Museum in Warsaw’s collection, which comes from museums located in territories that were German before World War II but were incorporated into Poland afterwards (e.g. Wrocław, Szczecin). The often colonial, non-violent history of these objects is overlaid by their acquisition and relocation in a new political context, as well as the evolving attitudes towards them across generations in regions once seen as “post-German”. Moreover, the post-war processes of forced and arbitrary centralisation affected museums that were situated in pre-war Polish territories, whose collections were closely linked to their place of origin, as is the case with Poznań. This centralisation, of course, extended beyond ethnographic collections, as it was a broader policy in Polish museology during the 1940s and 1950s.

This calls for the courage to ask uncomfortable questions and seek non-obvious answers. One such approach is conducting joint provenance research between different museums, and it is also worth considering the involvement of other interested parties. Collaboration and transparency must be central to these processes, with the understanding that they may sometimes lead to restitution, both domestically and internationally. Restitution of cultural property often provokes strong emotions, both within museums and in society at large. In my view, restitution should be approached with care but not seen as an existential threat to institutions, as it is often perceived. Rather, it is part of the lifecycle of a collection and its management, though not always easy for all stakeholders to accept. This issue must be addressed within collection policies, alongside the broader and equally sensitive topic of deaccessioning, a legally complex matter and something of a taboo in Polish museology, still haunted by the legacy of historical losses.

The direction of collection expansion must always stem from an analysis of existing resources and the objectives set by the policies of specific museums. The future of collections is undoubtedly linked to the phenomena mentioned earlier—namely, research into social groups whose cultures,

even when part of the so-called mainstream, have not traditionally been the focus of ethnological museology. This includes research and collection work on the activities of new folk classes, popular culture (e.g. music, festival, sports, hobby subcultures), and minority group cultures (including those not previously highlighted, such as new religious associations). Additionally, the growing field of interspecies anthropology, which intensively develops in Polish science, fostering dialogue and cooperation between the social and natural sciences, is worth noting. Building a collection around such themes would present an intriguing challenge.

Collections, and therefore their display, are central to the museum experience. Over the past two decades, substantial funds have been invested in Polish museology, improving the exhibition infrastructure of several ethnographic museums. However, some museums are still waiting for their turn. Unfortunately, the modernisation of infrastructure has not always been accompanied by thorough work on the content and messaging of exhibitions. A particularly unfortunate example is *Afrykańskie wyprawy, azjatyckie drogi* (African Expeditions, Asian Roads) at the Warsaw Museum of Ethnography. Despite being created only a few years ago, this permanent exhibition reproduces outdated stereotypes and simplistic solutions, especially in the Asian section, which feels like an arbitrary and unreflective juxtaposition of objects with strong colonial undertones. While I appreciate the team's efforts to counterbalance this with a more thoughtful programme of events, a complete revision—or rather, a thorough overhaul—of the exhibition is clearly needed. Incidentally, the museum has an entirely different and highly interesting collection from Latin America that has not been exhibited for years. In the 1970s, a permanent exhibition was dedicated to this collection, where field workers chose to include *artesanía*—artwork intended for tourists—and documents of urban popular culture.

For many years, the potential of the collection at the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź has remained underutilised. The permanent exhibition on Polish folk culture is nearly a quarter-century old, based on conceptual and scenographic approaches rooted in the 1960s. Meanwhile, the museum's non-European collections remain out of view, and temporary exhibitions, despite their interesting concepts, are limited by material constraints. This stagnation in such a significant institution is disheartening. One can only hope that recent changes in personnel will lead to shifts in direction. The creation of a new permanent exhibition—something Łódź

has long deserved—would be an exciting challenge and a great opportunity for renewal.

It would be highly beneficial to see a permanent, problem-based exhibition in a Polish museum—one that tackles a cross-cutting issue, clearly articulated and tied to common human experiences, illustrated by exhibits from diverse cultural contexts. While such approaches are typically found in temporary exhibitions, perhaps it is time to apply this method to core, permanent exhibitions as well. An excellent example of this kind of thematic exploration was the recent exhibition *Etnografki, antropolożki, profesorki* (Female Ethnographers, Anthropologists, and Professors) at the State Ethnographic Museum in Warsaw, which traced the history and evolution of the concepts of “folklore”, “folk” culture, and art, alongside the development of the discipline and its research.

When discussing museum spaces, it is essential to mention non-exhibition areas, which are becoming increasingly visitor-friendly and should serve as welcoming meeting places for groups, communities, and individuals. In addition to physical space, the virtual realm is equally important. The internet has long been a subject of anthropological study, making it all the more vital that museums in this field take the lead in utilising digital platforms effectively.

Collections and their contexts are naturally the focus of research, while exhibitions serve as a means of disseminating scientific discourse to a broader audience. Identifying priority research directions, developing appropriate programmes, collaborating with academic institutions, and securing funds from research grants should be strategic elements of museum policy. Museums play a critical role in promoting thoughtful analysis in an age where the speed of information dissemination often replaces its analysis, while lack of its verification poses real risks. The relative autonomy and flexibility of museums, compared to the more rigid procedures of academic institutions, provides unique opportunities for research freedom. This includes the ability to complement academic knowledge with expert insights from cultural practitioners and hands-on interactions with material heritage. The exchange between museum practice and academic theory is a particularly fruitful process, as demonstrated by the successes of the Asia-Pacific Museum during my tenure there.

In conclusion, if a museum—nowadays called ethnographic—is to fulfil its mission of showcasing the richness of the world and the diversity of

human thought and activity, it must continue to evolve. It should engage in extensive networks and partnerships, both formal and informal, to build trust between itself and its various stakeholders. Moreover, it must participate in public discussions and processes. Such a museum should be grounded in professionalism, courage, and respect. Museum professionals, in turn, must always set high standards for themselves, recognising that freedom and responsibility are two sides of the same coin.

Bibliography and netography

Barańska Katarzyna

- 2004: Muzeum Etnograficzne. Misje, struktury, strategie, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Barański Janusz

- 2010: Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- 2017: Etnologia w erze postludowej. Dalsze eseje antyperyferyjne, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Nadolska-Styczyńska Anna

- 2011: Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozeuropejskie, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Sladojević Ana

- 2022: An Anticolonial Museum, Belgrade: The Museum of African Art

<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>, dostęp 04.09.2024.

Muzeum reagujące

Responsive museums

Karolina Mosiej-Zambrano

Muzeum Pamięci Sybiru

Trauma a wystawa muzealna. Jak stworzyć ekspozycję dotyczącą traumatycznych przeżyć?

Pierwszego grudnia 2023 roku w Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku odbył się wernisaż pierwszej — od otwarcia placówki — wystawy czasowej: *Tylko ból jest mój*. Autorkami i zarazem kuratorkami ekspozycji były Magdalena Ziębkowska-Tuchlińska, Katarzyna Śliwowska oraz dr Karolina Mosiej-Zambrano. Wystawa przedstawiająca dramatyczne przeżycia kobiet zesłanych na Sybir była projektem, który dotyczył wielu **wątków** i działań oraz poruszał się w sferach artystycznych, ekspozycyjnych czy psychologicznych.

Założeniem wystawy było przedstawienie kobiet na Sybirze z perspektywy *stricto* kobiecej. Jako pracownice Muzeum Pamięci Sybiru dysponowałyśmy wiedzą na temat deportacji kobiet; wiedziałyśmy, co robiły na zesłaniu, z kim były zesłane, kiedy wróciły, jaka to była dla nich gehenna. Miałyśmy dostęp do eksponatów, zdjęć archiwalnych, relacji i wspomnień. Jednak nadal nie wiedziałyśmy, co się działo z **nimi**, z ich ciałami, duszami i umysłami. Na przykład co robiły, gdy miesiączkowały? Przecież na zesłaniu nie miały dostępu do podstawowych artykułów higienicznych... Skąd czerpały siłę do przetrwania? Czy doświadczały przemocy seksualnej? Jaka była jej skala? I przede wszystkim: jak to wszystko przetworzyć w ekspozycję?

Jako jedna z kuratorek wystawy zrozumiałam, że wybrany temat może być przedstawiony na dwa sposoby. Pierwszy — historyczny, chronologiczny,

przywołujący obiektywne informacje o kobietach, które trafiły na Sybir. Nie ma w tym nic złego, to podejście pojawia się już na wystawie stałej Muzeum Pamięci Sybiru. Dlatego pierwszy zarys scenariusza wystawy właśnie tak wyglądał — powieliłyśmy w pewien sposób bezpieczny schemat, korzystając z archiwaliów, dostępnych informacji, wydeptanych ścieżek.



Il. 1. Fragment wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

Inny sposób przedstawienia wystawy o tematyce kobiecej wymagałby wypracowania nowego podejścia. Mowa tu o wielu tematach, które do dziś są tabu i w których nawet my, kuratorki, kobiety, muzealniczki, czułyśmy się niepewnie. Jak mówić o przemoc? Jak zareagują na wystawę sybiraczki, które jeszcze żyją i do dzisiaj aktywnie współpracują z muzeum? Co poczują ich córki i wnuczki? Czy wystawa na ten temat ich nie (z)retraumatyzuje? Czy w scenariuszu wystawy pojawia się mowa o traumie? Czy powinna się pojawić? Zrozumiwałyśmy, że tak jak my dziś czujemy się skrupowane lub niepewne w omawianiu tematów trudnych lub osobistych, tak one — kobiety, które doświadczyły Sybiru — miały jeszcze mniej pewności i możliwości, aby wyraźnie opowiedzieć o sobie. Zdecydowałyśmy więc, że naszym obowiązkiem jest oddanie im głosu, aby wreszcie po kilkudziesięciu latach mogły powiedzieć nie tylko o historycznych wydarzeniach, o których wiemy, że wzięły w nich udział. Wybrałyśmy zatem kierunek pod

wieloma względami trudniejszy, decydując się na wkroczenie w sferę tabu i trudnych emocji. W poszukiwaniu punktu odniesienia sięgnęliśmy między innymi do literatury. Tytuł wystawy — *Tylko ból jest mój* — jest cytatem pochodzącym z książki Wojciecha Tochmana *Dzisiaj narysujemy śmierć*; wypowiadają się w niej kobiety, które przeżyły ludobójstwo w Rwandzie¹.



Il. 2. Plansza tytułowa wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

Sala wystaw czasowych Muzeum Pamięci Sybiru jest niewielką i wyciemnioną przestrzenią, w której w roku 2023 zostały zakończone prace montażowe systemu ekspozycyjnego². Wystawa czasowa składała się z trzech bloków: prezentacji multimedialnej zdjęć archiwalnych, ekspozycji obrazów oraz trzech kiosków multimedialnych.

¹ „Wczoraj po twoim wyjściu jakiś ból rozdzierał mi trzewia. Jakby coś żarło moje ciało. Od środka. Ciało moje nie jest moje. Tylko ból jest mój. Tak chyba boli żal za życiem, jak myślisz, biały człowieku?” [Tochman 2018: 64].

² A. Rzeźnik, K. Skrigajło-Krajewski, *Projekt wykonawczy systemu ekspozycyjnego z przeznaczeniem do Sali wystaw czasowych*, [https://sybir.um.bialystok.pl/zamowieniapubliczne/wykonanie-wyposazenia-sali-wystaw-czasowych-na-potrzeby-muzeum-pamieci-sybiru.html; data odczytu: 19.12.2023].



Il. 3. Fragment wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

Prezentacja multimedialna miała wprowadzić widza w przestrzeń wystawy, zwłaszcza że sam tytuł nie zdradzał wiele na jej temat. Towarzystwo jej tło dźwiękowe, które możemy uznać za przykład ambientu. Zbiór zdjęć przedstawiał kobiety i dziewczynki w różnych kontekstach zesłania (część zdjęć została wykonana przed zesłaniem, ale przedstawiają kobiety, które później trafiły na Sybir): przy pracy, na zdjęciach grupowych, na fotografiach legitymacyjnych i okolicznościowych, np. z pogrzebów. Mozaika zdjęć w prezentacji się przewijających i przenikających zmusza odbiorcę do zatrzymania się i spojrzenia w oczy kobietom i dziewczętom, które stają się bohaterkami wystawy. Sposób przenikania się wybranych fotografii — najpierw pojawia się ich szerokie przybliżenie np. na twarz, oczy — oddaje wrażenie przemijania, zanikania i jednocześnie różnorodności kobiet, ich sytuacji i tragedii.

Główną częścią wystawy były obrazy namalowane przez artystkę i malarzkę Edytę Urwanowicz³. „Przekazane w ręce artystki świadectwa, stanowiące niezwykle dowody zarówno bólu, jak i kobiecej siły, zyskały nową formę — pamięć i słowa przekształcone zostały się w obraz i kształt” [Mosiej-Zambrano 2023: b.p.]. Instalacja składała się z prostych, zawieszonych

³Dr sztuki Edyta Urwanowicz, [<https://pg.edu.pl/p/edyta-urwanowicz-1006874>; data odczytu: 20.03.2024].

nieregularnie białoszarych płacht, na których przedstawiono sylwetki kobiet w różnym wieku i pozycjach ciała. Każda z postaci „opowiadała” o pewnym aspekcie życia na zesłaniu lub w więzieniu. Mowa tu o przemocy — fizycznej, psychicznej, seksualnej, zmianach dotyczących kobiecego ciała na skutek ciężkiej pracy czy głodu, o odrealnieniu, chorobie psychicznej lub trudnych stanach emocjonalnych. Artystka otrzymała od kuratorek scenariusz wystawy oraz blisko sześćdziesiąt relacji, z których wybrała około dwudziestu. Tak opisywałyśmy to w katalogu wystawy:

Prace zostały zrealizowane techniką malarską na różnych podłożach tekstylnych, a następnie rozmieszczone w przestrzeni wystawy w sposób przypadkowy, bez wcześniej ustalonego schematu. Skutkuje to ich wzajemnym przenikaniem się, dotykaniem, dialogiem. Są niczym prawdziwe ciała, słowa i emocje, naturalnie zróżnicowane. W ten sposób powstał labirynt opowieści, emocji i doznań, który umożliwia odbiorcy nieskrępowaną i indywidualną interakcję z jego poszczególnymi elementami. Labirynt ten staje się pomostem łączącym doświadczenia kobiet z różnych momentów w historii z bieżącą rzeczywistością, która z perspektywy kobiety — jak może się okazać — wciąż jest podobna [Mosiej-Zambrano 2023: b.p.].



Il. 4. Fragment wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

Rysunki/sylwetki przenikały się, tworząc nakładające się na siebie warstwy, tak jak każdy dzień „nakładał się” na kolejny, budując codzienność zesłanych kobiet. Zwiedzający, przemieszczając się w przestrzeni wystawy, mogli zapoznać się z każdą sylwetką stworzoną na podstawie wybranej relacji albo wspomnień kobiet lub świadków kobiecych przeżyć. Miał także do dyspozycji broszurę zawierającą wybrane przez kuratorki świadectwa, jak wspomnienia sybiraczki Janiny Kwiatkowskiej

Od dawna chorowałam na nerwy, co objawiało się tym, że wychodziłam z wioski w step i siedziałam niczym skamieniała przez wiele godzin. Nie zdawałam sobie sprawy, co robię, kim jestem i czego szukam w odległej przestrzeni. Miałam zwidy, że patrzę na nasz dom rodzinny, na rzekę, ojca na koniu i mamę, która jak mróweczka wszędzie się uwijała. Kiedy wracałam ze swoich marzeń do rzeczywistości, nie miałam pojęcia, co robię, siedząc sama na tym stepie. Kończyło się tym, że zaczynałam bać się samej siebie, swego oddechu, i wówczas zaczynałam biec do domu co sił w nogach. I zawsze ktoś mnie gonił, zawsze z tyłu niewidoczny i dla mnie straszny⁴.

Bardzo osłabione, z gorączką w oczach były kobiety karmiące, które zatykały buzie kwilącym maleństwom obwisłymi, pustymi piersiami⁵.

Dysponując samymi relacjami, niełatwo zrozumieć, jak trudny był los kobiety lub dziewczynki w czasie wojny lub masowych zbrodni i represji — np. podczas deportacji, pobytu na Sybirze czy w sowieckim łagrze. Właśnie dlatego ideą wystawy *Tylko ból jest mój* było wydobywanie tych często krótkich fragmentów relacji, opowiadających o najbardziej dramatycznych przeżyciach kobiet na Sybirze. Są to aspekty na ogół omawiane marginalnie, niekiedy w ogóle pomijane, a dotyczące szeroko rozumianej kobiecości, z głównym naciskiem na kobiece ciała oraz ich rolę [Mosiej-Zambrano 2023: b.p.]. Wykonałyśmy zatem listę konkretnych tematów, aby wyjaśnić i podkreślić rodzaj przeżyć, które były dla nas istotne w kontekście wystawy. Były to m.in.: głód (ze szczególną uwagą na aspekt emocjonalny oraz na konsekwencje fizyczne), choroby (ze szczególnym skupieniem na opisie skutków poszczególnych chorób — od zmian skórnych przez infekcje, opuchliznę itp.), przemoc fizyczna, psychiczna i seksualna, choroba psychiczna/utrata zmysłów, poród, połów, miesiączka lub jej brak, niepełnosprawność, utrata kobiecości oraz intymności itp.

⁴ Wspomnienie Janiny Kwiatkowskiej z domu Szrodeckiej, ze zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru.

⁵ Wspomnienie Leokadii Orlickiej z domu Woźniak, ze zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru.

Aby wyodrębnić wymienione aspekty, wykonałyśmy także instrukcję zbierania relacji oraz podzieliłyśmy źródła, tak by kilka osób mogło nas wesprzeć w odnalezieniu interesujących w kontekście wystawy fragmentów, jednocześnie nie obciążając się nadmiernie emocjonalnie. Instrukcja określała m.in.: długość relacji, źródła (Instytut Pamięci Narodowej, Ośrodek Karta, zbiory Muzeum Pamięci Sybiru, literatura), zarys historyczny oraz mieściły się tam także uwagi pomocnicze, np.: „Relacja może być męska — najważniejsze, aby wybrany fragment opisywał któryś z wymienionych kobiecych aspektów poruszonych na wystawie”. Przykładem może być wspomnienie Józefa Dzikowskiego:

W końcu tej okrutnej zimy, któregoś dnia, bardzo późnym wieczorem, Pani Maria Krynicka powróciła do domu, była cała zbroczona krwią, pokaleczone miała obydwie dłonie obmarzłe lodem krwi. Przerażonej tym upiornym widokiem współlokatorce powiedziała od progu: „Basię zostawiłam u Gutkowskich, chciałam popełnić samobójstwo, opatrz mi dłonie, Basię jutro przyprowadzą”. U obydwu rąk Maria podcięte miała żyły, sądzić należało, że silny mróz przyczynił się do tego, że krew obmarzła na ranach i nie nastąpił jej wpływ. Po umyciu ran i założeniu opatrunków Pani Noiszewska czuwała przy tłącym się kaganku nad nieszczęśliwą Marią. Późną nocą zdrzemnęła się, kiedy ocknęła się, Marii w izbie nie było. W przedsionku izby w pozycji klęczącej powiesiła się na pasku podwieszonym do haka sterczącego w ścianie. Rano okazało się, że Basi nie ma w rodzinie Gutowskich, nie było jej wśród innych rodzin⁶.

Należy szczególnie podkreślić, że ten etap realizacji wystawy czasowej okazał się niezwykle trudny zarówno dla kuratorek, jak i samej artystki. Jako muzealniczki i pracowniczki Muzeum Pamięci Sybiru znamy oczywiście realia życia polskich obywaterek i obywateli deportowanych na wschód. Podczas budowy muzeum oraz tworzenia wystawy stałą pracą nad relacjami i wspomnieniami była jednym z podstawowych elementów naszych obowiązków. Jednak w tym przypadku skupienie się wyłącznie na tych przeżyciach stało się bardzo trudne emocjonalnie. Wspomnienia, których szukałyśmy, były niełatwe do znalezienia, lapidarne, dotyczyły głębokiego cierpienia i traumy, którą możemy rozumieć jako „urazy psychiczne występujące na różnych etapach życia człowieka (kryzysy, konflikty, zagrażające życiu przewlekłe choroby somatyczne i psychiczne), które łączą

⁶ Wspomnienia Józefa Dzikowskiego, ze zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru.

się z ryzykiem wystąpienia emocjonalnych, poznawczych i społecznych zaburzeń” [Steuden, Janowski 2016: 551].

Jako kobiety byłyśmy głęboko poruszone i w pewnym sensie czułyśmy się odpowiedzialne — i za osoby dzielące się swoimi wspomnieniami, i za słowa, które nam pozostawiły. Warto podać przykład relacji zarejestrowanych dźwiękowo, w których wypowiadają się sybiraczki. Wywiady najczęściej były realizowane przez mężczyzn, a pytania dotyczące pobytu na Sybirze nie zagłębiały się w tematykę kobiecą. Oczywiście miałyśmy świadomość, że nie jest łatwo podzielić się z obcą osobą (zwłaszcza mężczyzną) tak traumatycznym przeżyciem, jakim może być gwałt lub utrata dziecka, jednak odnotowałyśmy, że pytania zadawane podczas nagrywania były dość płytkie i ogólnikowe. W trosce o nasze zdrowie psychiczne tworzyłyśmy **bezpieczną przestrzeń** do rozmowy i podzielenia się wrażeniami, inspirować się techniką wspierającą terapię traumy⁷.



Il. 5. Spotkanie Sybiraczek z kuratorkami wystawy oraz z artystką Edytą Urwanowicz, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

⁷ P. Mućko, *Bezpieczne miejsce jako technika wspierająca terapię traumy*, 7.10.2022, [<https://www.niebieska.pl/aktualnosci/niebieska-akademia-warszawska/bezpieczne-miejsce-jako-technika-wspierajaca-terapię-traumy>; data odczytu: 31.01.2024].

Bezpieczną przestrzeń w kontekście wystawy czasowej *Tylko ból jest mój* możemy zrozumieć jako miejsce, w którym współpracujące osoby działały na podstawie ustalonych wspólnie zasad w celu stworzenia spokojnej atmosfery, opieki, zadbania emocjonalnego i wsparcia. Celem było stworzenie w wybranym miejscu przestrzeni do swobodnej i szczerej wymiany zdań oraz emocji, bez oceny wynikającej z obawy o reakcję podczas pracy nad materiałami trudnymi do analizowania. Dobrym przykładem takich materiałów może być wspomnienie pani Leokadii Orlickiej:

W półmroku kobiety odwijały swoje maleństwa, stawiały z nimi przed obliczem „komisji” ze starostą na czele i wracały na swoje miejsca. I tak według listy kontrolowano stan dzieci. Wyczytano nazwisko aktorki. Nie chciała iść do kontroli. Tuliła bet do siebie, a w oczach miała zwierzęcy strach. Któraś z kobiet odebrała jej bet i podała na „stół” (...). Gdy rozwinięto bet i brudne pieluchy, wszystkich poraził nieopisany widok. Dzieciątka nie żyło już od kilku dni; było już w takim rozkładzie, że na pieluchach zostały całe płaty gnijącego ciała⁸.

W związku z tym organizowałyśmy cykliczne poranne spotkania, aby bez pośpiechu omówić wszelkie kwestie dotyczące wystawy w spokojnej, ciepłej atmosferze, dbając także o nasze emocje. Podczas tych spotkań ograniczyłyśmy dostęp do telefonów i komputerów. Spotkania były zaplanowane i miały wcześniej ustalony i ograniczony przebieg. Podzieliłyśmy między sobą źródła tak, aby ciężar wspomnień i relacji nie obarczał tylko jednej osoby. Poprosiłyśmy o pomoc współpracowniczki i współpracowników. Wymieniałyśmy się odczuciami oraz emocjami towarzyszącymi podczas analizy poszczególnych elementów wystawy. Konsultowałyśmy przebieg prac i nasze samopoczucie z współpracującą psychotraumatologką. Z perspektywy czasu wiemy, że były to bardzo dobre decyzje, które pomogły nam w realizacji wystawy oraz innych towarzyszących jej działań.

Przeżycia sybirackie są jednymi z wielu traumatycznych doświadczeń, jakie dotykały i nadal dotykają kobiety w trakcie działań wojennych, konfliktów zbrojnych lub masowych represji, dlatego też w trzeciej części wystawy przeplatały się relacje kobiet z różnych epok i miejsc. Miało to podkreślić uniwersalność doznań, uczuć i emocji, które stają się kobiecym doświadczeniem w trudnych momentach historii. W ostatniej części wystawy zostały więc zainstalowane trzy ekrany dotykowe ze słuchawkami i miejscem siedzącym. Na ekranach zaprezentowano relacje kobiet nawiązujące

⁸ Wspomnienia Leokadii Orlickiej z domu Woźniak, ze zbiorów Muzeum Pamięci Sybiru.

do tematyki wystawy czasowej, przede wszystkim te wykorzystane do realizacji instalacji artystycznej. Znalazły się tu także relacje z Ukrainy, omawiające dzisiejszą rzeczywistość kobiet przebywających na terenie zbrojnego konfliktu. Wybrałyśmy także wypowiedzi przybliżające przeżycia kobiet, występujące w ogólnodostępnych materiałach reportażowych lub literackich, które żyły w miejscach różnych konfliktów zbrojnych (Rwanda, Jugosławia, Syria, Białoruś itp.). Każdy ekran dotykowy przedstawiał ten sam zbiór relacji w językach polskim, angielskim i ukraińskim.

Było ich trzech. Wybrali jedną z dziewczyn. Dwóch uniosło w górę jej nogi, trzeci zaczął gwałcić. Płakała i wzywała pomocy. Wszyscy milczeli. Nikt się nie ruszał. Zatkali jej usta szmatą. Wtedy słyszeliśmy już tylko łkanie. Gdy skończyli, odeszli. Ja tylko udawałam, że śpię. Za bardzo się bałam, że gdy zasnę, zabiją mnie i moje dzieci⁹.

Leżałam na podłodze, a oni stali nade mną, kopali mnie w zęby i bili, rękami i nogami. Jeden z napastników wepchnął mi do ust swój wojskowy bucior. (...) Bijąc mnie powtarzali: „Zachciało ci się wolności? Masz swoją wolność!”. Za każdym razem, kiedy mówili „wolność”, kopali lub bili mocniej. Aż nagle zmieniła się atmosfera. Zrobiło się jeszcze groźniej. Grozili mi, że jak nie zacznę mówić, to mnie zgwałcą¹⁰.

Od samego początku prac nad koncepcją wystawy czasowej wiedziałyśmy, że ekspozycja nie wystarczy, by wyczerpać temat o tak dużym znaczeniu emocjonalnym i społecznym. Zdawałyśmy sobie sprawę, że mamy do czynienia z tematem **aktualnym**. Oczekiwałyśmy trudności w zakresie realizacji wystawy, ale byłyśmy gotowe wyjść poza strefę komfortu. Chciałyśmy, aby wystawa była czymś szerszym i aby zyskała funkcję nie tylko artystyczną, lecz także edukacyjną i terapeutyczną. Dlatego w ramach wystawy zostały zorganizowane m.in. oprowadzania kuratorskie dla młodzieży i dorosłych, nagrania, wywiady, spotkania z sybiraczkami oraz warsztaty artystyczne, podczas których młodzież odkrywała tajniki malowania portretów.

Pierwsze działanie było skierowane przede wszystkim do sybiraczek i projekt ten nazwano *Ambasadorki*. Była to dodatkowa aktywność, która trwała i rozwijała się jednocześnie z wystawą czasową i uwzględniała głosy sybiraczek-świadkiń wydarzeń, o których opowiada ekspozycja.

⁹ A. Sobolewski, *Wojna w Bośni* — świadectwa kobiet zgwałconych w Srebrenicy, relacja Zarfy Turković, [www.tvn24.pl; data odczytu: 13.06.2023].

¹⁰ J. di Giovanni, *Tamtego ranka, kiedy po nas przyszli. Depesze z Syrii*, relacja anonimowa (Nada), Wołowiec 2017, s. 26.

Projekt miał na celu przede wszystkim stworzenie dla nich bezpiecznej przestrzeni. Chciałyśmy także rozszerzyć w ten sposób dyskusję na tematy trudne, przekazać wiedzę młodszemu pokoleniu i udowodnić, że wystawa może być przestrzenią żywą i elastyczną, nie tylko statycznym miejscem w muzeum. Dzięki ambasadorkom udało się podkreślić potrzebę mówienia na głos o tym, co się wydarzyło, oraz o tym, co nadal spotyka kobiety doświadczające przemocy w trakcie różnych działań wojennych i konfliktów wewnętrznych.

Co znaczyło dla sybiraczek zostanie ambasadorkami wystawy? Przede wszystkim była to możliwość włączenia się (emocjonalnie, merytorycznie, kreatywnie) w tworzenie ekspozycji na poszczególnych etapach tego procesu. Był to najważniejszy element współpracy — sybiraczki miały dzięki temu zapewnione bezpieczeństwo i przestrzeń do omówienia tematów, które przez całe ich życie pozostawały ukryte. Zarazem dodały w ten sposób wiarygodności projektowi.



Il. 6. Sybiraczki zapoznające się ze szkicami obrazów wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

W ramach przedsięwzięcia *Ambasadorki* między innymi zostały zorganizowane zebrania na etapie projektowania ekspozycji, spotkanie z artystką przygotowującą obrazy oraz wizyta sybiraczek w muzeum podczas prac montażowych. Zaproponowano im także sesję fotograficzną — wykonano podczas niej klasyczne portrety oraz ujęcia, na których każda z pań trzyma w ręku swoje zdjęcie z młodości. Dodatkowo przeprowadzono wywiady,

zadając m.in. każdej kobiecie trzy pytania: „Z czym najtrudniejszym miały do czynienia kobiety na Sybirze?”, „Czym dla Pani jest kobiecość?”, „Co powiedziałyby/życzyłyby Pani kobietom dzisiaj?”. Dzięki tej współpracy sybiraczki otrzymały certyfikat ambasadorki wystawy czasowej, własny portret oraz zostały indywidualnie przedstawione w katalogu wystawy. Jednak najważniejszym osiągnięciem okazały się wolność rozmowy, dyskusje i opieka, dzięki której mogły się czuć bezpiecznie.



Il. 7. Sybiraczka zapoznająca się ze szkicami obrazów wystawy czasowej wraz z wybraną relacją, *Tylko ból jest mój*, Białystok 2023 r., fot. Jan Szewczyk.

Zdając sobie sprawę z trudności, jakie mogły spotkać nasze ambasadorki, zaprosiłyśmy do współpracy psychotraumatolożkę Izabelę Trybus z Polish Center for Torture Survivors¹¹, która opiekowała się zarówno sybiraczkami, jak i kuratorkami podczas trwania całego przedsięwzięcia. Do tego Fundacja została partnerem zorganizowanej w Muzeum Pamięci Sybiru konferencji *Kobieta i wojna — perspektywa kulturowa, społeczna i psychotraumatologiczna*¹², która odbyła się dzień po wernisażu wystawy. Oprócz ciekawych i wartościowych merytorycznie referatów istotny był głos kuratorek oraz artystki podczas panelu *Praca z traumą w kontekście kultury, sztuki i relacji*. W szczególności zostały zorganizowane spotkania

¹¹ Polish Center for Torture Survivors, [https://pcts.org.pl; data odczytu: 14.02.2024].

¹² „Kobieta i wojna – perspektywa społeczna, kulturowa i psychotraumatologiczna”. Podsumowanie, [https://pcts.org.pl/pl/kobieta-i-wojna-perspektywa-spooleczna-kulturowa-i-psychotraumatologiczna-podsumowanie/; data odczytu: 14.02.2024].

psychotraumatolożki z sybiraczkami przed rozpoczęciem poszczególnych działań, np. przed zapoznaniem się ze szkicami prac, podczas aranżacji wystawy czy przed uczestnictwem w konferencji, na której zaplanowane referaty mogły stać się elementem retraumatyzacji.

Z perspektywy czasu mogę stwierdzić, że to przedsięwzięcie było trudne w realizacji. Na każdym kroku pojawiała się obawa o przekroczenie granic, retraumatyzację lub nawet znieczulenie emocjonalne. Musiałyśmy stawić czoła wielu wyzwaniom, nauczyć się rozmawiać swobodniej o kobiecej higienie, wdrożyć feminatywy, rozmawiać z sybiraczkami tak, aby nie czuły się wykorzystane tylko na potrzeby przygotowania ekspozycji. Stałe obawiałyśmy się odbioru wystawy, reakcji na poszczególne elementy, które rzeczywiście mogły być uznane za zbyt drastyczne. Śmiało mogę podkreślić, że opieka i rozmowa z profesjonalistkami z zakresu psychologii i psychoterapii okazała się fundamentalna w realizacji wystawy i jej dodatkowych elementów. Możliwość wymiany obaw i wątpliwości oraz uświadomienie wielopoziomowości tematu umożliwiło nam, kuratorkom, ale także pracownikom i pracowniczkom muzeum, zrozumienie trudnych emocji i wątków oraz dało nam odpowiednie narzędzia do pracy. Kolejnymi bezcennymi narzędziami okazały się dobrze zaplanowane czas i przestrzeń na dystrybucję zadań oraz rozwikłanie najbardziej problematycznych wątków. Organizacja wspomnianej bezpiecznej przestrzeni umożliwiła zmniejszenie napięcia oraz spokojną analizę danych i celów. Podczas realizacji wystawy bezpieczna przestrzeń została stworzona w jasno określonych godzinach, tak aby codzienność pracy muzealnej nie wpływała na rozmowy i decyzje. Grono kuratorek wraz z określonymi współpracowniczkami odpowiedzialnymi za promocję czy edukację spotykało się w pierwszych godzinach porannych w przestrzeni, w której można było spożyć posiłek i przeprowadzić spokojną rozmowę, bez dostępu do telefonów i komputerów. Zespół korzystał z ogólnodostępnych tabel z określonymi zadaniami, tak aby każda zainteresowana osoba mogła zapoznać się zawczasu z przebiegiem prac. Każde spotkanie kończyło się wyznaczeniem zadań oraz, w ramach możliwości, wyborem daty kolejnego spotkania.

Odpowiedź na pytanie: „Jak stworzyć ekspozycję dotyczącą traumatycznych przeżyć?” na pewno nie może być jednoznaczna. Każde traumatyczne przeżycie jest wynikiem niepowtarzalnych wydarzeń, nawet jeśli konsekwencje traumy mogą się powtarzać. Opierając się na przykładzie wystawy czasowej *Tylko ból jest mój*, mogę przedstawić przyszłym kuratorom,

artystom, muzealnikom czy edukatorom obojga płci dwa podstawowe oraz prawdopodobnie uniwersalne problemy i wyzwania. Przede wszystkim należy podkreślić wartość i niezbędność opieki (psychologicznej, emocjonalnej czy nawet fizycznej) nad organizatorami wystawy i nad jej wykonawcami. Nie należy się łudzić, że trauma nie wpływa na osoby pracujące w ramach działań kulturalnych i artystycznych dotyczących tematów trudnych. Chociaż ich uważność jest słusznie skierowana ku ofiarom tragicznych wydarzeń i zdarza się, że im właśnie zostaje zapewniona opieka podczas realizacji projektów, to nie powinno się zapominać, że troską należy otoczyć także osoby, które tworzą wystawy i są tym samym narażone na traumę. Przykładem może być tzw. dodatek martyrologiczny dla pracowników muzeów i oddziałów martyrologicznych¹³, który można zinterpretować jako potwierdzenie oddziaływania niebezpośredniego cierpienia i bólu na osoby trzecie.

Następnie warto przyjrzeć się roli „ocalałych” i ich bliskich — bohaterów i bohaterek wystaw i projektów kulturalnych, których cierpienie jest, niestety, głównym tematem różnorodnych przedsięwzięć. Istnieje prawdopodobieństwo przekroczenia granic podmiotowości, szczególnie wtedy, gdy dyspozycyjność takich osób jest szeroka od samego początku działań. Oprócz wspomnianej opieki specjalistów trzeba na bieżąco weryfikować stan emocjonalny czy psychiczny osób współpracujących oraz potwierdzać ich dostępność na każdym etapie pracy. Na każdy wywiad, nagranie, wystąpienie lub inny potencjalny bodziec powinna być wielokrotnie wyrażana zgoda. Bardzo istotnym narzędziem współpracy jest klarowne przedstawianie wyboru oraz komunikatu w wypadku odmowy. Mówiąc wprost: nie bójmy się odmowy i zapewniamy akceptację wobec zmiany zdania lub cofnięcia zgody. Pamiętajmy o tym także przy konstruowaniu ewentualnych umów czy porozumień. Obowiązkiem organizatorów jakiegokolwiek przedsięwzięcia, które dotyka tak głębokich i delikatnych wątków, jest zapewnienie wyboru współpracującym, przygotowanie alternatywnego planu na wypadek zmiany zdania oraz stworzenie w ten sposób bezpiecznych — emocjonalnie czy fizycznie — przestrzeni.

¹³ „Pracownikom zatrudnionym w muzeach martyrologicznych oraz w oddziałach martyrologicznych innych muzeów na stanowiskach pracy wymagających bezpośredniej styczności z relikdami martyrologii przysługuje dodatek za szczególnie trudne warunki pracy w wysokości 20% wynagrodzenia zasadniczego”, Zarządzenie Ministrów Kultury i Sztuki oraz Pracy i Polityki Socjalnej z dnia 12 grudnia 1990 r. w sprawie zasad wynagradzania pracowników upowszechniania kultury, M.P. 1991 nr 1 poz. 6, § 7 pkt 1.

Bibliografia

Di Giovanni Janine

2017: *Tamtego ranka, kiedy po nas przyszli. Depesze z Syrii*, Wołowiec: Czarne.

Dziewulska-Łosiowa Aniela

1994: *Konwój strzela bez uprzedzenia. Polki w więzieniach i łagrach sowieckich (1944-1956)*, Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza.

Herbich-Zychowicz Anna

2015: *Dziewczyny z Syberii*, Kraków: Znak horyzont.

Lamb Christina

2022: *Nasze ciała, ich pole bitwy. Co wojna robi kobietom*, Kraków: Znak Literanova.

Mosiej-Zambrano Karolina

2023: *Katalog wystawy czasowej Tylko ból jest mój*, Białystok: Muzeum Pamięci Sybiru.

Studen Stanisława, Janowski Konrad

2016: *Trauma – kontrowersje wokół pojęcia. Diagnoza, następstwa, implikacje praktyczne* „Roczniki Psychologiczne/Annals of Psychology”, t. 19, nr 3.

Tochman Wojciech

2018: *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Źródła Niepublikowane

Janina Kwiatkowska z.d. Szrodecka, wspomnienie spisane, Muzeum Pamięci Sybiru.

Leokadia Orlicka z.d. Woźniak, wspomnienie spisane, Muzeum Pamięci Sybiru

Józef Dzikowski, wspomnienie spisane, Muzeum Pamięci Sybiru

Strony Internetowe

Rzeźnik, K. Skrigajło-Krajewski, Projekt wykonawczy systemu ekspozycyjnego z przeznaczeniem do Sali wystaw czasowych, <https://sybir.um.bialystok.pl/zamowieniapubliczne/wykonanie-wyposazenia-sali-wystaw-czasowych-na-potrzeby-muzeum-pamieci-sybiru.html> [data odczytu 19.12.2023].

Bezpieczne miejsce jako technika wspierająca terapię traumy, <https://www.niebieskalinia.pl/aktualnosci/niebieska-akademia-warszawska/bezpieczne-miejsce-jako-technika-wspierajaca-terapię-traumy> [data odczytu 31.01.2024].

A. Sobolewski, *Wojna w Bośni – świadectwa kobiet zgwałconych w Srebrenicy*, relacja Zarfy Turković, www.tvn24.pl [data odczytu 13.06.2023].

„Kobieta i Wojna – Perspektywa Społeczna, Kulturowa i Psychotraumatologiczna” – Podsumowanie, <https://pcts.org.pl/pl/kobieta-i-wojna-perspektywa-spoeczna-kulturowa-i-psychotraumatologiczna-podsumowanie/> [data odczytu 14.02.2024].

Karolina Mosiej-Zambrano

Sybir Memorial Museum

Trauma and the Museum Exhibition: How to Create an Exhibition on Traumatic Experiences?

On December 1, 2023, the Sybir Memorial Museum in Białystok launched its first temporary exhibition since its opening: *Only Pain Is Mine*. Curated by Magdalena Zięckowska-Tuchlińska, Katarzyna Śliwowska, and Dr. Karolina Mosiej-Zambrano, the exhibition portrayed the harrowing experiences of women deported to Siberia. It encompassed artistic, display, and psychological elements, navigating diverse themes.

The exhibition aimed to depict the experiences of women in Siberia from a distinctly female perspective. As employees of the Sybir Memorial Museum, we knew about the deportation of women—their activities in exile, who they were with, their eventual return, and the immense ordeal they endured. We had access to exhibits, archive photos, testimonies, and memoirs. However, we lacked insight into what was happening to **them**—their bodies, souls, and minds. For instance, how did they manage menstruation when deprived of basic hygiene products in exile? Where did they find the strength to survive? Did they suffer sexual violence, and to what extent? Most importantly, how could we translate all this into an exhibition?

As a curator, I recognised two potential approaches to the chosen theme. The first was a historical, chronological one, presenting objective information about the women sent to Siberia—an approach already used in the museum's permanent exhibition. This is how the initial script for the

exhibition took shape: a relatively safe framework, relying on archives, known facts, and well-trodden paths.



Fig. 1. Fragment of the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

The second way of presenting an exhibition on women's issues, however, demanded a new approach. It involved addressing topics that remain taboo to this day, topics that even we—the curators, the women, the museum professionals—felt uneasy discussing. How do you talk about violence? How might the surviving Siberian deportees, who still work actively with the museum, respond? What will their daughters and granddaughters feel? Could an exhibition like this (re)traumatise them? Should trauma itself be acknowledged within the exhibition? We realised that just as we struggle today to openly discuss difficult or personal subjects, these women, who lived through Siberia, had even fewer opportunities and less confidence to express their experiences. It became our duty to give them a voice, enabling them, decades later, to speak not only about the historical events in which we know they were involved. Thus, we chose a more challenging path, one that delved into taboos and difficult emotions. In our search for a guiding point, we turned to literature. The exhibition's title, *Only Pain Is Mine*, is a quotation from Wojciech Tochman's book *Dzisiaj narysujemy*

śmierć (Today We Will Draw Death), which tells the stories of women who survived the Rwandan genocide.¹



Fig. 2. Title board of the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

The Sybir Memorial Museum's temporary exhibition hall is a small, darkened space where the exhibition system was completed in 2023.² The exhibition itself was divided into three sections: a multimedia presentation of archival photographs, a display of paintings, and three multimedia kiosks.

¹ "Yesterday, after you left, a pain tore through my guts. It felt like something was gnawing at my flesh —from the inside out. My body is not mine. Only pain is mine. I think that's what grief for life feels like. What do you think, white man?" [Tochman 2018: 64].

² A. Rzeźnik, K. Skrigajło-Krajewski, *Projekt wykonawczy systemu ekspozycyjnego z przeznaczeniem do Sali wystaw czasowych*, [<https://sybir.um.bialystok.pl/zamowieniapubliczne/wykonanie-wyposazenia-sali-wystaw-czasowych-na-potrzeby-muzeum-pamieci-sybiru.html>]; accessed on: December 19, 2023].



Fig. 3. Fragment of the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

The multimedia presentation introduced visitors to the exhibition space, particularly since the title revealed little about the subject matter. It was accompanied by a sound background that can be considered ambient music. The collection of photos depicted women and girls in various contexts of exile (some taken before their deportation, but featuring women later sent to Siberia), showing them at work, in group portraits, on identity cards, and at commemorative events such as funerals. The mosaic of photographs, interwoven and overlapping, compels viewers to pause and gaze into the eyes of the women and girls, who become the protagonists of the exhibition. The ways in which the selected photographs intermingle—the close-ups often focusing on faces and eyes—evoke a sense of both transience and disappearance, while simultaneously highlighting the diversity of the women's situations and tragedies.

The main feature of the exhibition was a series of paintings by artist Edyta Urwanowicz.³ “In the artist's hands, the testimonies—remarkable evidence of both pain and female strength—were given new form, with

³ Edyta Urwanowicz, DFA, [<https://pg.edu.pl/p/edyta-urwanowicz-1006874>; accessed on: March 20, 2024].

memory and words transformed into image and shape” [Mosiej-Zambrano 2023: n.p.]. The installation consisted of irregularly hung white and grey sheets, each depicting the silhouette of a woman in various poses and stages of life. Each figure represented an aspect of life in exile or prison, speaking of violence—physical, psychological, and sexual—and bodily changes due to hard labour or starvation, derealisation, mental illness, and emotional turmoil. The artist had been given a script by the curators and nearly sixty testimonies from which she selected about twenty. As described in the exhibition catalogue:

The works were created using painting techniques on various textile substrates, then arranged in the exhibition space without a predetermined plan. This results in their intermingling, touching, and dialogue. They are like real bodies, words, and emotions—naturally varied. This labyrinth of stories, emotions, and sensations allows viewers to engage freely and personally with each element, bridging women’s experiences from different historical moments to our present reality, which, as it turns out, may still be similar from a woman’s perspective [Mosiej-Zambrano 2023: n.p.].



Fig. 4. Fragment of the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

The interwoven drawings and silhouettes created overlapping layers, just as each day in exile built upon the next in the lives of these women. Moving through the exhibition space, visitors could explore each silhouette, created from a selected account or the memories of women or witnesses to their experiences. They were also provided with a brochure featuring testimonies selected by the curators, such as this excerpt from Siberian survivor Janina Kwiatkowska:

I had suffered from poor nerves for a long time, which led me to wander from the village into the steppe, where I would sit for hours like a stone. I didn't know what I was doing, who I was, or what I was searching for in that distant expanse. I hallucinated, seeing our family home, the river, my father on horseback, and my mother working like a busy bee. When I returned from my dreams to reality, I had no idea why I had been sitting alone on the steppe. I became afraid of myself, afraid of my own breath, and then I would start running home as fast as I could. And there was always someone chasing me, always unseen and terrifying.⁴

Nursing women were very weakened, with feverish eyes, filling the mouths of their whimpering babies with empty, sagging breasts.⁵

Having only the accounts at our disposal, it is difficult to fully grasp the hardships faced by women and girls during war, mass crimes, and repression—for example, during deportation, life in Siberia, or imprisonment in Soviet gulags. This is why the exhibition *Only Pain Is Mine* aimed to bring out often brief fragments of testimony recounting the most harrowing experiences of women in Siberia. These are aspects typically mentioned only in passing, sometimes omitted entirely, yet they touch on femininity in its broadest sense, with a primary focus on women's bodies and their role [Mosiej-Zambrano 2023: n.p.]. We therefore created a list of specific themes to clarify and highlight the experiences we felt were crucial to the exhibition. These included hunger (with particular attention to its emotional and physical consequences), illness (focusing on specific symptoms—from skin lesions to infections and swelling), physical, psychological, and sexual violence, mental illness/loss of senses, childbirth, postpartum recovery,

⁴ The recollection of Janina Kwiatkowska, née Szrodecka, from the collection of the Sybir Memorial Museum.

⁵ The recollection of Leokadia Orlicka, née Wozniak, from the collection of the Sybir Memorial Museum.

menstruation or its absence, disability, loss of femininity and intimacy, among others.

To isolate these themes, we also developed guidelines for collecting testimonies, dividing the sources among several people so that they could support us in finding the fragments of interest in the context of the exhibition without being emotionally overloaded. These guidelines specified, among other things, the length of accounts, sources (including the Institute of National Remembrance, the KARTA Centre, the Sybir Memorial Museum's collections, and literature), and a historical outline. Additional notes were provided, such as: "The account may come from a male perspective—the key is that the passage describes any of the female aspects raised in the exhibition." An example of such a testimony is the following recollection of Józef Dzikowski:

One day, near the end of that cruel winter, Mrs. Maria Krynicka returned home late in the evening, her hands covered in icy blood. She told her roommate, horrified by this ghastly sight, from the doorway: "I left Basia with the Gutkowskis. I wanted to kill myself. Dress my hands. They'll bring Basia tomorrow." Maria had cut her wrists, but it could be assumed that the freezing cold had stopped the blood from flowing. After washing her wounds and applying bandages, Mrs. Noiszewska kept vigil over the poor Maria by the smouldering fireplace. Late at night, she dozed off. When she woke, Maria was gone. In the vestibule, Maria had knelt and hung herself from a strap fastened to a hook in the wall. The next morning, they discovered Basia wasn't with the Gutkowski family, nor with anyone else.⁶

This stage of the temporary exhibition was particularly challenging for both the curators and the artist. As museum professionals working at the Sybir Memorial Museum, we were familiar with the reality of Polish citizens deported to the East. During the construction of the museum and the development of the permanent exhibition, analysing testimonies was a core part of our work. However, in this case, focusing solely on these emotionally charged experiences proved incredibly difficult. The memories we sought were not easily accessible, often succinct, and filled with profound suffering and trauma. This trauma can be understood as "psychological harm occurring at various stages of life (crises, conflicts, life-threatening

⁶ The recollection of Józef Dzikowski, from the collection of the Sybir Memorial Museum.

chronic somatic and mental illnesses) combined with the risk of emotional, cognitive, and social disturbances” [Steuden, Janowski 2016: 551].

As women, we were deeply moved and felt a sense of responsibility for the people sharing these memories and the words they left behind. A poignant example can be found in the audio-recorded testimonies of female Siberian deportees. The interviews were most often conducted by men, and the questions regarding their time in Siberia did not delve into female-specific issues. We understood that sharing deeply traumatic experiences—such as rape or the loss of a child—with a male stranger would not be easy. However, we noted that the questions asked during these interviews remained rather shallow and general. To safeguard our mental health, we created **a safe space** to openly discuss and share our impressions, inspired by the trauma-informed therapy technique.⁷



Fig. 5. Meeting between female Siberian deportees, exhibition curators, and artist Edyta Urwanowicz, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

A “safe space” within the context of *Only Pain Is Mine* can be understood as an environment where collaborators worked under mutually agreed

⁷ P. Mućko, *Bezpieczne miejsce jako technika wspierająca terapię traumy*, October 7, 2022, [https://www.niebieska.pl/aktualnosci/niebieska-akademia-warszawska/bezpieczne-miejsce-jako-technika-wspierajaca-terapię-traumy; accessed on: January 31, 2024].

rules, fostering a sense of calm, emotional care, and support. The aim was to create a setting where participants could freely and honestly exchange opinions and emotions without fear of judgement, especially when working with such difficult materials. An example of these materials is the recollection of Mrs. Leokadia Orlicka:

In the semi-darkness, women unwrapped their babies, stood with them before the “committee” led by the starost, and then returned to their seats. And so, according to the list, the condition of the babies was inspected. The name of an actress was called, but she refused to approach the inspection. Clutching her baby’s sleeping bag tightly, her eyes filled with animal fear. Another woman took the bag and handed it to the “table” (...). When the sleeping bag and filthy nappies were unwrapped, what lay inside was shocking. The baby had been dead for days, its body already decomposing, and patches of flesh were sloughing off into the soiled nappies.⁸

We held regular morning meetings to calmly address any issues concerning the exhibition in a warm atmosphere, while also tending to our own emotional well-being. During these meetings we restricted access to telephones and computers. The meetings were planned and structured with limited agendas. We divided the testimonies among ourselves to spread the emotional burden. We sought support from colleagues. We exchanged feelings and emotions when analysing various elements of the exhibition. We consulted a psychotraumatologist to ensure the well-being of everyone involved. In hindsight, we realise these were crucial decisions that helped us successfully organise the exhibition and related activities.

The Siberian experience is just one of many traumatic events that women have endured—and continue to endure—during war, armed conflict, and mass repression. That is why the third part of the exhibition featured accounts from women across different eras and locations. This aimed to emphasise the universality of the feelings, sensations, and emotions that women experience during moments of historical hardship. The final section of the exhibition included three touchscreens with headphones and seating. The screens displayed women’s accounts relating to the theme of the temporary exhibition, particularly those used for the art installation. They were presented alongside testimonies from women in Ukraine, living

⁸ The recollection of Leokadia Orlicka, née Wozniak, from the collection of the Sybir Memorial Museum.

through the current armed conflict. We also included stories from other war-torn regions, such as Rwanda, Yugoslavia, Syria, and Belarus, sourced from public reports and literary works. Each touchscreen presented the same set of accounts in Polish, English, and Ukrainian.

There were three of them. They picked one of the girls. Two of them held her legs while the third raped her. She cried and called for help. They were all silent. No one moved. They gagged her. Then all we could hear was her sobbing. When they were finished, they left. I only pretended to be asleep. I was too afraid that when I fell asleep, they would kill me and my children.⁹

I was lying on the floor, and they were standing over me, kicking me in the teeth, beating me with their hands and feet. One of them shoved his military boot into my mouth. (...) While they were beating me, they kept repeating: “You wanted freedom? Here’s your freedom!” Each time they said “freedom”, they kicked or beat me harder. Suddenly, the mood changed, becoming even more threatening. They told me that if I didn’t start talking, they would rape me.¹⁰

From the outset of our work on the concept for the temporary exhibition, we knew that it would not suffice to address a topic of such emotional and social weight. We were aware that we were tackling a **topical** issue. Anticipating challenges in the exhibition’s implementation, we were prepared to push beyond our comfort zones. Our goal was for the exhibition to transcend a purely artistic function and also take on educational and therapeutic roles. As a result, the exhibition included guided tours for both young people and adults, recordings, interviews, meetings with female Siberian deportees, and art workshops where youth explored portrait painting.

The first initiative primarily focused on female Siberian deportees, with the project named *Ambassadors*. This additional programme ran in parallel with the temporary exhibition and integrated the voices of the Siberian women—the witnesses to the events the exhibition depicted. The project’s main aim was to create a safe space for them while also expanding the discussion around challenging topics. We wanted to pass on knowledge to younger generations and demonstrate that an exhibition can be a dynamic, living space rather than a static museum display. Through the ambassadors,

⁹ A. Sobolewski, *Wojna w Bośni — świadectwa kobiet zgwałconych w Srebrenicy*, Zarfa Turković’s account, [www.tvn24.pl; accessed on: June 13, 2023].

¹⁰ J. di Giovanni, *Tamtego ranka, kiedy po nas przyszli. Depesze z Syrii*, an anonymous account (Nada), Wołowiec 2017, p. 26.

we highlighted the importance of speaking about what happened and shed light on the violence that women continue to experience during wars and internal conflicts.

What did it mean for the female Siberian deportees to become ambassadors of the exhibition? Above all, it meant an opportunity to be involved—emotionally, substantively, and creatively—at various stages of the exhibition’s creation. This collaborative approach was the project’s cornerstone, providing the Siberian women with a safe space to discuss topics that had remained hidden throughout their lives. This also lent credibility to the project.



Fig. 6. Female Siberian deportees examining sketches of paintings for the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

The *Ambassadors* initiative included several components: meetings during the exhibition’s design phase, a meeting with the artist preparing the paintings, and a visit by the Siberian women to the museum during the installation process. A photographic session was also arranged, where traditional portraits were taken, along with photos of each woman holding an image from her youth. Additionally, interviews were conducted, asking each woman three key questions: “What was the hardest thing for women to endure in Siberia?”, “What does femininity mean to you?”, and “What would you say or wish for women today?” As a result of their involvement, the Siberian deportees received certificates as exhibition ambassadors,

their own portraits, and individual profiles in the exhibition catalogue. However, the most significant outcome was the freedom to engage in open dialogue, fostering care, which made them feel safe.



Fig. 7. Female Siberian deportees examining sketches of paintings and selected accounts for the temporary exhibition *Only Pain Is Mine*, Białystok 2023. Photograph by Jan Szewczyk.

Recognising the challenges our ambassadors might face, we enlisted the help of psychotraumatologist Izabela Trybus from the Polish Centre for Torture Survivors,¹¹ who provided support to both the Siberian deportees and the curators throughout the project. Additionally, the Foundation partnered in the *Kobieta i wojna – perspektywa kulturowa, społeczna i psychotraumatologiczna* (Woman and War—Cultural, Social, and Psychotraumatological Perspective) conference,¹² held at the Sybir Memorial Museum the day after the exhibition's opening. Alongside its insightful presentations, the panel *Praca z traumą w kontekście kultury, sztuki i relacji* (Working with Trauma in the Context of Culture, Art, and Relationships) featured voices from the curators and the artist. Meetings between psychotraumatologists and the Siberian deportees were organised before key activities, such as reviewing the artwork sketches, setting up the exhibition, or participating in the conference, to prevent any risk of retraumatisation.

¹¹ Polish Centre for Torture Survivors, [<https://pcts.org.pl>; accessed on: February 14, 2024].

¹² “*Kobieta i wojna – perspektywa społeczna, kulturowa i psychotraumatologiczna*”. Podsumowanie, [<https://pcts.org.pl/pl/kobieta-i-wojna-perspektywa-spoieczna-kulturowa-i-psychotraumatologiczna-podsumowanie/>; accessed on: February 14, 2024].

Looking back, I can say that the endeavour was difficult to execute. At every step, there was the fear of crossing boundaries, retraumatising individuals, or emotional numbness. We faced numerous challenges, including learning how to talk more openly about feminine hygiene, integrating feminativities, and ensuring the deportees did not feel exploited for the exhibition's sake. Constant concerns lingered about how the exhibition would be received and whether certain elements might be considered too disturbing. I can confidently say that our collaboration with psychological and psychotherapy professionals was crucial to the project's success. Having the ability to share our worries and doubts and gaining a deeper understanding of the subject's complexity allowed us, the curators, but also the museum staff, to understand difficult emotions and themes, providing us with essential tools. Careful planning of time and task distribution, as well as addressing the most challenging issues in a structured way, were also invaluable. The creation of a safe space let us reduce stress and calmly analyse the material.

During the project, the safe space was clearly defined and scheduled, ensuring that the museum's daily work did not interfere with sensitive conversations or decision-making. The curatorial team, along with key colleagues from promotion and education, met early in the morning in a space where they could share a meal and converse in peace, without access to phones or computers. The team used publicly available tables with specific tasks, allowing anyone interested to familiarise themselves with the work ahead. Each meeting concluded with task-setting and, when possible, scheduling the next meeting.

The question "How do you create an exhibition on traumatic experiences?" does not have a straightforward answer. Each traumatic experience is shaped by unique events, even if trauma's consequences may be repeated. From the example of *Only Pain Is Mine*, I can offer future curators, artists, museum professionals, and educators two basic and likely universal challenges. First, the need for care—psychological, emotional, and even physical—for both the organisers and participants of the exhibition cannot be overstated. One should not delude oneself that trauma does not affect those involved in cultural and artistic activities dealing with difficult subjects. While it is common to offer support to the victims of tragic events and they are sometimes ensured care during the implementation of projects, care for those creating the exhibition and are exposed to trauma must not be

overlooked. This is akin to the so-called martyrdom allowance for employees of museums and martyrdom departments,¹³ which acknowledges the emotional toll on third parties.

Second, it is essential to consider the role of survivors and their relatives—the heroes and heroines of cultural exhibitions and projects, whose suffering is, unfortunately, the focus of various projects. There is always a risk of crossing boundaries, especially when these individuals are heavily involved from the start. Continuous assessment of their emotional and psychological states and confirming their consent at every stage of the project are critical. This includes ensuring that each interview, recording, or other potential stimulus has their explicit and ongoing consent. Clear communication about alternatives and respect for refusals is key. Simply put, we must not fear a “no” and must provide reassurance should they change their minds or withdraw their consent. This principle should also guide contracts or agreements. It is the responsibility of those organising any project that delves into such deep and sensitive topics to offer participants the choice and to be prepared with alternative plans in case they change their minds, ensuring emotionally and physically safe spaces.

Bibliography

Di Giovanni Janine

2017: *Tamtego ranka, kiedy po nas przyszedli. Depesze z Syrii*, Wołowiec: Czarne.

Dziewulska-Łosiowa Aniela

1994: *Konwój strzela bez uprzedzenia. Polki w więzieniach i łagrach sowieckich (1944-1956)*, Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza.

Herbich-Zychowicz Anna

2015: *Dziewczyny z Syberii*, Kraków: Znak Horyzont.

Lamb Christina

2022: *Nasze ciała, ich pole bitwy. Co wojna robi kobietom*, Kraków: Znak Literanova.

Mosiej-Zambrano Karolina

2023: *Katalog wystawy czasowej Tylko ból jest mój*, Białystok: Muzeum Pamięci Sybiru.

Studen Stanisława, Janowski Konrad

2016: “Trauma – kontrowersje wokół pojęcia. Diagnoza, następstwa, implikacje praktyczne”, *Roczniki Psychologiczne/Annals of Psychology*, vol. 19, no. 3.

¹³ “Employees of martyrological museums and martyrological branches of other museums, whose work involves direct contact with relics of martyrology, are entitled to an allowance for particularly difficult working conditions amounting to 20 percent of their basic salary”, according to the Order of the Ministers of Culture and Art and Labour and Social Policy of December 12, 1990, on the principles of remunerating employees disseminating culture, M.P. 1991 no. 1, item 6, § 7 point 1.

Tochman Wojciech

2018: *Dzisiaj narzysujemy śmierć*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Unpublished Sources

Janina Kwiatkowska née Szrodecka, a written recollection, Sybir Memorial Museum.

Leokadia Orlicka née Woźniak, a written recollection, Sybir Memorial Museum.

Józef Dzikowski, a written recollection, Sybir Memorial Museum.

Online Sources

Rzeźnik, K. Skrigajłło-Krajewski, Projekt wykonawczy systemu ekspozycyjnego z przeznaczeniem do Sali wystaw czasowych, <https://sybir.um.bialystok.pl/zamowieniapubliczne/wykonanie-wyposazenia-sali-wystaw-czasowych-na-potrzeby-muzeum-pamieci-sybiru.html> [accessed on: December 19, 2023].

Bezpieczne miejsce jako technika wspierająca terapię traumy, <https://www.niebieskalinia.pl/aktualnosci/niebieska-akademia-warszawska/bezpieczne-miejsce-jako-technika-wspierajaca-terapię-traumy> [accessed on January 31, 2024].

A. Sobolewski, *Wojna w Bośni – świadectwa kobiet zgwałconych w Srebrenicy*, Zarfa Turković's account, www.tvn24.pl [accessed on June 13, 2023].

“Kobieta i Wojna – Perspektywa Społeczna, Kulturowa i Psychotraumatologiczna” – Podsumowanie, <https://pcts.org.pl/pl/kobieta-i-wojna-perspektywa-spoeczna-kulturowa-i-psychotraumatologiczna-podsumowanie/> [accessed on February 14, 2024].

Ewa Dżurak

PAES/PATE (Polish American Ethnological Society/Polsko Amerykańskie Towarzystwo Etnologiczne)

College of Staten Island (City University of New York)

Uwięzieni przodkowie czy eksponaty? NAGPRA i amerykańskie muzea

by ukaz twój ostry tyle miał wagi i siły w człowieku, aby mógł łamać
święte prawa boże, które są wieczne i trwają od wieku, że ich początku
nikt zbadać nie może.

Sofokles, *Antyгона*: 14

W American Museum of Natural History (AMNH — Amerykańskie Muzeum Historii Naturalnej) w Nowym Jorku już nie można wejść do sal wystawowych, w których mieściła się stała ekspozycja prezentująca kultury Indian ze Wschodnich Lasów i Indian Prerii. Od stycznia 2024 roku wystawa jest zamknięta. Na ścianie wisi plansza z następującym wyjaśnieniem:

W tych salach znajdowały się artefakty, które mogą mieć ważne znaczenie kulturowe, a na których eksponowanie muzeum nie otrzymało zgody. Zgodnie z najnowszymi przepisami związanymi z ustawą NAGPRA — która uznaje prawa czy to bezpośrednich potomków, czy to plemion tubylczych Amerykanów lub organizacji rdzennych Hawajczyków do ludzkich szczątków, do obiektów związanych z obrzędami pogrzebowymi, do obiektów mających znaczenie sakralne oraz do przedmiotów o szczególnym znaczeniu kulturowym — owe artefakty nie mogą być wystawione bez zgody bezpośrednich potomków czy tubylczych plemion.

Muzeum w pełni akceptuje nowe przepisy i deklaruje wolę współpracy z tubylczymi społecznościami, opracowując nowe sposoby reprezentowania tubylczych kultur w muzealnych salach.

AMNH jest ważną instytucją kultury i ogromną atrakcją turystyczną. Zawsze jest tu tłum zwiedzających, a o wydarzeniach muzealnych informują nowojorskie środki masowego przekazu. W styczniu 2024 roku w „New York Timesie” pojawił się artykuł zawiadamiający o czasowym zamknięciu wspomnianych galerii; zacytowano w nim nowego dyrektora muzeum Seana Decatura: „Sale, które zamknęliśmy, są świadkami epoki, kiedy muzea, podobne naszemu, nie respektowały systemu wartości, punktu widzenia, a w istocie samego człowieczeństwa ludów tubylczych” [Jacobs, Small 2024]. Następnie dodaje, że choć niektórym ludziom zamknięcie wystawy mogło się wydać nagłe i niespodziewane, to trzeba pamiętać, że wielu innych czekało na to od bardzo dawna. Trudno o wyraźniejszą deklarację świadczącą o zmianach zachodzących w tych muzeach amerykańskich, które podlegają ustawie NAGPRA.

Innym przejawem tych zmian było otwarcie w połowie 2022 roku, w tym samym muzeum, stałej wystawy poświęconej ludom tubylczym z amerykańskiego Północnego Zachodu. Każdemu etapowi powstawania wystawy, jej planowaniu, projektowaniu i wykonaniu towarzyszyły konsultacje z przedstawicielami reprezentowanych ludów (a są to Saliszowie z Wybrzeża, Gitxsan, Haida, Hailtzaqv, Kwakiutle, Nuu-chaa-nulth, Nuxalk, Tlingit i Tsimshian). Dziewięć grup etnicznych regionu reprezentuje ponad tysiąc artefaktów doskonale wyeksponowanych i opisanych. Galeria imponuje dostatkami i różnorodnością materiału, bogactwem wiedzy, jakością artefaktów oraz jedyną w swoim rodzaju, charakterystyczną dla regionu kolorystyką i formą. Obok zabytków starych sąsiadują obiekty współczesne, co najdobitniej świadczy o ciągłości i żywotności tubylczej kultury. W tej wystawie decydujący głos o tym, co i w jaki sposób pokazać, oddano tubylczym konsultantom. Muzeum jest partnerem i współgospodarzem tej ekspozycji. Układ sił eksperckich w sprawach dotyczących kultur tubylczych zdecydowanie się zmienia, a samemu wystawiennictwu wychodzi to na korzyść. Między gablotami spotkać można tablice informacyjne świadczące o różnych formach tej współpracy — jedna z nich mówi o zwrocie prawowitym właścicielom wielu szczątków ludzkich i obiektów sakralnych, dzięki działalności organizacji zwanej Haida Repatriation

Committee (Komisja Repatriacyjna Haida), inna przedstawia tubylczych współkuratorów wystawy.

Oba wydarzenia, otwarcie jednej wystawy na nowych zasadach i zamknięcie innych stałych ekspozycji, oznaczają, że nadszedł czas przemian. Przyczyną reorganizacji muzealnych wystaw są wywalczone przez ludy tubylcze ustawodawstwo i zaktualizowane w grudniu 2023 roku przepisy dotyczące przechowywania i eksponowania obiektów należących do ludów tubylczych Ameryki.

Muzeum nowojorskie nie jest jedynym, które w 2024 roku zamknęło niektóre wystawy. Zrobiły to także Field Museum w Chicago, harwardzkie Peabody Museum, Art Museum w Cleveland oraz wiele innych. Proces transformacji posuwa się zgodnie z prawem wprowadzonym już dawno — w 1990 roku. Wówczas weszła w życie ustawa NAGPRA — Native American Graves Protection and Repatriation Act (Ustawa o ochronie grobów tubylczych Amerykanów i ich repatriacji). Muzea otrzymujące fundusze od rządu amerykańskiego są zobowiązane temu prawu się podporządkować.

Przegłosowanie ustawy było zakończeniem długiego procesu walki o uznanie praw potomków do szczątków własnych przodków, do odprawiania obrzędów religijnych zgodnie z przekonaniem i zwyczajem, do zachowania, ochrony i decydowania o własnym kulturowym dziedzictwie. Jej fundamentem jest odwołanie się do respektowania podstawowych praw człowieka. Reguła nietykalności zmarłych i nienaruszalności miejsca ich spoczynku oraz pozostawienia bez zakłócania wszystkich przedmiotów przy nich się znajdujących jest powszechna. Świadczy o tym pojawienie się obrzędów pogrzebowych u zarania ludzkich dziejów. Niemal wszędzie na świecie znieważanie zwłok jest przestępstwem (choć to przekonanie zmodyfikowało nieco powstanie archeologii i antropologii fizycznej oraz rozwój medycyny sądowej). Wolność wyznania i swobodę praktykowania wybranej religii wpisano do amerykańskiej konstytucji. Tymczasem ze szczątkami tubylców amerykańskich od samego początku podboju Ameryki obchodzono się całkiem bezceremonialnie. Czasami traktowano je jak dowody niezbędne do prowadzenia badań naukowych i potwierdzania wyłaniających się teorii, czasami jak atrakcyjne ciekawostki wzbogacające gabinety osobliwości. Rozwijający się rynek kolekcjonerski sprawił, że dla wielu poszukiwaczy kości i szkielety miały wartość pieniężną, co czyniło je przedmiotami cennymi i pożądanymi.

Tajemnica pojawienia się Indian na kontynencie amerykańskim pochłaniała wiele europejskich umysłów. Porównanie ich szkieletów i czaszek ze szczątkami z innych rejonów świata miało pomóc rozwikłać sekret, odnaleźć zaginionych indiańskich pobratymców i wyjaśnić, skąd przybyli. Zagadką było też, widoczne gołym okiem, ludzkie różnicownie. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy tworzymy, mimo różnic, jeden gatunek, czy jednak kilka odmiennych, intrygowało wielu XVIII- i XIX-wiecznych myślicieli. Wymiary kości i czaszek uważano za czynnik niezmienny, niezależny od środowiska, będący ważnym dowodem w debacie między monogenistami i poligenistami. Johann Blumenbach (1752–1840), ojciec antropologii fizycznej, który pod koniec XVIII wieku w wyniku pomiarów setek czaszek wyodrębnił pięć ludzkich ras, uważał, że istnieje jeden, choć zróżnicowany gatunek ludzki. Pojawiła się też pseudonauka zwana frenologią, która badając profile czaszek, szukała w nich śladów odcisniętych przez mózgi, a mających świadczyć o możliwościach, charakterach i talentach ich właścicieli. Lekarz i anatom Samuel George Morton (1799–1851) znajdował się pod wpływem europejskich frenologów. Jego praca nad klasyfikacją typów amerykańskich, której wyniki opublikował w 1839 roku w dziele *Crania Americana: or comparative view of the skulls of the various aboriginal nations of North and South America*, wymagała pomiarów setek czaszek. Morton miał jedną z największych znanych kolekcji ludzkich czaszek, zdobywanych bardzo różnymi, nierzadko wątpliwymi, metodami. Połowa XIX wieku to okres tworzenia się licznych towarzystw frenologicznych, których ambicją było posiadanie kolekcji czaszek i szkieletów [Bieder 1990: 12].

W 1862 roku powstało w Stanach Zjednoczonych Army Medical Museum (Muzeum Medycyny Wojskowej) znane obecnie pod nazwą National Museum of Health and Medicine (NMHM). Z rozkazu głównego lekarza armii amerykańskiej tworzone kolekcję szkieletów i czaszek. Zbierano je na cmentarzach, na polach walki, w indiańskich wioskach. Robert Bieder w swoim raporcie z 1990 roku *A Brief Historical Survey of the Expropriation of American Indian Remains* opisuje wiele wypadków kradzieży zwłok wprost z grobów na cmentarzach, w celu sprzedania ich do różnych kolekcji. Ciekawe jest, że sprawcy doskonale zdawali sobie sprawę, że popełniają czyn nie tylko moralnie wątpliwy, lecz także zwyczajnie niebezpieczny. Indianie szybko zauważyli bowiem zainteresowanie cmentarzami i zaczęli pilnować miejsc pochówku pobratymców.

Liczne nowe muzea szybko zaczęły rywalizować między sobą w zdobywaniu i powiększaniu atrakcyjnych zbiorów. Powstało ich wiele: w 1846 — Smithsonian Institution (Instytut Smithsona), w 1859 — Museum of Comparative Biology (Muzeum Biologii Porównawczej), w 1866 — Peabody Museum of Anthropology przy Uniwersytecie Harvarda, w 1871 — AMNH w Nowym Jorku, a po Wystawie Światowej w Chicago otwarto tam, w 1894 roku, Field Museum. Ekspozycja antropologiczna na Wystawie Światowej, celebrującej czterechsetną rocznicę odkrycia Ameryki przez Kolumba, była ogromna i różnorodna. Bogatą ofertę uatrakcyjniły żywe eksponaty. Przy organizacji wystawy pracował nestor amerykańskiej antropologii Franz Boas, dla którego szkielety, czaszki, a nawet żywe ludzkie eksponaty nie były niczym nadzwyczajnym. Później, w 1897 roku, kiedy zaczął kierować nowojorskim AMNH, polarnik Robert Perry sprowadził mu do muzeum całą inuicką rodzinę. Jej członków, oprócz chłopca imieniem Minik, szybko zabił nowojorski klimat i nieodporność na występujące tu choroby. Po sfingowanym pogrzebie, odegranym na potrzeby pogrążonego w żałobie chłopca, ich spreparowane szkielety wzbogaciły i tak niemałą muzealną kolekcję.

Powstawanie muzeów towarzyszyło okresowi formowania się amerykańskiej antropologii kulturowej. W XIX wieku American Philosophical Society (APS — Amerykańskie Towarzystwo Filozoficzne) i American Ethnological Society (AES — Amerykańskie Towarzystwo Etnologiczne) postawiły przed sobą zadanie skatalogowania wszystkich indiańskich języków i kultur. Ówczesnych badaczy pchało do działania przekonanie, że Indianie nieuchronnie odchodzą w przeszłość. Określenia „wymierająca rasa” czy „zanikająca rasa” używano powszechnie. Należało więc, dla dobra nauki i przyszłych pokoleń, zebrać jak najwięcej informacji o tubylcach, ich sztuce, wierzeniach, poglądach, zapisać gramatyki języków i zgromadzić jak największą liczbę przedmiotów reprezentujących ich kultury. Wizja szybkiego znikania kultur indiańskich, kultur, które można jeszcze w ostatnim momencie uchwycić w ich autentycznej, nieskażonej „cywilizacją” formie, napędzała zjawisko tak zwanej etnografii ocalającej, pierwszy okres badań antropologicznych. Poczucie uciekającego czasu usprawiedliwiało często przypadkowość tworzonych kolekcji, nieetyczne metody zdobywania eksponatów i fragmentaryczność lub brak dokumentacji.

Przekonanie, że Indianie byli skazani na wyginięcie, w drugiej połowie XIX wieku wydawało się bliskie prawdy. Ludy tubylcze przeżyły głęboką

zapaść demograficzną. Szacuje się, że z powodu chorób, wojen, masakr, rozpaczliwej spowodowanej utratą bliskich i rozpadu dotychczasowych form życia społecznego, na początku XX wieku zostało ich w USA ledwie 250 tys. W 1890 roku masakra Lakotów nad potokiem Wounded Knee w Południowej Dakocie, oficjalnie zakończyła okres indiańskich wojen. W tymże roku oficjalnie zakazano wykonywania Tańca Duchów i w ogóle uprawiania tubylczych praktyk religijnych. Zakaz obowiązywał ponad 80 lat. Dopiero w 1978 roku American Indian Religious Freedom Act (Ustawa o wolności religijnej Indian Amerykańskich) przywrócił tubylcom to podstawowe ludzkie prawo do praktykowania własnej religii. Na fali zmian społecznych lat 60. i 70. XX wieku rosła świadomość tubylcza i rodziły się nowe organizacje.

W 1988 powstał związek zwany American Indian Religious Freedom Coalition (Amerykańska Koalicja na rzecz Indiańskiej Wolności Religijnej), w którego skład weszły duże organizacje tubylcze, między innymi Native American Rights Fund — NARF (Fundusz na rzecz Praw Tubylczych Amerykanów) i National Congress of American Indian — NCAI (Krajowy Kongres Indian Amerykańskich). Ich działania doprowadziły do przegłosowania w 1989 roku ustawy o utworzeniu w ramach Smithsonian Institution specjalnej placówki — National Museum of the American Indian (Narodowego Muzeum Amerykańskich Indian). Muzeum, oprócz wielu innych zadań, miało podjąć trudną pracę inwentaryzacji, identyfikacji, określenia proveniencji i ewentualnego zwrotu ludzkich szczątków i obiektów znalezionych przy zmarłych, które przechowywano w przepastnych magazynach Smithsonian. Wiadomo było, że znajduje się tam ponad 18 tys. szkieletów i że przytłaczająca ich większość należy do tubylczych plemion. W wyniku trwającej wiele miesięcy debaty, w której uczestniczyli muzealnicy, naukowcy i przedstawiciele plemion, ustalono podstawowe standardy przebiegu owego procesu.

Ustawa NAGPRA, jest logiczną kontynuacją tego procesu. Przywróciła pogwałcone prawa obywatelskie tubylcom i ich przodkom, prawo do pogrzebów, prawa do decydowania o wytworach własnej kultury. Ustawa reguluje trzy zadania: repatriację ludzkich szczątków i obiektów pogrzebowych, ochronę miejsc pochówków i miejsc mających szczególne znaczenie dla plemiennej kultury oraz wdrażanie zakazu handlu tubylczymi artefaktami [Accomplishing 2013: 29].

„To złożona ustawa, która wyznacza szczegółowe procedury i standardy prawne rządzące repatriacją ludzkich szczątków, przedmiotów używanych podczas pogrzebów, przedmiotów o znaczeniu sakralnymj oraz tych, które mają duże znaczenie kulturowe” [Repatriation 2000: 139]. Ustala też, że właścicielami wszystkich artefaktów nadal ukrytych w ziemi są plemiona, na których obszarze one się znajdują. Powołano też Komisję NAGPRA mającą monitorować proces i przedstawiać Kongresowi doroczny raport o postępach we wprowadzaniu ustawy w życie.

Prawo zobowiązuje wszystkie muzea i instytucje otrzymujące fundusze od państwa do zwrotu pierwotnym właścicielom ludzkich szczątków i innych wymienionych w tekście ustawy przedmiotów. Roszczenia mogą składać bezpośredni potomkowie, całe plemiona, grupy plemion lub organizacje tubylcze.

Ustawa obejmuje cztery kategorie obiektów. Są to: a) szczątki ludzkie — szkielety, kości, zęby, włosy, popioły; b) obiekty związane z pogrzebami — takie, których używano podczas ceremonii pogrzebowych, oraz takie, które umieszczone zostały przy ciele podczas pochówku (to gama przedmiotów — biżuteria, ceramika, narzędzia, tkaniny, ozdoby, figurki itp.); c) obiekty sakralne, które uważa się za niezbędne dla zachowania ciągłości w odprawianiu obrzędów religijnych — fajki, tzw. *medicine bundles*, grzechotki, figurki, fetysze i wiele innych; d) obiekty o szczególnym znaczeniu kulturowym, mające podstawowe znaczenie dla zachowania tożsamości grupy, np. klanowe maski, ceremonialne nakrycia głowy czy wampumy. Dwie ostatnie kategorie są bardzo pojemne, wręcz niemożliwe do precyzyjnego zdefiniowania, zwłaszcza gdy uwzględni się ogromne zróżnicowanie tubylczych kultur w USA. W sprawie orzeczenia, do której kategorii dany przedmiot należy, ustawa oddaje głos tubylczym ekspertom i osobom praktykującym plemienne religie.

Muzea i podlegające ustawie instytucje kultury miały do 1995 roku czas, by przeprowadzić inwentaryzację wszystkich ludzkich szczątków i zdefiniowanych w ustawie przedmiotów. Spisy miały zawierać wszelkie dostępne na temat obiektów informacje, w tym, przede wszystkim, obok opisu i funkcji, dane o pochodzeniu, sposobie nabycia, przynależności kulturowej i geograficznej. Listy inwentaryzacyjne powinny być udostępnione wszystkim zainteresowanym. Ponieważ sporządzenie dokładnej przedmiotowej inwentaryzacji jest kosztowne i pracochłonne, postanowiono, że muzea muszą sporządzić, przede wszystkim, precyzyjne

listy inwentaryzacyjne ludzkich szczątków i obiektów związanych z pogrzebami. Poza tym miały dokonać sumarycznego opisu swoich kolekcji, informującego o zawartości, zakresie, pochodzeniu geograficznym i proveniencji zbiorów [Accomplishing 2013: 33]. Jeżeli w procesie identyfikacji i inwentaryzacji nie udało się z całą pewnością określić pochodzenia lub przynależności przedmiotów, to muszą one jednak zostać zwrócone, jeśli żądający zwrotu zdoła udowodnić, że w istocie dany przedmiot czy szkielet należy do jego grupy. Za pełnoprawne dowody uznano wielorakie źródła informacji: relacje etnografów, podróżników, badania DNA oraz tradycję ustną. Osoby czy plemiona żądające zwrotu ludzkich szczątków lub artefaktów mają obowiązek w przekonujący sposób zademonstrować ich kulturowy związek i przynależność.

Głośnym testem działania ustawy była sprawa Człowieka z Kennewick. W 1996 roku jego znakomicie zachowany szkielet, potem datowany na ponad 9 tys. lat, został znaleziony na płyciźnie rzeki Columbia, niedaleko miasta Kennewick w stanie Washington. Lokalne władze, postępując zgodnie z ustawą, postanowiły zwrócić szkielet pięciu okolicznym plemionom, które nadały mu imię Ancient One (Pradawny lub Praojciec). Nie zgodziła się na to koalicja archeologów i antropologów, motywując protest tym, że szczątki przedstawiają bezcenną wartość naukową. Ich szczegółowe zbadanie może służyć zrozumieniu i wyjaśnieniu zagadki początków migracji człowieka na kontynencie amerykańskim. Ponieważ uznano, że Człowiek z Kennewick ma rysy bardziej europejskie niż indiańskie, do procesu dołączyła także grupa religijna postulująca przywrócenie przedchrześcijańskich tradycji religijnych. Uznała go za swego przodka, który wyemigrował do Nowego Świata, i też domagała się zwrotu jego szczątków. Sednem tego procesu było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób współcześni Indianie mogą udowodnić pobratymstwo ze szkieletem mającym tysiące lat. Co za taki dowód może służyć i czyje zdanie jest w tym dochodzeniu rozstrzygające. Ostatecznie procesy sądowe, badania genetyczne i dochodzenia genealogiczne zajęły 20 lat. W 2017 roku Ancient One — Człowiek z Kennewick został zwrócony Plemionom Colville i pochowany zgodnie z ich tradycjami.

NAGPRA ma już ponad 30 lat. Proces zwracania ludzkich szczątków i artefaktów przebiega bardzo powoli. AMNH w Nowym Jorku do tej pory zwróciło 47% swojej kolekcji, ale ciągle ma w zbiorach 1800 szkieletów. Zgodnie z danymi z listopada 2023 roku, zawartymi w Repatriation Database,

AMNH znajduje się na siedemnastym miejscu wśród instytucji, które mają w swych zbiorach niezwrócone ludzkie szczątki. Proces opóźnia sam język ustawy, który w niejednoznaczny sposób opisuje postępowanie i nieprecyzyjnie definiuje podstawowe terminy, jak np. „przynależność kulturowa”. Brakuje też zwyczajnie pieniędzy i ludzi do wprowadzania ustawy w życie, muzealne środki są niewystarczające, a dla rządu finansowanie i forsowanie ustawy nigdy nie było priorytetem. „New York Times” pisze, że trwa to jednak zbyt długo.

Ponad 30 lat temu Kongres przegłosował ustawę wymagającą, by uniwersytety, koledże i muzea zwróciły szczątki kostne i artefakty tubylczych Amerykanów znajdujące się w ich posiadaniu. Pokolenie minęło i proces ich zwracania, jeżeli w ogóle rozpoczęty, jest powolny i naznaczony licznymi przestojami. Wiele instytucji przeciąga proces, kwestionując związki plemion z danymi obiektami, a czasami dowodząc, że nie powinny być one zwracane [Smith, Bosman 2022].

Na portalu ProPublica Mary Hudets pisze, że chociaż NAGPRA ma już 33 lata, dane wykazują, że ponad 200 tys. ludzkich szczątków ciągle znajduje się w posiadaniu różnych instytucji. Na tym samym portalu można również znaleźć dane odnośnie do ponad 600 instytucji, które mają w swych zbiorach tubylcze szkielety. I choć są to dane dostarczane przez owe instytucje dobrowolnie, jest to krok w dobrym kierunku. Widać jednak, że tempo tego jest ślimacze.

Konieczność zmiany w przepisach stała się jasna dla administracji prezydenta Bidena, deklarującej poparcie dla plemiennej suwerenności i dla wzmocnienia stosunków z plemionami na zasadach równorzędności. Za wcielenie ustawy NAGPRA w życie odpowiada Secretary of Interior (Sekretarz Departamentu Zasobów Wewnętrznych). W rządzie Bidena jest nim, po raz pierwszy w historii USA, tubylcza Amerykanka Deb Haaland z Puelela Laguna. W grudniu 2023 roku Departament Zasobów Wewnętrznych ogłosił zmiany niektórych przepisów w ustawie NAGPRA, między innymi „kroki prowadzące do wzmocnienia autorytetu i roli tubylczych społeczności w procesie repatriacji”. Do tej pory muzealni eksperci podejmowali decyzje i wydawali autorytarne opinie co do wystawiania obiektów i ich wartości, proveniencji i zasad przechowywania.

Nowe reguły uwzględniają Deklarację Organizacji Narodów Zjednoczonych o Prawach Ludności Rdzennej [https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_Polish.pdf], która stwierdza wyraźnie „prawo do

używania i kontrolowania własnych obiektów obrzędowych, oraz prawo do grzebania szczątków swoich zmarłych” (art. 12). W myśl nowych zasad muzea będą musiały otrzymać od plemion zgodę na wystawianie należących do nich obiektów. Wydawanie zezwoleń na prowadzenie szczegółowych badań obiektów czy szkieletów pozostających w kolekcjach również musi być konsultowane z przedstawicielami odpowiednich plemion. Postanawia się też wzmocnić rolę plemion w procesie repatriacji, a tym samym teraz ekspertyzie plemiennej przyznaje się słowo decydujące. Kategoria, do tej pory bardzo często spotykana, obiektów „niemożliwych do zidentyfikowania i do określenia ich przynależności plemiennej” ma zostać zmieniona tak, by współczesne plemiona łatwiej mogły przejąć nad nimi kontrolę. Wyznaczono ściśle terminy w kwestii poszczególnych etapów procesu. Aktualna inwentaryzacja artefaktów i obiektów tubylczych ma zostać zakończona w 2029 roku.

AMNH oprócz setek szkieletów, ciągle ma ponad 600 artefaktów, których wystawienie, zgodnie z nowymi regułami, musi negocjować z właścicielami. Muzeum przygotowuje się do konsultacji z plemionami, korzystając z doświadczeń przy planowaniu i organizowaniu wystawy na temat ludów z Północnego Zachodu. Wystawa ta służy za wzór dalszych ekspozycji na temat tubylców i wielu innym muzeom.

Na to, czy nowelizacja ustawy NAGPRA spełni swe zadanie i czy standardy wyznaczone nowymi przepisami zostaną spełnione, pozostaje poczekać do roku 2029.

Bibliografia

Accomplishing

- 2013: *Accomplishing NAGPRA: Perspectives on the Intent, Impact, and Future of the Native American Graves Protection and Repatriation Act*, S. Chari, J.M. Lavallee (red.), Corvallis: Oregon University Press.

Bieder Robert E.

- 1990: *A Brief Historical Survey of the Expropriation of American Indian Remains*, https://www.narf.org/nill/documents/NARF_bieder_remains.pdf [data odczytu: 10.05.2024].

- Deklaracja Organizacji Narodów Zjednoczonych o Prawach Ludności Rdzennej, https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_Polish.pdf [data odczytu: 10.05.2024].

Hudets Mary

2023: *New federal rules aim to speed repatriations of Native remains and burial items*, „Propublica” 08.12, <https://www.propublica.org/article/interior-department-revamps-repatriation-rules-native-remains-nagpra>[data odczytu: 02.06.2024].

ICT (Indian Country Today)

<https://ictnews.org/news/ict-reports-nagpra-crackdown-sends-museums-reeling>.

Jacobs Julia, Small Zachary

2024: *Leading museums remove Native displays amid new federal rules*, „New York Times” 26.01, <https://www.nytimes.com/2024/01/26/arts/design/american-museum-of-natural-history-nagpra.html?searchResultPosition=2>[data odczytu: 02.06.2024].

NAGPRA

Annual Report to Congress, Native American Graves Protection & Repatriation Review Committee, <http://npshistory.com/publications/diversity/nagpra/ann-rpt/2023.pdf>[data odczytu: 02.06.2024].

National Park Service NAGPRA, <https://www.nps.gov/subjects/nagpra/index.htm>.

ProPublica Repatriation Database, <https://projects.propublica.org/repatriation-nagpra-database/>.

Repatriation

2000: *Repatriation Reader: Who Owns American Indian Remains?*, D.A. Mihesuah (red.), Lincoln: University of Nebraska Press.

Smith Mitch, Bosman Judy

2022: *Congress Told Colleges to return Native remains. Why is taking so long*, „New York Times” 15.09, <https://www.nytimes.com/2022/09/15/us/native-american-remains-university-of-north-dakota.html?searchResultPosition=4>.

Sofokles

Antygona, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/antygona.html>[data odczytu: 02.06.2024]

U.S. Department of the Interior

2023: *Interior Department announces final rule for implementation of the Native American Graves Protection and Repatriation Act*, <https://www.doi.gov/pressreleases/interior-department-announces-final-rule-implementation-native-american-graves>.

Ewa Dżurak

Imprisoned ancestors or museum pieces? NAGPRA and American museums

This introductory text presents a set of circumstances and actions which led to the enactment, in 1990, of Native American Grave Protection and Repatriation Act (NAGPRA) and the process of implementing this federal law.

It summarizes the history of treatment of Native American artefacts, which led to protests organized by indigenous groups and organizations defending the rights of native people to

protect the skeletal remains of their ancestors, and objects of their cultures. Those actions eventually resulted in the approval of the law - NAGPRA.

To comply with NAGPRA museums, organizations or collections, which receive any type of federal funding, are obligated to create inventories of their tribal collections, especially lists of human remains, and return them to owners for proper burial. NAGPRA covers not only human remains but also religious objects and other objects with attributed great cultural value, which also must be returned to tribes if requested. For the last 30 years, museums were rather slow in their response to the law. Many artefacts, protected under NAGPRA, were still exhibited in the collections across the USA. That prompt Secretary of Interior of the Biden administration to append the law in January 2023. The goal is to speed up the process of complying with NAGPRA. New rules set stricter deadlines and give more authority to tribal experts in the process of evaluating the meaning, provenience and value of the objects. Now, museums are obligated to finish their inventories before 2029. New rules resulted in closing many public exhibitions and in changing ways of cooperation between tribal groups and museum's practice.

Keywords: NAGPRA, exhibits, Native American artefacts, American museums

Oksana Varian

Obwodowe Centrum Ochrony Dziedzictwa Kulturowego w Zaporozżu

Misja — zachowanie tożsamości i pamięci: straty muzeów w obwodzie zaporoskim w Ukrainie, spowodowane rosyjską agresją wojskową (lata 2022–2023)

W lutym 2024 roku minęła dziesiąta rocznica rozpoczęcia wojny rosyjsko-ukraińskiej i druga rocznica pełnoskalowej zbrojnej agresji Rosji przeciwko Ukrainie. Przez cały ten czas jednym z głównych był i jest „front kultury”, na którym rosyjski agresor działa, nie gardząc żadnymi metodami niszczenia Ukraińców. Nielegalnie ustanowiona władza na okupowanych terytoriach stosuje całkowitą „transformację przestrzeni humanitarnej”. Niszczy ukraińską edukację i kulturę, „przetwarza” historię, manipuluje pamięcią narodową, wypełnia przestrzeń publiczną hasłami i symbolami, które kształtują sowiecką oraz rosyjską tożsamość, zacierając ukraińską.

Przed rokiem 2014 rosyjska polityka informacyjna była ukierunkowana na rozpowszechnianie na świecie, a przede wszystkim w krajach postsowieckich, mitu o istnieniu „bratnich narodów”, „wspólnej historii”, „wielkiego narodu rosyjskiego”, „rosyjskojęzycznej ludności”. W połączeniu z bezpodstawnymi roszczeniami potomków Księstwa Moskiewskiego do dziedzictwa Rusi Kijowskiej — jej historii, kultury i religii — stanowiły one dla Ukrainy zagrożenie hybrydowe. Od czasu rosyjskiej okupacji Krymu i części Donbasu w 2014 roku działania te przekształciły się w bezpośrednie narzędzia do niszczenia ukraińskiej państwowości i tożsamości narodowej. Rosja zawłaszczyła na okupowanych terenach dziedzictwo

kulturowe oraz artefakty kultury ukraińskiej, prowadziła nielegalne badania archeologiczne, pozbawiała korzeni ukraińską kulturę i historię, narzucając opowieści dotyczące nie tylko „wspólnej przeszłości”, lecz także mit „odwiecznej rosyjskości tych ziem”.

W roku 2022 sieć muzeów obwodu zaporoskiego obejmowała placówki o znaczeniu regionalnym: Muzeum Krajoznawcze Zaporozża (Краєзнавчий Музей у Запоріжжі) i Muzeum Sztuki Pięknej Zaporozża (Художній музей у Запоріжжі), muzea wchodzące w skład rezerwatów przyrodniczo-historycznych: Rezerwat Narodowy „Chortyca” (національний заповідник «Хортиця»), Narodowy Rezerwat Historyczno-Archeologiczny „Kamjana Mohyla” (Національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна Могила») czy Muzeum-Rezerwat Historyczno-Architektoniczne w Wasylówce „Sadyba Popowa” (Василівський історико-архітектурний заповідник «Садіба Попова»), muzea rejonowe (gminne), miejskie i wiejskie, muzea szkolne oraz muzea działające przy instytucjach, placówkach i organizacjach o różnych formach własności. Kolekcje muzealne obwodu zaporoskiego zawierały i nadal zawierają unikatowe przedmioty z zakresu archeologii, historii, numizmatyki, etnografii, sztuki, paleontologii, geologii oraz przyrody.

Okupacja obwodu zaporoskiego rozpoczęła się już pierwszego dnia militarnej agresji Rosji na Ukrainę — 24 lutego 2022 roku. Postępy wojsk rosyjskich na południowym odcinku frontu były szybkie. Tego dnia rozpoczęły się walki w kilku miejscowościach obwodu zaporoskiego, a w ciągu paru kolejnych wojska rosyjskie zajęły już 71,83% jego terytorium. Pod okupacją znalazły się rejony: berdiański, melitopolski (z wyjątkiem kilku miejscowości), wasylowski oraz połohowski. W konsekwencji szybkiej utraty przez władze ukraińskie kontroli nad zajęтым terytorium zabrakło czasu na ewakuację miejscowej ludności oraz obiektów infrastruktury cywilnej. Co prawda instytucje kultury 23 lutego 2022 roku otrzymały zapytanie dotyczące sprzętu niezbędnego do zabezpieczania i ewakuowania dzieł, ale następnego dnia o 4 rano rozpoczęła się wojna. Muzea i inne instytucje kultury znajdujące się na większości terytorium obwodu zaporoskiego oraz pracujące w nich osoby trafiły pod okupację rosyjską, stając w obliczu ratowania życia i ochrony zgromadzonych dzieł. Przeprowadzono co prawda ewakuację większości kolekcji muzealnych, które należą do Muzealnych Zasobów Ukrainy (Музейний фонд України)¹, a także działania służące

¹ Warto wyjaśnić, że „Muzealne Zasoby Ukrainy to zbiór pomników przyrody, kultury materialnej i duchowej, które mają znaczenie artystyczne, historyczne, etnograficzne i naukowe,

ich ochronie (katalogi cyfrowe itp.), lecz tylko w części obwodu zaporoskiego kontrolowanej przez władze ukraińskie.

Według stanu na luty 2024 roku można wydzielić kilka typów strat zbiorów muzealnych Ukrainy poniesionych w obwodzie zaporoskim w wyniku wojny rosyjsko-ukraińskiej:

1. utrata kolekcji lub przedmiotów ze zbiorów muzealnych w wyniku rabunku dokonanego przez rosyjskie wojska okupacyjne i okupacyjną administrację rosyjską;
2. częściowa utrata kolekcji lub przedmiotów stanowiących zasoby muzealne w wyniku działań militarnych wojska rosyjskiego;
3. całkowite zniszczenie muzeów w wyniku rosyjskich ostrzałów i bombardowań;
4. wykorzystywanie muzeów i zasobów muzealnych do prowadzenia na okupowanych terenach rosyjskiej propagandy oraz „prania mózgu” ludności cywilnej pozostałej pod okupacją.

Jak wiadomo, na okupowanych terenach Rosjanie kradną wszystko. Z domów jednorodzinnych i mieszkań, które Ukraińcy opuścili, uciekając przed okupacją, zabierają pozostawione ubrania, sprzęt komputerowy, małe i duże AGD, meble, „babczine” dywany. Ze szkół — ławki szkolne i sprzęt multimedialny, a z domów kultury instrumenty muzyczne. Rosjanie wywozili też maszyny rolnicze i urządzenia komunalne. Kradną zwierzęta z zoo i, oczywiście, zbiory z zajętych przez swoje wojska muzeów. Jednak najwięcej kradzieży dokonują, uciekając pod naciskiem wojsk ukraińskich. Właśnie w takich okolicznościach rabowali muzea w Chersoniu przed wyzwoleniem tego miasta w listopadzie 2022 roku².

Tereny obwodu zaporoskiego są pod kontrolą Rosji już ponad dwa lata. Używając mechanizmów propagandowych, Rosjanie przekonują pozostałych tu Ukraińców, że „Rosja przyszła na zawsze”. Władza okupacyjna jest pewna swojej bezkarności, a postawę tę umacniają opóźnienia w dostarczaniu przez państwa-partnerów Ukrainy niezbędnej Ukraińcom broni.

niezależnie od ich wyglądu, miejsca powstania i form własności, które są zachowane na terytorium Ukrainy. Należą do nich także zabytki nieruchome znajdujące się w muzeach Ukrainy zgodnie z ukraińskim prawem” – https://uk.wikipedia.org/wiki/Музейний_фонд_України [data odczytu: 24.06.2024].

² „*Природний крок*”: w RF pojasnyły, nawiszczo wkrały eksponaty z muzeji wu Chersonita oblasti (“Природний крок”: в РФ пояснили, навіщо вкрали експонати з музеїв у Херсоні та області), https://ria-m.tv/ua/news/304410/prirodniy_krok_v_rf_poyasnili_navischo_vkrali_ekspوناتи_z_muzeiv_u_hersoni_ta_oblasti.htm [data odczytu: 03.03.2024].

Według dostępnych informacji wiadomo, że najcenniejsze eksponaty z muzeów i rezerwatów historyczno-archeologicznych znajdujących się w okupowanej części obwodu zaporoskiego zostały przez Rosjan wywiezione. Można jednak się spodziewać, że dalsza masowa grabież zbiorów nastąpi w trakcie wycofywania się wojsk rosyjskich przed nacierającymi Siłami Zbrojnymi Ukrainy.

W dalszej części artykułu opisane zostaną kradzieże przez okupanta zbiorów muzealnych z terenów obwodu zaporoskiego, co do których informacje są pewne.

Kradzież muzealnych zbiorów na okupowanych przez Rosjan terenach obwodu zaporoskiego

Miejskie Muzeum Krajoznawcze w Melitopolu (Мелітопольський міський краєзнавчий музей) jest wymownym przykładem sytuacji, w jakiej znajdują się ukraińskie muzea na terytoriach okupowanych przez rosyjskie wojska. Przypadek Melitopola jest dodatkowo szczególny, rosyjska administracja okupacyjna ogłosiła bowiem to miasto centrum zajętej części obwodu zaporoskiego i prowadzi w nim agresywną propagandę o charakterze imperialnym.

Miejskie Muzeum Krajoznawcze w Melitopolu rozpoczęło swoją działalność 1 maja 1921 roku. Było efektem aktywności i inicjatywy ukraińskiego pedagoga i badacza Demjana Serdiukowa (Дем'ян Якович Сердюков) [Тимофєєв, Ключко (Тимофеев, Ключко) 2012: 172–173]. W czasie drugiej wojny światowej muzeum utraciło swoje zbiory, a formowanie nowej kolekcji rozpoczęto w 1944 roku [Kozakowa, Tymofeew (Козакова, Тимофеев) 2011: 178–179]. Muzeum znajduje się w historycznej części miasta, w trzykondygnacyjnym budynku wzniesionym na początku XX wieku przez kupca Piotra Czernikowa (Пётр Егорович Черников/ Пётр Егорович Черников). W roku 2022 w muzeum przechowywano prawie 50 tys. obiektów należących do Muzealnego Zasobu Ukrainy (Музейний фонд України). Obejmowały one kolekcje archeologiczne, numizmatyczne, etnograficzne, artystyczne, geologiczne, paleontologiczne, botaniczne, zoologiczne oraz entomologiczne³.

Rosyjskie wojska wkroczyły do Melitopola 25 lutego 2022 roku, a już 10 marca rosyjscy żołnierze i przedstawiciele służb specjalnych porwali

³ Więcej na temat Miejskiego Muzeum Krajoznawczego w Melitopolu zob. <http://melitopol-museum.zp.ua/pro-muzey> [data odczytu: 28.02.2024].

i doprowadzili na przesłuchanie dyrektorkę muzeum Lejlę Ibrahimową (Лейла Ібрагімова). Nieco wcześniej przeprowadzono rewizję w jej domu, a podczas przesłuchania służby specjalne żądały informacji dotyczących jej powiązań z Medżlisem Tatarów Krymskich (Къырымтатар Миллий Меджлиси)⁴ oraz wskazania tematów poruszanych w muzeum. Tego samego dnia Rosjanie wyłamali zamki i wtargnęli do muzeum, przeprowadzając rewizję budynku, kradnąc sprzęt i dokumenty. Gdy 11 marca Ibrahimowa powróciła do placówki, podjęto decyzję o ukryciu najcenniejszych eksponatów. Aby chronić muzeum, zorganizowano rotacyjne dyżury pracowników⁵. Wywiezienie kolekcji poza jego mury było niemożliwe, ze względu na obecność w mieście wojsk rosyjskich. Z tego też powodu zdecydowano o ukryciu najcenniejszych eksponatów bezpośrednio w samym budynku muzeum. Wybrano do tego pomieszczenie w piwnicy — niski tunel o długości 50 metrów, który nie został uwzględniony w planach technicznych budynku. Pracownicy muzeum, przeciskając się przez niski korytarz, znieśli do piwnicy skrzynki z cennymi eksponatami, schowali je wśród budowlanego gruzu, a następnie, aby nie przyciągać niczyjej uwagi, ukryli drabinę⁶. Żołnierze rosyjscy oraz władze kolaboracyjne ponownie wkroczyli do muzeum 26 marca. Tym razem w celu przejęcia nad muzeum całkowitej kontroli. Wymieniono zamki, uniemożliwiając pracownikom dostęp do ich miejsca pracy. Nowego dyrektora administracja okupacyjna mianowała 20 kwietnia 2022 roku. Rozpoczęto poszukiwania ukrytej kolekcji: przeszukiwano budynek muzeum oraz domy pracowników, których też przesłuchiowano. W końcu Rosjanom udało się odnaleźć piwnicę z ukrytymi

⁴ Organ samorządowy Tatarów Krymskich mający na celu reprezentację tego narodu przed władzami Ukrainy oraz na arenie międzynarodowej. W 2016 roku Medżlis został w uznany przez władze rosyjskie za organizację ekstremistyczną i zdelegalizowany na terenie Federacji Rosyjskiej.

⁵ W marcu 2022 roku pracownicy placówek kultury i oświaty w Melitopolu nie mogli pracować w pełnym wymiarze godzin. Przychodzili jednak na dyżur, mając nadzieję, że tak zapewnią zachowanie swoich placówek. Co jednak mogą zrobić nieuzbrojeni cywile, w przeważającej większości kobiety, przeciwko wojsku agresora? W mieście w tym czasie znajdowały się już rosyjskie czołgi i stacjonowali liczni uzbrojeni żołnierze rosyjscy, rosyjskie służby specjalne, nie było zaś żadnych ukraińskich formacji zbrojnych ani służb porządkowych. Niemniej jednak, ryzykując swoim życiem, Ukraińcy przez długi czas stawiali opór okupantom.

⁶ «Повзлы навколiшки i закопували скифське золото» — інтерв'ю з Директоркою мелітопольського музею («Повзлы навколiшки i закопували скифське золото», — інтерв'ю з директоркою Мелітопольського музею), <https://mltpl.city/articles/210810/povzli-na-kolinah-i-zakopuvali-skifske-zoloto-intervyu-z-direktorkoyu-melitopolskogo-muzeyu> [data odczytu: 28.02.2024].

przez dyrektorkę muzealnymi skarbami⁷ i je zrabować. Wywieźli „złotą kolekcję”, tj. wykonane ze złota artefakty archeologiczne z pochówku Hunów w wąwozie kizijarskim (Кизиярская балке) w Melitopolu (w tym unikatowy inkrustowany diadem), oraz złote artefakty archeologiczne z czasów scytyjskich z królewskiego kurhanu w Melitopolu, odkrytego na terenie miasta w 1954 roku⁸. W mediach społecznościowych oraz wiadomościach telewizyjnych Rosjanie podali, że wywieźli z Miejskiego Muzeum Krajoznawczego w Melitopolu nie tylko „złotą kolekcję”, lecz także kolekcję broni, orderów i medali z okresu drugiej wojny światowej oraz inne artefakty. Według nich było to „odzyskanie tego, co ukradli Ukraińcy”⁹. Los skradzionych zbiorów muzealnych pozostaje nieznany.

W 2023 roku Rosjanie dokonali rabunku w Narodowym Rezerwacie Historyczno-Archeologicznym „Kamjana Mohyła” (національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна Могила»). Jest to kompleks archeologiczny o znaczeniu narodowym, stanowi bowiem źródło informacji o rozwoju starożytnej sztuki i religii na terenach północnego wybrzeża Morza Czarnego. W 2006 roku „Kamjana Mohyła” została wytypowana do wpisu na Listę światowego dziedzictwa UNESCO. Zabytek jest pozostałością trzeciorzędowego piaskowca, który powstał na dnie Morza Sarmackiego miliony lat temu i stopniowo pękał po ustąpieniu wody. Naturalne pęknięcia utworzyły jaskinie i groty, które były wykorzystywane przez lokalną ludność do praktyk religijnych i obrzędów magicznych. Na terenie rezerwatu znajduje się ok. 3 tys. płyt piaskowca, z których tysiąc zostało zbadanych przez archeologów. Odkryto 66 miejsc z petroglifami, dwa miejsca obrzędowo-rytualne oraz 17 warsztatów do szlifowania i obróbki kamieni [Džos (Джос) 2016]. W celu ochrony stanowiska archeologicznego oraz właściwego zarządzania zabytkiem utworzono Narodowy Rezerwat Historyczno-Archeologiczny. Działało tam muzeum, którego zbiory

⁷ *Menia posadyły w awto, nadely na holowu czarnej meshok — Lejla Ybrahymowa o swoim zaderżany* (Меня посадили в авто, надели на голову черной мешок — Лейла Ибрагимова о своём задержании), <https://ctrcenter.org/ru/7676-menya-posadili-v-avto-nadeli-na-golovu-chernyj-meshok-lejla-ibragimova-o-svoem-zaderzhanii> [data odczytu: 28.02.2024].

⁸ *Kołaboranty wydały rosijanam kolekciju skifskoho zołota* (Колаборанти видали росіянам колекцію скифського золота), <https://mltpl.city/articles/209123/kolaboranti-vidali-rosiyanam-kolekciju-skifskogo-zolota> [data odczytu: 28.02.2024].

⁹ *Pochyszczennoe skyfskoe zołoto wernuły w muzej Melytopola*, „Moskowskyj komsomoлец” 29.04.2022. (Похищенное скифское золото вернули в музей Мелитополя. Московский комсомолец. 29.04.2022), <https://www.mk.ru/culture/2022/04/29/pokhishchennoe-skifskoe-zoloto-vernuli-v-muзей-melitopolya.html> [data odczytu: 28.02.2024].

zawierały unikatowe artefakty archeologiczne odkryte podczas badań oraz znajdujące się w pobliżu obiekty archeologiczne, w tym płyty z petroglifami, czuringi oraz fragmenty ceramiki. Czuringi „Kamjanej Mohyły” są przykładami rzemiosła artystycznego pochodzącego z epoki kamienia, które odzwierciedlają światopoglądowe wyobrażenia ludności zasiedlającej obszary północnego wybrzeża Morza Czarnego. W zbiorach rezerwatu 24 lutego 2022 roku znajdowało się 228 czuring, jedną przechowywano w Miejskim Muzeum Krajoznawczym w Melitopolu, a dwie w Muzeum Krajoznawczym Zaporozża¹⁰.

W listopadzie 2022 roku władze Rosji zainicjowały przekazanie Narodowego Rezerwatu Historyczno-Archeologicznego „Kamjana Mohyła” pod zarząd Narodowego Muzeum-Rezerwatu Historyczno-Archeologicznego „Chersones Taurydzki”¹¹. Na osobiste polecenie Władimira Putina decyzję o przekształceniu stanowiska w filię innej placówki podjął dyrektor służby wywiadowczej, a jednocześnie przewodniczący rosyjskiego towarzystwa historycznego Sergiej Naryszkin (Сергий Нарышкин)¹² (to symboliczne połączenie wywiadu i historii). W styczniu 2023 roku rosyjskie służby informacyjne doniosły, że nowe kierownictwo Narodowego Muzeum-Rezerwatu „Chersones Taurydzki” planowało na początku roku przeprowadzenie inwentaryzacji zbiorów Narodowego Rezerwatu „Kamjana Mohyła”, a w drugiej połowie 2023 roku zakończenie jego przejęcia jako pełnoprawnej filii¹³. Olena Morozowa (Олена Морозова), nielegalnie mianowana przez rosyjską administrację okupacyjną dyrektorką Rezerwatu,

¹⁰ Czuryńska fondowej nr 3852 (Чурина фондовой № 3852), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=391af2a461a877feb58148b5214fe3b3 [data odczytu: 01.03.2024].

¹¹ Narodowe Muzeum-Rezerwat Historyczno-Archeologiczny „Chersones Taurydzki” znajduje się w Sewastopolu na Krymie. W 2013 roku „Chersones Taurydzki” został wpisany na Listę światowego dziedzictwa UNESCO. Po zajęciu Krymu w lutym 2014 roku Rosja przeprowadziła nielegalne badania archeologiczne na terenie zabytku. W maju 2023 roku Rosjanie wywieźli część unikatowych eksponatów (złote wyroby z okresu bizantyjskiego, mozaiki, wyroby z kości, gliny i „inne materiały”), rzekomo do wystawienia w Nowogrodzie Wielkim. Jest to pierwszy wywóz zabytków poza Krym, dlatego pojawia się uzasadniony niepokój co do tego, czy zostaną one zwrócone do Muzeum-Rezerwatu.

¹² *Putin licznorieszyłzabrat' muziej Kamiennaja Mogiła pod. Mielitopolem w sobstwiennost' Rossii* (Путин лично решил забрать музей Каменная Могила под. Мелитополем в собственность России), https://ria-m.tv/news/303013/putin_lichno_reshil_zabrat_muzej_kamennaya_mogila_pod_melitopolem_v_sobstvennost_rossii.html [data odczytu: 03.03.2024].

¹³ Prasa propagandowa okupantów: *Muziej «Kamiennaja Mogiła» pieriedadut «Chiersoniesu Tawriczeskomu» wo wtorom poługodii 2023 goda* (Музей «Каменная Могила» передадут «Херсонесу Таврическому» во втором полугодии 2023 года), <https://tass.ru/kultura/16872297> [data odczytu: 28.02.2024].

oświadczyła, że zbiory pochodzące z placówki „Kamjana Mohyła” zostaną włączone do rosyjskich państwowych katalogów. Z kolei Jurij Kowanow (Юрій Кованов), nielegalnie mianowany „minister kultury obwodu zaporoskiego”, poinformował o zamiarze zburzenia budynku muzeum.

W maju 2023 roku nadeszła wiadomość, że Rosjanie wywieźli do Sewastopola 120 artefaktów archeologicznych z kolekcji Narodowego Rezerwatu Historyczno-Archeologicznego „Kamjana Mohyła”. Wśród nich znalazły się: piaskowce z odciskami glonów z Morza Sarmackiego, płyty z petroglifami, w tym z wizerunkiem mamuta, czuryngi, ząb mamuta z późnego paleolitu, ceramika i narzędzia epoki paleolitu, stela Połowców i inne¹⁴. W Narodowym Muzeum-Rezerwacie Historyczno-Archeologicznym „Chersonesz Taurydzki” 20 maja nastąpiło otwarcie wystawy *Duchowy świat przodków w petroglifach „Kamjanej Mohyły”*¹⁵. Natomiast we wrześniu tego samego roku otwarto wystawę *Dom ryb na świętej górze Kamjanej Mohyły*, która miała trwać do 8 października¹⁶. Od listopada zaś do 10 grudnia prezentowano wystawę *Starożytne piśmiennictwo z jaskiń i groty „Kamjanej Mohyły”*¹⁷.

Oczywiste jest, że administracja okupacyjna nie ma zamiaru zwracać artefaktów archeologicznych skradzionych z Narodowego Rezerwatu Historyczno-Archeologicznego „Kamjana Mohyła”. W wywiadzie 5 czerwca 2023 roku dla okupacyjnych mediów w Sewastopolu pracownik Narodowego Muzeum-Rezerwatu „Chersonesz Taurydzki” stwierdził, że wspomniana tymczasowa wystawa zamieni się w wystawę stałą ze względu na „sytuację bezpieczeństwa” na terenie Muzeum-Rezerwatu¹⁸.

¹⁴ Rosyjski okupacyjny kanał informacyjny: *Wystawka artefaktów z zaporozskiego muzeja-zapowiednika „Kamiennaja Mogiła” odkryła się w Siewastopole* (Выставка артефактов из запорожского музея-заповедника “Каменная Могила” открылась в Севастополе), <https://zp-news.ru/society/2023/05/23/135445.html> [data odczytu: 28.02.2024].

¹⁵ Prasa propagandowa okupantów: *W Siewastopole wystawili eksponaty, wywiezienne z muzeja na okupowanej terytorii* (В Севастополе выставили экспонаты, вывезенные из музея на оккупированной территории Запорожской области), <https://ru.krymr.com/a/news-vystavka-sevastopol-zaporozhie-krym/32425372.html> [data odczytu: 28.02.2024].

¹⁶ Prasa propagandowa okupantów: *Artefakty Kamiennoj Mogiły — na wystawie w Chersonesie* (Артефакты Каменной Могилы — на выставке в Херсонесе), <https://crimea.mk.ru/social/2023/09/29/artefakty-kamennoy-mogily-na-vystavke-v-khersonese.html> [data odczytu: 28.02.2024].

¹⁷ Prasa propagandowa okupantów: *W Chersonesie można uwidzieć drevniye «pis'miena» iz Kamiennoj Mogiły* (В Херсонесе можно увидеть древние «письмена» из Каменной Могилы), <https://portal-kultura.ru/articles/news/356133-v-khersonese-mozhno-uvidet-drevnie-pisma-iz-kamennoy-mogily/> [data odczytu: 28.02.2024].

¹⁸ *Artefakty wozrastom 20 tysiaczeletij predstavili w «Chersonesie Tawriczeskom»* (Артефакты возрастом 20 тысячелетий представили в «Херсонесе Таврическом»), <https://www.youtube.com/watch?v=Zl7ZNkxCYCE>, [data odczytu: 01.03.2024].

Badacze z Krymskiego Instytutu Badań Strategicznych prowadzą dochodzenie dotyczące wywiezionych przedmiotów archeologicznych. Simon Radczenko (Симон Радченко) ustalił, że na wystawie w Narodowym Muzeum-Rezerwacie „Chersones Taurydzki” znajdują się czuringi z następującymi numerami inwentarzowymi: 2805 — znaleziona w jaskini Misterii, opisana przez Borisa Michajłowa (Борис Михайлов) jako „ryba, z obu stron ozdobiona liniowo-geometrycznymi wzorami”, 3852 — opisana przez Borisa Michajłowa jako obiekt „w kształcie głowy ryby, mający na powierzchni płytkie bruzdy”, 3857 — znaleziona w jaskini Kozy, opisana przez Borisa Michajłowa jako „rzeźba ryby, fragment, część ogonowa. Wyraźnie zaznaczone płetwa grzbietowa i ogon. Cała powierzchnia pokryta zagłębieniami, bruzdami. Na odwrocie dwa obrazy w kształcie łodzi”, 462 oraz 4699 — znalezione w Jaskini Bizona, „na jednym z boków naniesione pionowe i ukośne bruzdy”¹⁹.

Na tymczasowo okupowanych terenach obwodu zaporoskiego znajduje się też Rejonowe Muzeum Krajoznawcze w Połohach; położone niedaleko od stacji w Połohach, mieści w zabytkowej rezydencji właścicieli huty szkła i kupców — braci Sandomirskich (Сандомирськіе). Zbiory tego muzeum 24 lutego 2022 roku liczyły 12 tys. obiektów²⁰, tworzących kolekcje archeologiczną, etnograficzną itp. W dniach 15–16 września 2022 roku przedstawiciele wojsk okupacyjnych i administracji splądrowali muzeum, kradnąc między innymi jeden z najcenniejszych eksponatów — laskę połohowską. Ten artefakt został odkryty podczas wykopalisk kurhanu nr 1 cmentarzyska w Połohach i zapisany pod numerem 2417 w ewidencji zabytków. Badania prowadzone były pod kierownictwem archeologów: Walentyny

¹⁹ Czuringa fondowie nr 3857 (Чурина фондівий № 3857), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=8861c2cb804d5fbb2503aef7eda66ecb [data odczytu: 01.03.2024]; Czuringa fondowie nr 2805 (Чурина фондівий № 2805), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=44be07fb4d5c1a483803b1155d7d3c38 [data odczytu: 01.03.2024]; Czuringa fondowie nr 3852 (Чурина фондівий № 3852), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=391af2a461a877feb58148b5214fe3b3 [data odczytu: 01.03.2024]; Czuringa fondowie nr 462 archeologicznij eksponat nacionalnogo istoriko-archeologicznogo zapovidnika «Kam'jana Mogiła» (Чурина фондівий № 462 археологічний експонат національного історико-археологічного заповідника «Кам'яна Могила»), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=55539c7a13c17a04f47b586810dd562f [data odczytu: 01.03.2024]; Czuringa fondowie nr 4699 archeologicznij eksponat nacionalnogo istoriko-archeologicznogo zapovidnika «Kam'jana Mogiła» (Чурина фондівий № 4699 археологічний експонат національного історико-археологічного заповідника «Кам'яна Могила»), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3f62b3b210fb9e9f72f8596c12bbdc30 [data odczytu: 01.03.2024].

²⁰ *Wrażajuczij Połogiws'kij rajonnij krajeznawczij muzej* (Вражающий Пологівський районний краєзнавчий музей), <https://mradapology.dosvit.org.ua/static-pages/polgi-vski-raonni-kraeznavchi-muzej> [data odczytu: 01.03.2024].

Паранowej (Валентина Папанова) i Gennadija Toszczewa (Геннадій Тощев) z Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Berdiańsku. Na podstawie przeprowadzonej analizy radiowęglowej laski stwierdzono, że pochodzi ona z drugiej połowy III tys. p.n.e. Należy dodać, że obiekt został przekazany do zbiorów Rejonowego Muzeum Krajoznawczego w Połohach w marcu 2019 roku. Miał tu być przechowywany i eksponowany²¹. Z okupacyjnych środków masowego przekazu wiadomo, że we wrześniu 2023 roku Muzeum zostało otwarte dla zwiedzających, a okupanci powiązali to wydarzenie z dniem wyzwolenia miasta Połohy spod nazistowskich Niemiec w 1943 roku²².

Od początku marca 2022 roku pod ostrzałami wojsk rosyjskich znalazło się mające swoją siedzibę w Wasylówce (Василівка) Muzeum-Rezerwat Historyczno-Architektoniczny „Siedziba Popowa” (Василівський історико-архітектурний музей-заповідник «Садіба Попова»). Podstawę muzeum tworzy kompleks pałacowy z drugiej połowy XIX wieku, zbudowany dla właścicieli majątku — Popowów (Попов). Kompleks obejmował: sam pałac (zniszczony i rozebrany na cegły przez władze radzieckie w latach 30. XX wieku), jego wschodnie, zachodnie i północne skrzydło, stajnię z ujeżdżalnią, wieżę widokową, kaplicę (rozebraną przez władze radzieckie w 1929 roku) i kuchnię (która się nie zachowała) [Drowosekova, Fiłas (Дровосекова, Філас) 2019]. W wyniku ostrzałów wojsk rosyjskich 7 marca 2022 roku uszkodzona została wieża stajni i budynek powozowni, a 13 marca pojawiła się informacja, że rosyjskie wojska splądrowały budynek administracyjny Muzeum-Rezerwatu. Rosjanie zabrali sprzęt biurowy, powybijali okna i drzwi oraz zniszczyli wszystko, czego nie mogli lub nie chcieli zagrabić. Prasa donosiła, że rosyjscy żołnierze ukradli z zasobów muzeum pochodzący z XIX wieku marmurowy sedes — autentyczny eksponat z kompleksu pałacowego²³. Rosjanie nadal okupują Wasylówkę, która *de facto* jest

²¹ *Połogiws'kij posoch. Archeologicznij eksponat Połogiws'kogo krajeznawczogo muzeju* (Пологівський посох. Археологічний експонат Пологівського краєзнавчого музею), https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3179582728387429674 [data odczytu: 01.03.2024].

²² *Rosyjski kanał okupacyjny: Szkolniki posietili muzej na kanunie dnia goroda* (Школьники посетили музей на кануне дня города), <https://zp-news.ru/society/2023/09/16/209230.html> [data odczytu: 28.02.2024].

²³ *Wkrały nawiť unitaz: wijs'ka RF obstrilali ta pograbuwali muzej "Sadiba Popowa" pid Zaporizziam* (Вкрали навіть унітаз: війська РФ обстріляли та пограбували музей "Садіба Попова" під Запоріжжям), <https://focus.ua/uk/voennye-novosti/509213-ukrali-dazhe-unitaz-voyska-rf-obstrelyali-i-razgrabili-muzej-usadba-popova-pod-zaporozhem> [data odczytu: 01.03.2024]; też *Ohjnik* (Олійник) 2023.

miastem przyfrontowym. O kolekcji i budynkach Muzeum-Rezerwatu „Siedziba Popowa” nie ma aktualnych informacji. Należy skonstatować, że ustalenie sytuacji (w tym stanu) kolekcji muzealnych znajdujących się na terenach okupowanych jest w większości niemożliwe. Jednak prasa dwukrotnie donosiła o kradzieży obrazów z Muzeum Sztuki im. Isaaka Brodskiego w Berdiańsku (Бердянський художній музей імені Ісаака Бродського). W lipcu 2022 roku rosyjskie media okupacyjne podały, że obrazy rzekomo zniknęły z ekspozycji muzeum. Z kolei w kwietniu 2023 roku źródła rosyjskie poinformowały o otwarciu w Muzeum Sztuki w Berdiańsku wystawy malarstwa XIX wieku²⁴. W prasie ukraińskiej można było natomiast przeczytać, że w maju 2023 roku Rosjanie wywieźli z Muzeum Sztuki w Berdiańsku obrazy Archipa Kuindżego (Архип Іванович Куїнджі) i Iwana Ajwazowskiego (Іван Костянтинівич Айвазовський) [Gaw’jak (Гав’як) 2023]. Rzeczywisty stan zbiorów będzie można ustalić dopiero po wyzwoleniu miasta.

Zniszczenia muzeów wskutek ostrzałów wojsk rosyjskich

Muzeum-Rezerwat Historyczno-Architektoniczny „Siedziba Popowa” w Wasylówce to pierwszy kompleks muzealny na okupowanym przez wojska rosyjskie terenie obwodu zaporoskiego, którego zniszczenia, wskutek ostrzałów wojsk rosyjskich, odnotowano na początku marca 2022 roku (il. 1). Wówczas jeszcze nie mówiło się o stabilizacji linii frontu, a Rosjanie nie wprowadzili pełnej blokady (fizycznej i informacyjnej) okupowanych terytoriów. Mieszkańcy mieli więc możliwość przekazywania pewnych informacji o sobie i o zbrodniach Rosjan.

Miejscowości położone blisko linii frontu są stale zagrożone wrogimi ostrzałami. Alarmy ostrzegające o niebezpieczeństwie tu nie milkną. Wojska rosyjskie ostrzeliwują miasta i wsie obwodu zaporoskiego z wszystkich rodzajów broni (wieloprowadnicowych wyrzutni rakietowych, zrzucają bomby kierowane, bomby fosforowe i pociski, prowadzą ostrzały rakietowe). Dotyka to wciąż mieszkających tu cywili, walczących ukraińskich żołnierzy, budynki, także muzea. Wśród nich znalazły się między innymi muzea krajoznawcze w miastach Orichiw (Оріхів) i Hulajpole (Гуляйполе).

²⁴ *Berdians'ki kołaboranti widkrili wistawku z kartinami, jaki woni że i wikrali [foto]* (Бердянські колаборанти відкрили виставку з картинами, які вони же і викрали [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski_kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski_kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].



Il. 1. Budynek wozowni w zespole historyczno-architektonicznym muzeum-rezerwacie „Siedziba Popowa” w Wasylówce, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk 07 marca 2022 roku. Fot. Anna Gołowko; <https://history.rayon.in.ua/news/497465-u-zaporizkiy-oblasti-okupanti-pograbuvali-muzey-z-apovidnik-sadiba-popova>; data odczytu: 15.03.2024.

Według stanu na 1 marca 2024 roku w Orichiw znacznie lub całkowicie zniszczonych zostało 95% budynków [Gogoj (Гогой) 2024]. Jednym z nich było Rejonowe Muzeum Krajoznawcze w Orichiwie (Оріхівський районний краєзнавчий музей), znajdujące się w historycznej części miasta. Mieści się ono w budynku miejskiej administracji, wzniesionym w 1893 roku. Na początku pełnoskalowej wojny zbiory muzeum obejmowały ponad 6 tys. przedmiotów, tworzących kolekcje historyczne, archeologiczne,

paleontologiczne i etnograficzne²⁵. Dzięki kustoszce tego muzeum Switłanie Kowalenko (Світлана Коваленко), która zorganizowała ewakuację zbiorów, większość z nich udało się wywieźć. Pierwsza ewakuacja odbyła się po tym, gdy w maju 2022 roku budynek muzeum doznał pierwszych uszkodzeń. Wskutek ostrzałów miasta przez Rosjan wyleciały w nim okna. W marcu 2023 roku, dzięki pani Switłanie oraz wolontariuszom, przeprowadzono drugi etap ewakuacji — wywieziono między innymi duże przedmioty z kolekcji etnograficznej, archeologicznej i kolekcję sztuki [Gubina, Gałunowa (Губіна, Галунова 2024)]. W 2023 roku muzeum zostało ostrzelane sześciokrotnie: zniszczone są dach, ściany, okna i drzwi²⁶ (il. 2–5).



Il. 2. Budynek Rejonowego Muzeum Krajoznawczego w Orchowie uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Суспільне. Запоріжжя, 02.03.2024; <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/>; data odczytu: 15.03.2024.

²⁵ *Orichiński rajonnyj krajeznawczyj muzej. Muzeji Zaporizżia* (Оріхівський районний краєзнавчий музей. Музеї Запоріжжя), <https://zp-museums.jimdofree.com/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D1%97-%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96/%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%85%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%BD> [data odczytu: 02.03.2024].

²⁶ *Orichiński krajeznawczyj ta poriatunok joho fondiw* (Оріхівський краєзнавчий та порятунк його фондів), <https://tvmtm.online/orihivskij-kraeznavchuj-ta-poryatunok-jogo-fondiv/> [data odczytu: 01.03.2024]; *Jakij stan krajeznawczoho muzeju u pryfrontowomu Orichowi wnaslidok obstriliv armiji RF* (Який стан краєзнавчого музею у прифронтовому Оріхові внаслідок обстрілів армії РФ), <https://www.youtube.com/watch?v=5WdjJEPAM60> [data odczytu: 08.03.2024].



Il. 3. Budynek Rejonowego Muzeum Krajoznawczego w Orchiwie, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Суспільне. Запоріжжя, 02.03.2024; <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 4. Budynek Rejonowego Muzeum Krajoznawczego w Orchiwie, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Суспільне. Запоріжжя, 02.03.2024; <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 5. Budynek Rejonowego Muzeum Krajoznawczego w Orchiwie, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Суспільне. Запоріжжя, 02.03.2024; <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/>; data odczytu: 15.03.2024.

W 2023 roku rosyjskie ostrzały uszkodziły siedzibę Muzeum Krajoznawczego w Hulajpolu (Гуляйпільський краєзнавчий музей). Mieści się ono w zabytkowym budynku z 1901 roku, pierwotnie zbudowanym na potrzeby banku Towarzystwa Wzajemnego Kredytu (Товариства взаємного кредиту). W 2022 roku jego zbiory liczyły 18 tys. obiektów z zakresu archeologii, historii i etnografii²⁷. Było ono szczególnie ukierunkowane na historię ruchu powstańczego pod dowództwem pochodzącego z tego miasta Nestora Machno (Нестор Іванович Махно). W 2023 roku w wyniku ostrzałów uszkodzony został dach budynku, na ścianach są ubytki po pociskach, w efekcie wybuchów zaś wypadły okna i drzwi (Zeniuk [Зенюк] 2023) (il. 6–8). Zniszczone zostało również muzeum znajdujące się w domu, w którym mieszkał starszy brat Nestora — Karpo Machno (Поликарп Іванович Махно) (Sawczenko [Савченко] 2024). Budynek nabyła rada miejska Hulajpola w 2019 roku, w celu zorganizowania placówki muzealnej²⁸. W październiku 2023 roku na teren muzeum spadła

²⁷ *Hulajpільskij krajeznawczij muzej* (Гуляйпільський краєзнавчий музей), https://gulyaypolemuseum.at.ua/index/pro_muzej/0-8 [data odczytu: 03.03.2024].

²⁸ *U Hulajpoli widkryjut' memorialnu sadybu-muzej «Chata Machniw»* (У Гуляйполі відкривають меморіальну садибу-музей «Хата Махнів»), <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2741602-u-gulajpoli-vidkriut-memorialnu-muzejsadibu-hata-mahniv.html> [data odczytu: 03.03.2024].

rosyjska rakietą. Jej odłamki uszkodziły ściany budynku i dach, a z okien wyleciały szyby²⁹ (il. 9–10).



Il. 6. Budynek Muzeum Krajoznawczego w Hulajpolu, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: 061.Сайт міста Запоріжжя, 01.08.2023; <https://www.061.ua/news/3635719/rosiani-poskodili-100-ricnu-budivlu-kraeznavcogo-muzeu-gulajpola-so-pro-nei-vidomo-ta-kudi-podilis-eksponati>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 7. Budynek Muzeum Krajoznawczego w Hulajpolu, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: 061.Сайт міста Запоріжжя, 01.08.2023; <https://www.061.ua/news/3635719/rosiani-poskodili-100-ricnu-budivlu-kraeznavcogo-muzeu-gulajpola-so-pro-nei-vidomo-ta-kudi-podilis-eksponati>; data odczytu: 15.03.2024.

²⁹ *U Hulajpoli orky obstrilyali muzej-sadybu rodyny Machno [foto]* (У Гуляйполі орки обстріляли музей-садибу родини Махно [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_guly-aypoli_orki_obstrilyali_muzej_sadibu_rodini_mahno_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_guly-aypoli_orki_obstrilyali_muzej_sadibu_rodini_mahno_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].



Il. 8. Budynek Muzeum Krajoznawczego w Hulajpolu, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: 061. Сайт міста Запоріжжя, 01.08.2023; <https://www.061.ua/news/3635719/rosiani-poskodili-100-ricnu-budivlu-kraeznavcogo-muzeu-gulajpola-so-pro-nei-vidomo-ta-kudi-podilis-eksponati>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 9. Dom-muzeum rodziny Nestora Machno w Hulajpolu, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Pia. Південь, 13.10.2023; https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyaypoli_orki_obstrilyali_muzey_sadibu_rodini_mahno_foto.html; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 10. Dom-muzeum rodziny Nestora Machno w Hulajpolu, uszkodzony w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Pia. Південь, 13.10.2023; [https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyaypoli_orki_obstrilyali_muzey_sadibu_rodini_mahno_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyaypoli_orki_obstrilyali_muzey_sadibu_rodini_mahno_(foto).html); data odczytu: 15.03.2024.

Rosyjski ostrzał w maju 2023 roku zniszczył także szkolne muzeum znajdujące się we wsi Omelnyk (Омельник), w rejonie połogiwskim (Пологівський район). Uderzenia rosyjskich bomb lotniczych niemal całkowicie zburzyły budynek. W sali muzealnej cudem ocalały trzy ściany, co pozwoliło na zachowanie większości eksponatów (dokumentów historycznych i przedmiotów etnograficznych). Według informacji Stowarzyszenia „Hulajpolskie Starożytności” (Громадського об’єднання «Гуляйпільські старожитності») zniszczona została ceramika z XIX wieku. Pozostałe eksponaty, dzięki inicjatywie tego stowarzyszenia i wsparciu wolontariuszy, ewakuowano do miasta Zaporozże³⁰ (il. 11–13).

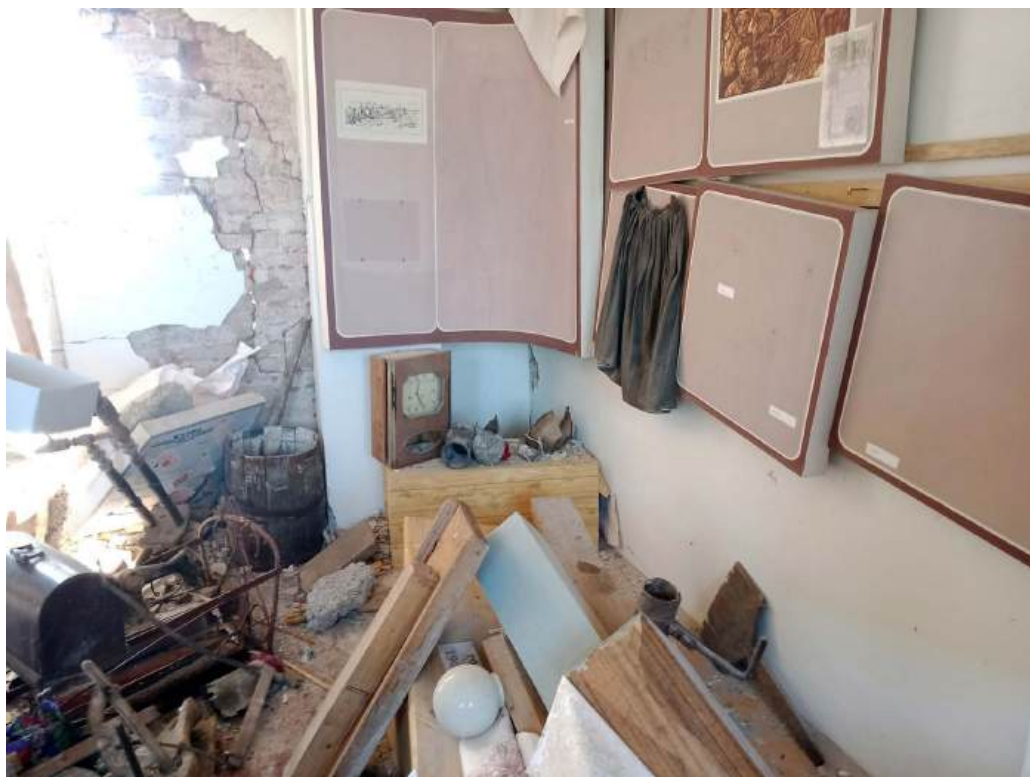
³⁰ *Orichiwśkyj krajeznawczyj ta poriatunok joho fondiw* (Оріхівський краєзнавчий та порятунок його фондів), <https://tvmtm.online/orihivskyj-krajeznawchuj-ta-poryatunok-jogo-fondiv/> [data odczytu: 01.03.2024]; też *Hulajpilski starožytності* (Гуляйпільські старожитності), <https://www.facebook.com/gulaypolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81oo28p9FWoVtGJ9l> [data odczytu: 08.03.2024].



Il. 11. Muzeum szkolne w przyfrontowej wiosce Omelnyk w rejonie połogiwskim, zniszczone w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Гуляйпільські старожитності, 13.05.2023; <https://www.facebook.com/gulaiypolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iiPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81o028p9FWoVtGj9l>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 12. Muzeum szkolne w przyfrontowej wiosce Omelnyk w rejonie połogiwskim, zniszczone w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Гуляйпільські старожитності, 13.05.2023; <https://www.facebook.com/gulaiypolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iiPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81o028p9FWoVtGj9l>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 13. Muzeum szkolne w przyfrontowej wiosce Omelnyk w rejonie połogiwskim, zniszczone w wyniku ostrzału rosyjskich wojsk. Fot.: Гуляйпільські старожитності, 13.05.2023; <https://www.facebook.com/gulaiypolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iiPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81o28p9FWoVtGJ9l>; data odczytu: 15.03.2024.

Techniczno-ekologiczna katastrofa Kachowskiej Elektrowni Wodnej (Качовська гідроелектростанція) a muzea

Od 6 czerwca 2023 roku Federacja Rosyjska, państwo-terrorysta, rozpoczęła nowy wymiar ludobójstwa Ukraińców i ekocydu na ziemi ukraińskiej. Rosjanie wysadzili tamę Kachowskiej Elektrowni Wodnej. Kachowski węzeł wodny zaczęto budować w 1950 roku, a budowa elektrowni w dolnym biegu Dniepru przewidywała zalanie przez zbiorniki wielu miejscowości i setek tysięcy gospodarstw domowych. Rezerwuuar wodny, który rozciągnął się między Zaporoską a Kachowską Elektrownią Wodną, objął tereny zalewowe Dniepru i Wielkiego Ługu (Великий Луг) — ważnego pod względem historycznym obszaru południa Ukrainy. W trakcie budowy zbiornika ogromna liczba niezbadanych zabytków archeologicznych znalazła się pod wodą. Dziś, gdy Kachowska Elektrownia Wodna została zniszczona i wysoka woda odeszła, zalane tereny odsłoniły zabytki archeologiczne.

Znalazły się one na powierzchni i są zarówno zagrożone zniszczeniem przez czynniki naturalne, jak i rozgrabieniem przez nielegalnych poszukiwaczy.

Obniżenie poziomu wody w Dnieprze w rejonie Zaporozża odsłoniło znaczne obszary. Na polecenie Rady Ministrów Ukrainy oraz Ministerstwa Kultury i Polityki Informacyjnej Ukrainy w celu ich zbadania powołano grupę wojskowych, którzy przed pełnoskalową wojną pracowali w muzeach i instytucjach ochrony dziedzictwa kulturowego. W jej skład weszli między innymi pracownicy Narodowego Rezerwatu „Chortyca”. Kadra naukowa Rezerwatu stale monitoruje będące pod ich zarządem odsłonięte tereny Zbiornika Kachowskiego. Znalezione artefakty są opracowywane, ewidencjonowane i włączane do zbiorów muzealnych. Do października 2023 roku pracownicy Rezerwatu wraz z mieszkańcami Zaporozża odkryli ponad 2 tys. przedmiotów archeologicznych, które według kryterium chronologiczno-tematycznego podzielono na trzy grupy: przedmioty z epoki neolitu (VII tys. p.n.e.) i starożytności (I w. n.e.); historii wojskowej epoki kozactwa (XVIII w.) oraz obiekty życia codziennego i przedmioty gospodarcze stosowane przez mieszkańców Chortycy w okresie od XVIII do XX wieku. Najbardziej znaczącymi obiektami okazały się moneta z czasów rzymskich — denar Faustyna I³¹ oraz dłubanka (łódź wydrążona z pnia drzewa) mająca od 300 do 500 lat.

W lutym 2024 roku w Muzeum „Miasto za progami” (музеї «Місто за порогамі») otwarto odnowioną ekspozycję z 80 przedmiotami archeologicznymi z Zaporozża, które zostały znalezione w korycie Dniepru po obniżeniu poziomu wody. W ekspozycji pokazano przedmioty z epoki brązu, okresu scytyjskiego, średniowiecza i okresu kozackiego, w tym naczynia gliniane i greckie amfory, sztylet z epoki brązu, kamienne narzędzia (rozcieracz, żarna, młynek), groty strzał i inne³² (il. 14–16).

³¹ Wystawka artefaktów, *jaki znajdani na ostrowi Chortycia після підриву Кавовської ГЕС* (Виставка артефактів, які знайдені на острові Хортиця після підриву Каховської ГЕС), <https://ostriv.org/vystavka-artefaktiv-iaki-znaideni-na-ostrovi-khortytisia-pislia-pidryvu-kakhovskoi-hes/> [data odczytu: 03.03.2024].

³² *Widkryttia onovlenoi vystavky artefaktiv. Ostriw Chortycia* (Відкриття оновленої виставки артефактів. Острів Хортиця), <https://ostriv.org/vidkryttia-onovlenoi-vystavky-artefaktiv/> [data odczytu: 03.03.2024].



Il. 14. Przedmioty archeologiczne, znalezione w korycie Dniepru po jego obniżeniu na terenie Zaporoża. Fot.: Narodowy Rezerwat „Chortyca”, 26.10.2023; <https://ostriv.org/vystavka-artefaktiv-iaki-znaideni-na-ostrovi-khortytsia-pislia-pidryvu-kakhovskoi-hes/>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 15. Przedmioty archeologiczne, znalezione w korycie Dniepru po jego obniżeniu na terenie Zaporozża. Fot.: Eugenia Nazarowa, 26.10.2023; <https://www.radiosvoboda.org/a/news-khorthytsya-znakhidky-kakhovska-hes/32655042.html>; data odczytu: 15.03.2024.



Il. 16. Przedmioty archeologiczne, znalezione w korycie Dniepru po jego obniżeniu na terenie Zaporozża. Fot.: Eugenia Nazarowa, 26.10.2023; <https://www.radiosvoboda.org/a/news-khorthytsya-znakhidky-kakhovska-hes/32655042.html>; data odczytu: 15.03.2024.

Ogółem na terenie obwodu zaporoskiego (obszarach pozostałych po osuszenia Dniepru i Zbiornika Kachowskiego) odkryto 69 zabytków i obiektów archeologicznych. Większości nie można zbadać ze względu na ich położenie na linii frontu lub na terenach okupowanych przez Rosjan. Istniejącym tam stanowiskom archeologicznym grożą także grabieże.

Muzeum jako narzędzie propagandy rosyjskiej na okupowanych przez Rosję terenach Ukrainy

Zajmując ukraińskie muzea, rosyjska administracja wojskowo-cywilna nie skupia się wyłącznie na kradzieży unikatowych obiektów muzealnych. Okupacyjna władza wykorzystuje znaczne zasoby do przekształcenia muzeów w narzędzie wynarodowiania Ukraińców - niszczenia ich narodowej i obywatelskiej tożsamości oraz „wychowania” dzieci i młodzieży zgodnie z ideami „świata rosyjskiego” (tzw. rosyjskiego miru). Koncepcja tożsamości, narzucana pod groźbą tortur i zabójstw obywatelom ukraińskim na okupowanych terytoriach, zawiera dziwną, w rozumieniu osoby wykształconej, mieszkankę idei rosyjskiego monarchizmu i imperializmu (idei Wielkiej Rosji) z sowiecką ideologią. Na tę ostatnią składają się: ideał człowieka radzieckiego, młodzieżowe organizacje patriotyczno-wychowawcze tworzone na wzór pionierów, manipulacja pamięcią o drugiej wojnie światowej z praktykami agresywnego jej upamiętniania pod hasłem „możemy powtórzyć”. Wszystko to wzmacnia się obrazem „zewnątrznego wroga”, którym w wersji rosyjskiej są Ukraińcy (media rosyjskie rozpowszechniają mity o „nazistach ukraińskich”) oraz Europejczycy i Amerykanie (tzw. Zachód).

Dyrektorzy oraz większość pracowników muzeów opuścili okupowane miasta Ukrainy. Z kolei ci, którzy z różnych powodów osobistych pozostali pod okupacją, w przeważającej liczbie odmówili współpracy z władzami rosyjskimi. Dlatego Rosjanie, chcąc za wszelką cenę otwierać muzea i pokazywać „życie kulturalne” okupowanych miast i wsi oraz wzmacniać propagandę, mianują dyrektorami tych jednostek miejscowych kolaborantów. Ci zaś nigdy wcześniej nie mieli do czynienia z działalnością muzealną. Muzeum na terytoriach okupowanych przez Rosjan staje się więc otwartym narzędziem propagandy i nie ma nic wspólnego z instytucją naukową.

Od kwietnia 2022 roku Rosjanie wykorzystują w aktywnej propagandzie Miejskie Muzeum Krajoznawcze w Melitopolu (Мелітопольський міський краєзнавчий музей). Największą pracę ideologiczną okupanci przeprowadzili w odniesieniu do ekspozycji poświęconych wydarzeniom z czasów

Ukrainy radzieckiej i jej niepodległości. Na przykład usunięto wystawę poświęconą Wielkiemu Głodowi (Голодомор) z lat 1932–1933 jako aktowi ludobójstwa narodu ukraińskiego. Zamiast tego w salach umieszczono radzieckie plakaty propagandowe nawołujące do żniw. Zorganizowano również ekspozycję promującą rosyjskie spojrzenie na militarną agresję przeciwko Ukrainie o wymownym tytule *Od Majdanu do Zwycięstwa*³³.

Szczytem absurdu propagandy jest utworzony przez Rosjan w Melitopolu Multimedialny park „Rosja — moja historia” (мультимедійний парк „Росія — моя історія”). Okupacyjna administracja zainicjowała go we wrześniu 2023 roku. Jego celem, jak wynika z nazwy oraz faktu, że patronem projektu został Kompleks Wojskowo-Budowlany Ministerstwa Obrony Rosji (військово-будівельний комплекс міністерства оборони Росії), jest narzucanie rosyjskiej wersji historii oraz rusyfikacja dzieci ukraińskich. Na fasadzie budynku zostały umieszczone portrety postaci historycznych, wokół których zbudowano rosyjską wersję państwowości rosyjskiej: książęta i księżne Rusi Kijowskiej (nieuzasadnione roszczenia do dziedzictwa państwowego, kulturowego, religijnego i cywilizacyjnego Rusi Kijowskiej — Ukrainy są odwiecznym konceptem rosyjskiej ideologii), Aleksander Newski oraz carowie Imperium Rosyjskiego³⁴. Właśnie takie zniekształcone interpretacje historii są przedstawiane na wszystkich wystawach organizowanych przez Rosjan dla ukraińskich uczniów. Co więcej, zdarza się, że dzieci odwiedzające takie wystawy ubierane są w wojskowe mundury³⁵. Tak było podczas wydarzenia *Sto dat rosyjskiej tożsamości*,

³³ *Okupanty nazbýraly tuchlych artefaktiw, i pokazaly w Melitopolskomu muzeji, z kym wojujut'* (Окупанти назбирали тухлих артефактів, і показали в Мелітопольському музеї, з ким воюють), https://ria-m.tv/ua/news/331948/okupanti_nazbirali_tuhlih_artefaktiv_i_pokazali_v_melitopolskomu_muzei_z_kim_voyuyut.html [data odczytu: 03.03.2024]; *U Melitopoli okupanty wstanowylu w muzeji eksponat "Ukra" i pokazujut' joho skolaram [foto]* (У Мелітополі окупанти встановили в музеї експонат "Укра" і показують його школярам [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].

³⁴ *U Melitopoli okupanty widkrylu obicianyj propahandystskij "zombilend" [foto, video]* (У Мелітополі окупанти відкрили обіцяний пропагандистський "зомбіленд" [фото, відео], [https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkryli_obitsyanyi_propahandistskiy_zombilend_\(foto_video\).html](https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkryli_obitsyanyi_propahandistskiy_zombilend_(foto_video).html) [data odczytu: 03.03.2024].

³⁵ *Prasa propagandowa okupantów: W multymedijnom parke «Rossija-Moja istorija» wh. Melytopolot otkryta wystawka chudożnykow Respublyki Krymy i g. Sewastopol «Wmeste»* (В мултимедійном парке «Россия-Моя история» в г. Мелітополь открито виставка художників Республіки Крим і г. Севастополь «Вместе»), <https://zp-news.ru/culture/2024/02/21/288012.html> [data odczytu: 03.03.2024]; *Izuczat' istoriju nieskuczno možno w uczreżdienijach kultury Zaporozskoj oblasti* (Изучать историю не скучно можно в учреждениях культуры Запорожской области), <https://zp-news.ru/culture/2023/12/18/258659.html> [data odczytu: 03.03.2024].

zorganizowanego przez przedstawicieli Federalnej Agencji ds. Narodowości Rosji (Федеральне агенство у справах національностей Росії) dla uczniów szkół z Melitopola w grudniu 2023 roku³⁶.

Rosjanie, chcąc propagować rosyjską wersję pamięci o drugiej wojnie światowej, usunęli ze szkolnych muzeów wszystkie przedmioty związane z historią i kulturą Ukrainy. Zamiast tego umieścili inne obiekty podkreślające w sposób charakterystyczny dla rosyjskiej ideologii wojnę niemiecko-radziecką, a konkretnie wydarzenia z lat 1941–1945, jako że o wypadkach z lat 1939–1941 się nie mówi³⁷. Ponadto w szkołach na okupowanych terenach Ukrainy masowo są otwierane „muzea zwycięstwa” (poświęcone wojnie niemiecko-radzieckiej) oraz „kąciki specjalnej operacji wojskowej” (oficjalna rosyjska nazwa wojny przeciwko Ukrainie)³⁸.

W Berdiańsku (Бердянськ) Rosjanie otworzyli wszystkie muzea — Berdiańskie Muzeum Krajoznawcze (Бердянський краєзнавчий музей) i jego oddziały: Dom-Muzeum P.P. Schmidta (меморіальний будинок-музей імені П. П. Шмідта), Muzeum Historii Berdiańska (Музей історії м. Бердянська) i Muzeum „Zwycięstwo” (музей «Подвиг»), a także Muzeum Sztuki im. Isaaka Brodskiego (художній музей імені Ісаака Бродського)³⁹. To wydaje się surrealistyczne, ale w Muzeum „Zwycięstwo” (tak jak w innych muzeach znajdujących się na okupowanym przez Rosjan terytorium obwodu zaporoskiego) zorganizowano adresowaną do uczniów wystawę gloryfikującą i upamiętniającą żołnierzy rosyjskich, którzy zabijają Ukraińców w ramach pełnoskalowej rosyjskiej agresji wojskowej przeciwko

³⁶ Prasa propagandowa okupantów: *Mieroprijatije dla szkolnikov «Sto dat rossijskoj idienticznosti» proweli w Mielitopole* (Мероприятие для школьников «Сто дат российской идентичности» провели в Мелитополе), <https://zp-news.ru/culture/2023/12/28/263959.html> [data odczytu: 03.03.2024].

³⁷ *U Melitopoli raszysty wzialysia wypraw laty szkolni muzeji [foto]* (У Мелітополі рашисти взялися виправляти шкільні музеї [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzialisya_vipravlyati_shkilni_muzei_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzialisya_vipravlyati_shkilni_muzei_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].

³⁸ *U Melitopol'skomu rajoni raszysty promywujuť mizky szkolaram za dopomohoju muzejiw [foto]* (У Мелітопольському районі рашисти промивають мізки школярам за допомогою музеїв [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024]; *Bez pererv ta vychidnych — raszysty vyhadyli efektywnyj sposob dla szchodennoho promywannia mizkiw ditiamu Melitopoli [foto]* (Без перерв та вихідних — рашисти вигадали ефективний спосіб для щоденного промивання мізків дітям у Мелітополі [фото]), [https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivniy_sposib_dlya_schodennogo_promivannya_mizkiw_dityam_u_melitopoli_\(foto\)](https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivniy_sposib_dlya_schodennogo_promivannya_mizkiw_dityam_u_melitopoli_(foto) [data odczytu: 03.03.2024].) [data odczytu: 03.03.2024].

³⁹ *Muzejni kolaboranty Berdianska — rieltor, wantazhnyk ta inszi* (Музейні колаборанти Бердянська — ріелтор, вантажник та інші), <https://www.brd24.com/news/muzejni-kolaboranti-berdyanska-rieltor-vantazhnik-ta-inshi.html> [data odczytu: 03.03.2024].

Ukrainie⁴⁰. Propaganda rosyjska związana z drugą wojną światową jest nierozłączna z ich agresją wojskową przeciwko Ukrainie. W Muzeum Historii Berdiańska Rosjanie zorganizowali wydarzenie upamiętniające dziennikarzy rosyjskich, którzy zginęli podczas wojny rosyjsko-ukraińskiej; wspominali także rewolucję październikową 1917 roku, w wyniku której bolszewicy przejęli władzę w Rosji⁴¹.

W listopadzie 2022 roku pojawiły się informacje, że Rosjanie obrabowali Tokmackie Miejskie Muzeum Krajoznawcze (Токмацький міський краєзнавчий музей). Wiadomo, że okupanci zniszczyli wszystkie eksponaty poświęcone Wielkiemu Głodowi lat 1932–1933, a także dotyczące pamięci Ukraińców, którzy zginęli w wojnie rosyjsko-ukraińskiej od 2014 roku⁴². W październiku 2023 roku rosyjska prasa okupacyjna opublikowała wiadomość o otwarciu w Tokmacku wystawy z okazji 100-lecia trójkołowego traktora Zaporozec (odniesienie do „wspólnej radzieckiej ojczyzny”)⁴³.

Należy zauważyć, że główną grupą docelową wszystkich propagandowych działań prowadzonych w muzeach przez rosyjskie administracje

⁴⁰ Prasa propagandowa okupantów: *Dajdżest. Ekspozycja SWOW muzieje Bierdianska, dostawka humanitarnoj pomoszczy w Pologi i wozłożenje cwiwetow gubernatorom na Piskariewskom kładbiszczе* (Дайджест. Экспозиция СВО в музее Бердянска, доставка гуманитарной помощи в Пологи и возложение цветов губернатором на Пискаревском кладбище), <https://zp-news.ru/society/2024/01/28/276777.html> [data odczytu: 03.03.2024]; *Berdianskyj Centr detskoho junoszeskoho tworczestwa sowmestno s muzeem «Podwyh» proweły dla swoich wospytannykow akcyju pamiaty «Błokadnyj chłeb»* (Бердянський Центр дetskого юношеского творчества совместно с музеем «Подвиг» провели для своїх воспитанников акцию памяти «Блокадный хлеб»), <https://zp-news.ru/culture/2024/01/22/274193.html> [data odczytu: 03.03.2024].

⁴¹ Prasa propagandowa okupantów: *W muzieje istorii g. Bierdianska w pierwszye otmietili Dien' pamiaty żurnalistow pogibszych pri ispołnienii swogo professionalnogo i czełowieczeskogo dołga* (В музее истории г. Бердянска впервые отметили День памяти журналистов погибших при исполнении своего профессионального и человеческого долга), <https://zp-news.ru/culture/2023/12/17/258479.html> [data odczytu: 03.03.2024]; *W ramkach mieroprijatij, poswiaszczennych 106-j godowszczinie Wielikoj Oktiabr'skoj socyalistycznej riewolucyi, sotrudniki muzieja istorii g. Bierdianska na bazie Doma kultury «Majak» prowieli tiematiczeskoje mieroprijatije* (В рамках мероприятий, посвященных 106-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, сотрудники музея истории г. Бердянска на базе Дома культуры «Маяк» провели тематическое мероприятие), <https://zp-news.ru/culture/2023/11/12/240735.html> [data odczytu: 03.03.2024].

⁴² *Okupanty pohrabuwały muzeju Zaporizkij obłasti pid przykryttiam “boroťby z nacyzmoz” [foto]* (Окупанты пограбували музей у Запорізькій області під прикриттям “боротьби з нацизмом” [фото]), [https://riam.tv/ua/news/303165/okupanti_pograbuvali_muzeu_u_zaporizkiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmoz_\(foto\).html](https://riam.tv/ua/news/303165/okupanti_pograbuvali_muzeu_u_zaporizkiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmoz_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].

⁴³ Prasa propagandowa okupantów: *W Zaporozskoj obla sty okryły wystawku k 100-letyju perwoho oteczestwennoho trechkolesnogo traktora «Zaporozec»* (В Запорожской области открыли выставку к 100-летию первого отечественного трехколесного трактора «Запорожец»), <https://zp-news.ru/culture/2023/10/21/229208.html> [data odczytu: 03.03.2024].

wojskowo-cywilne są dzieci i młodzież, czyli ci, którzy dopiero zdobywają wykształcenie, kształtują swoje myślenie, tożsamość i światopogląd. Muzealna propaganda odbywa się w warunkach fizycznej i informacyjnej izolacji ludności okupowanych terytoriów.

Przygotowując artykuł, byłam zmuszona korzystać ze źródeł informacyjnych państwa-terrorysty i agresora wojennego — Rosji. Już po pół godzinie czytania tych materiałów odczuwałam wewnętrzny sprzeciw wobec zawartej tam manipulacji informacyjnej. Najbardziej cyniczne jest jednak, że to jawne kłamstwo narzuca się Ukraińcom na ich własnych ziemiach, teraz tylko okupowanych przez agresora. Ekspozycje muzealne stworzone przez okupantów przedstawiają naszym współobywatelom „świat odwrócony”, w którym gloryfikowane są postaci rosyjskich żołnierzy — zabójców narodu ukraińskiego oraz sama wojna Rosji przeciwko Ukrainie. Mam wrażenie, że Joseph Goebbels biłby brawo na stojąco, podziwiając rozmach rosyjskiej maszyny propagandowej.

Podsumowanie

Rosyjska agresja militarna skutkuje znacznymi stratami w zbiorach muzealnych obwodu zaporoskiego. Pierwszym ich przejawem jest kradzież kolekcji muzealnych. Wśród nich kradzież najcenniejszych eksponatów w muzeach krajoznawczych Melitopola, Połohach oraz w Narodowym Rezerwacie Historyczno-Archeologicznym „Kamjana Mohyła” w miejscowości Myrne koło Melitopola. Są również pojedyncze doniesienia o kradzieżach w Muzeum Sztuki w Berdiańsku oraz Muzeum-Rezerwacie Historyczno-Archeologicznym w Wasylówce „Sadyba Popowa”.

Doświadczenie z wyzwalania terenów Ukrainy zajętych przez Rosjan pokazuje, że największe rabunki odbywają się w trakcie wycofywania się wojsk z okupowanych terenów. W związku z tym można spodziewać się kradzieży kolekcji muzealnych podczas przygotowań Rosjan do opuszczania ziem obwodu zaporoskiego i południowej Ukrainy. Dlatego ocena rozmiaru strat muzeów będzie możliwa dopiero po wyzwoleniu.

Fakty niszczenia budynków muzeów w wyniku rosyjskich ostrzałów zostały odnotowane w Wasylówce, Orichiwie i Hulajpolu. Mimo trwającej wojny trzeba mieć nadzieję, że lista ta się nie powiększy.

Nie można lekceważyć strat poniesionych w ukraińskich zbiorach muzealnych w wyniku zniszczenia Kachowskiej Elektrowni Wodnej. Znaczna liczba stanowisk archeologicznych, które znalazły się w strefie zalewowej

na okupowanych terenach. Zabytki z tych stanowisk już nigdy nie trafią do kolekcji muzealnych, ponieważ zostały bezpowrotnie zniszczone (rozmyte) i są obecnie narażone na grabież lub niszczenie przez czynniki naturalne. Co więcej, Rosjanie wykorzystują ukraińskie muzea na okupowanych terenach do prowadzenia wśród ludności własnej propagandy.

Wojenne doświadczenia ukraińskich muzeów dowodzą, że kultura również może być bronią. Celem tej broni w rękach wroga jest wymazanie pamięci, złamanie „kodu kulturowego”, zmiana tożsamości i świadomości. Dlatego działania Federacji Rosyjskiej mające na celu niszczenie ukraińskich muzeów, kradzież ich kolekcji oraz wykorzystywanie muzeów na okupowanych terenach do celów propagandowych są elementami genocydu narodu ukraińskiego.

Z języka ukraińskiego tłumaczyła Zoja Garkusha

Bibliografia

Козакова А., Тимофеев В.

2011: «К сокровищам на бывшей Воронцовской» (познавательная игра как интерактивная форма работы со школьниками). Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею. Вип. 10. С. 178–179.

Тимофеев В.М., Клочко Р.В.

2012: Дем'ян Якович Сердюков: народний вчитель, дослідник, музейний діяч (до 150-річчя з дня народження). Музейний вісник. № 12. С. 172–179.

Strony internetowe

Артефакты Каменной Могилы – на выставке в Херсонесе. Московский комсомолец. Крым. 29.09.2023, <https://crimea.mk.ru/social/2023/09/29/artefakty-kamennoy-mogily-na-vystavke-v-khersonese.html> [Дата доступу: 28.02.2024].

Без перерв та вихідних — рашисти вигадали ефективний спосіб для щоденного промивання мізків дітям у Мелітополі (фото). Ріа Південь. 08.12.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivniy_sposib_dlya_schodennogo_promivannya_mizkiv_dityam_u_melitopoli_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivniy_sposib_dlya_schodennogo_promivannya_mizkiv_dityam_u_melitopoli_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].

Бердянські колаборанти відкрили виставку з картинами, які вони же і викрали (фото). Ріа Південь. 08.04.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski-kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski-kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].

Бердянський Центр дитячого юнацького творчествa совместно с музеем «Подвиг» провели для своих воспитанников акцию памяти «Блокадный хлеб». ZOV. Запорожье 22.01.2024, <https://zp-news.ru/culture/2024/01/22/274193.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].

- В Запорожской области открыли выставку к 100-летию первого отечественного трехколесного трактора. «Запорожец». ZOV. Запорожье 21.10.2023, <https://zp-news.ru/culture/2023/10/21/229208.html>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- В музее истории г. Бердянска в первые отметили День памяти журналистов погибших при исполнении своего профессионального и человеческого долга. «Запорожец» ZOV. Запорожье 17.12.2023, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/17/258479.html>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- В мультимедийном парке «Россия — Моя история» в г. Мелитополь открыта выставка художников Республики Крым и г. Севастополь «Вместе». «Запорожец» ZOV. Запорожье 21.02.2024, <https://zp-news.ru/culture/2024/02/21/288012.html>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- В рамках мероприятий, посвященных 106-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, сотрудники музея истории г. Бердянска на базе Дома культуры «Маяк» провели тематическое мероприятие. «Запорожец» ZOV. Запорожье 12.11.2023, <https://zp-news.ru/culture/2023/11/12/240735.html>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- В Севастополе выставили экспонаты, вывезенные из музея на оккупированной территории Запорожской области. Крым. Реалии. 24.05.2023, <https://ru.krymr.com/a/news-vystavka-sevastopol-zaporozhie-krym/32425372.html>. [Дата доступа: 28.02.2024].
- В Херсонесе можно увидеть древние «письмена» из Каменной Могилы. Газета «Культура». 25.11.2023, <https://portal-kultura.ru/articles/news/356133-v-khersonese-mozhno-uvidet-drevnie-pismena-iz-kamennoy-mogily/>. [Дата доступа: 28.02.2024].
- Виставка артефактів, які знайдені на острові Хортиця після підриву Каховської ГЕС. Острів Хортиця. 26.10.2023, <https://ostriv.org/vystavka-artefaktiv-iaki-znaideni-na-ostrovi-khortytsia-pislia-pidryvu-kakhovskoi-hes/>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- Відкриття оновленої виставки артефактів. Острів Хортиця. 09.02.2024, <https://ostriv.org/vidkryttia-onovlenoi-vystavky-artefaktiv/>. [Дата доступа: 03.03.2024].
- Вкрали навіть унітаз: війська РФ обстріляли та пограбували музей “Садіба Попова” під Запоріжжям. Фокус. 14.03.2022, <https://focus.ua/uk/voennye-novosti/509213-ukrali-dazhe-unitaz-voyska-rf-obstrelyali-i-razgrabili-muzej-usadba-porova-pod-zaporozhem>. [Дата доступа: 01.03.2024].
- Вражающий Пологівський районний краєзнавчий музей. Пологівська міська рада, <https://mradapology.dosvit.org.ua/static-pages/polgivski-raonni-kraeznavchi-muzej>. [Дата доступа: 01.03.2024].
- Выставка артефактов из запорожского музея-заповедника “Каменная Могила” открылась в Севастополе. «Запорожец» ZOV. Запорожье 23.05.2023, <https://zp-news.ru/society/2023/05/23/135445.html>. [Дата доступа: 28.02.2024].
- Гав'як В. З Бердянська окупанти вивозять музейні експонати — заступник голови райради. Суспільне. Новини. 23.05.2023, <https://suspilne.media/484870>.

- z-berdanska-okupanti-vivozat-muzejni-eksponati-zastupnik-golovi-rajradi/. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Гогой І. Ворог скинув авіабомби на Оріхів: як виживає місто. Подробиці. 22.02.2024, <https://podrobnosti.ua/2490813-vorog-skinuv-avabombi-na-orhv-jak-vizhiva-msto.html>. [Дата доступу: 02.03.2024].
- Горлач П. Росіяни вивезли унікальні артефакти з «Херсонесу Таврійського». Суспільне. Культура. 24 травня 2023, <https://suspilne.media/culture/485932-rosiani-vivezli-unikalni-artefakti-z-hersonesu-tavrijskogo/>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Губіна А., Галунова К. *“Зраний, пошкоджений, але поки що стоїть”*: який має вигляд краєзнавчий музей у прифронтовому Оріхові на Запоріжжі. Суспільне. Новини. 02.03.2024, <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Гуляйпільські старожитності. Спільнота у Facebook, <https://www.facebook.com/guliyapolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iiPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81oo28p9FWoVtGJ9l>. [Дата доступу: 08.03.2024].
- Дайджест. Экспозиция СВО в музее Бердянска, доставка гуманитарной помощи в Пологи и возложение цветов губернатором на Пискаревском кладбище. «Запорожец» ZOV. Запорожье 28.01.2024, <https://zp-news.ru/society/2024/01/28/276777.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Зенюк О. Росіяни пошкодили 100-річну будівлю краєзнавчого музею Гуляйполя: що про неї відомо та куди поділись експонати. 061.Сайт міста Запоріжжя. 01.08.2023, <https://www.061.ua/news/3635719/rosiani-poskodili-100-ricnu-budivlu-kraeznavcogo-muzeu-gulajpola-so-pro-nei-vidomo-ta-kudi-podilis-eksponati>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Изучать историю нескучно можно в учреждениях культуры Запорожской области. «Запорожец» ZOV. Запорожье 18.12.2023, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/18/258659.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Колаборанти видали росіянам колекцію скіфського золота. MLTPL.City. 28.04.2022, <https://mltpl.city/articles/209123/kolaboranti-vidali-rosiyanam-kolekciyu-skifskogo-zolota>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Меня посадили в авто, надели на голову черный мешок — Лейла Ибрагимова о своем задержании. Крымскотатарский ресурсный центр. 06.05.2022, <https://ctrcenter.org/ru/7676-menya-posadili-v-avto-nadeli-na-golovu-chnyj-meshok-lejla-ibragimova-o-svoem-zaderzhanii>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Мероприятие для школьников «Сто дат российской идентичности» провели в Мелитополе. ZOV. Запорожье 28.12.2023, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/28/263959.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Музей «Каменная Могила» передадут «Херсонесу Таврическому» во втором полугодии 2023 года. ТАСС. 24.01.2023, <https://tass.ru/kultura/16872297>. [Дата доступу: 28.02.2024].

- Музейні колаборанти Бердянська - ріелтор, вантажник та інші. Бердянськ24. 18.07.2023, <https://www.brd24.com/news/muzeyni-kolaboranti-berdyanska-rieltor-vantazhnik-ta-inshi.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Музейний фонд України, https://uk.wikipedia.org/wiki/Музейний_фонд_України [data odczytu: 24.06.2024].
- Окупанти назбирали тухлих артефактів, і показали в Мелітопольському музеї, з ким воюють. Ріа Південь. 09.10.2023, https://ria-m.tv/ua/news/331948/okupanti_nazbirali_tuhlih_artefaktiv_i_pokazali_v_melitopolskomu_muzei_z_kim_voyuyut.html. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Окупанти пограбували музей у Запорізькій області під прикриттям “боротьби з нацизмом” (фото). Ріа Південь. 07.11.2022, [https://ria-m.tv/ua/news/303165/okupanti_pograbuvali_muzeu_u_zaporizkiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmom_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/303165/okupanti_pograbuvali_muzeu_u_zaporizkiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmom_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- Олійник С. Російські військові періодично шукають в Садібі Попова золото, партизанів і ЗСУ — ексклюзивне інтерв'ю. ZPRZ. City. 15.07.2023, <https://zprz.city/news/view/rosijski-vijskovi-periodichno-shukayut-v-sadibi-popova-zoloto-partizaniv-i-zsueksklyuzivne-intervyu>. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Оріхівський краєзнавчий та порятунки його фондів. МТМ. Муніципальний канал м. Запоріжжя. 02.02.2024, <https://tvmtm.online/orihivskiy-kraeyznavchij-ta-poryatunok-jogo-fondiv/>. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Оріхівський районний краєзнавчий музей. Музеї Запоріжжя, <https://zp-museums.jimdofree.com/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D1%97-%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96/%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%85%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%BD/>. [Дата доступу: 02.03.2024].
- «Повзли навколішки і закопували скіфське золото», — інтерв'ю з директоркою Мелітопольського музею. MLTPL. City. 06.05.2022, <https://mltpl.city/articles/210810/povzli-na-kolinah-i-zakopuvali-skifske-zoloto-intervyu-z-direktorkoyu-melitopolskogo-muzeu>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Пологівський посох. Археологічний експонат Пологівського краєзнавчого музею. Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3179582728387429674. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Похищенное скифское золото вернули в музей Мелитополя. Московский комсомолец. 29.04.2022, <https://www.mk.ru/culture/2022/04/29/pokhishhennoe-skifskoe-zoloto-vernuli-v-muzey-melitopolya.html>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- “Природний крок”: в РФ пояснили, навіщо вкрали експонати з музеїв у Херсоні та області. Ріа Південь. 21.11.2022, https://ria-m.tv/ua/news/304410/prirodniy_krok_v_rf_poyasnili_navischo_vkrali_eksponati_z_muzeiv_u_hersoni_ta_oblasti.htm [Дата доступу: 03.03.2024].
- Про музей. Гуляйпільський краєзнавчий музей – https://gulyaypolemuseu.at.ua/index/pro_muzej/0-8. [Дата доступу: 03.03.2024].

- Про музей. Мелітопольський міський краєзнавчий музей – <http://melitopol-museum.zp.ua/pro-muzeu>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Путин лично решил забрать музей Каменная Могила под Мелитополем в собственность россии. Pia Південь. 05.11.2022, https://ria-m.tv/news/303013/putin_lichno_reshil_zabrat_muzei_kamennaya_mogila_pod_melitopolem_v_sobstvennost_rossii.html. [Дата доступу: 03.03.2024].
- Савченко М. Як виглядає Гуляйполе у лютому 2024. Фоторепортаж. Відбудова. Запоріжжя. 21.02.2024, <https://vidbudova.zp.ua/yak-vyglyadaye-gulyajpole-u-lyutomu-2024-fotoreportazh/>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Гуляйполі відкриють меморіальну садибу-музей «Хата Махнів». Укрінформ. 16.07.2019, <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2741602-u-gulajpoli-vidkriut-memorialnu-muzejsadibu-hata-mahniv.html>. [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Гуляйполі орки обстріляли музей-садибу родини Махно (фото). Pia. Південь. 13.10.2023–[https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyaypoli_orki_obstrilyali_muzei_sadibu_rodini_mahno_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyaypoli_orki_obstrilyali_muzei_sadibu_rodini_mahno_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Мелітополі окупанти встановили в музеї експонат “Укра” і показують його школярам (фото). Pia Південь. 08.09.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Мелітополі окупанти відкрили обіцяний пропагандистський “зомбіленд” (фото, відео). Pia Південь. 24.09.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkrili_obitsyaniy_propagandistskiy_zombilend_\(foto_video\).html](https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkrili_obitsyaniy_propagandistskiy_zombilend_(foto_video).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Мелітополі рашисти взялися виправляти шкільні музеї (фото). Pia Південь. 09.07.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzyalisya_vipravlyati_shkilni_muzei_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzyalisya_vipravlyati_shkilni_muzei_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- У Мелітопольському районі рашисти промивають мізки школярам за допомогою музеїв (фото). Pia Південь. 21.07.2023, [https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_(foto).html). [Дата доступу: 03.03.2024].
- Школьники посетили музей на кануне дня города. ZOV. Запорожье 16.09.2023, <https://zp-news.ru/society/2023/09/16/209230.html>. [Дата доступу: 28.02.2024].
- Який стан краєзнавчого музею у прифронтовому Оріхові внаслідок обстрілів армії РФ. Суспільне Запоріжжя. 03.04.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=5WdjEPAM60>. [Дата доступу: 08.03.2024].

Inne

- Паспорт об'єкта культурної спадщини «Палацовий комплекс «Замок Попова»», 2019. 84 с. / Уклад. О.В. Дровосекова, В.М. Філас. Архів КЗ «Запорізький обласний центр охорони культурної спадщини» ЗОР
- Паспорт об'єкта культурної спадщини «Культовий комплекс «Кам'яна Могила», охоронний номер 080011-Н / Укладач Джос В.С., 25.11.2016. Архів КЗ «Запорізький обласний центр охорони культурної спадщини» ЗОР.

- Чурина фондовий № 462 археологічний експонат національного історико-археологічного заповідника «Кам'яна Могила». Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=55539c7a13c17a04f47b586810dd562f. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Чурина фондовий № 2805. Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=44be07fb4d5c1a483803b1155d7d3c3. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Чурина фондовий № 3852. Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=391af2a461a877feb58148b5214fe3b3. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Чурина фондовий № 3857. Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=8861c2cb804d5fbfb2503aef7eda66ecb. [Дата доступу: 01.03.2024].
- Чурина фондовий № 4699 археологічний експонат національного історико-археологічного заповідника «Кам'яна Могила». Культурна спадщина. Кримський інститут стратегічних досліджень, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3f62b3b210fb9e9f72f8596c12bbdc30. [Дата доступу: 01.03.2024].

Bibliografia (Transliteracja)

- Kozakowa A., Timofiejew W., «K sokrowiszczam na bywszej Woroncowskoj» (*poznawatielnaja igra kakintieraktiwnaja forma raboty so szkolnikami*), Wisnik Odies'kogo istoriko-krajeznawczogomuzieju. Wip. 10. 2011. С. 178–179.
- Tymofiejew W.M., Kłoczkor W., *Demjan Jakowycz Serdiukow: narodnyj wczytel, doslidnyk, muzejnyj diacz. (do150-riczczia z dnia narodzennia)*. Muzejnyj wisnyk. 2012. № 12. С. 172–179.

Strony internetowe (Transliteracja)

- Artefakty Kamiennoj Mogily — na wystawkie w Chiersoniesie*, <https://crimea.mk.ru/social/2023/09/29/artefakty-kamennoy-mogily-na-vystavke-v-khersonese.html> [data odczytu: 28.02.2024].
- Artefakty wozrastom 20 tysiaczeletij predstavili w «Chiersoniesie Tawriczeskom»* <https://www.youtube.com/watch?v=Zl7ZNkxCYCE> <https://www.youtube.com/watch?v=Zl7ZNkxCYCE> [data odczytu: 01.03.2024].
- Bez pererw ta wychidnych — raszysty wyhadaly efektywnyj sposob dla szczodennoho promywannia mizki w ditiamu Melitopoli [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivnij_sposib_dlya_schodenno-go_promivannya_mizkiv_dityam_u_melitopoli_\(foto\)](https://ria-m.tv/ua/news/337214/bez_pererv_ta_vihidnih_rashisti_vigadali_efektivnij_sposib_dlya_schodenno-go_promivannya_mizkiv_dityam_u_melitopoli_(foto)) [data odczytu: 03.03.2024].
- Bierdians'ki kolaboranti widkrili wistawku z kartinami, jaki woni ze i wikrali [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski_kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/316386/berdyanski_kolaboranti_vidkrili_vistavku_z_kartinami_yaki_voni_je_i_vikrali_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- Berdianskyj Centr detskoho junoszeskoho tworczestwa sowmestno s muzeem «Podwyh» proweły dla swoich wospytannykow akcyz upamiaty «Błokadnyj chleb»*, <https://zp-news.ru/culture/2024/01/22/274193.html> [data odczytu: 03.03.2024].

- Dajdżest. Ekspozycja SWOW muzejie Bierdianska, dostawka gumanitarnej pomoszczi w Połogi i wozłożenje cwiutow gubernatorom na Piskariewskom kładbiszczu*, <https://zp-news.ru/society/2024/01/28/276777.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- Gawljak W., *Z Berdianska okupanty wywoziat' muzejni eksponaty — zastupnyk hołowy raj rady*. Suspilne. Nowyny. 23.05.2023, <https://suspilne.media/484870-z-berdianska-okupanti-vivozat-muzejni-eksponati-zastupnik-golovi-rajradi/> [data odczytu: 01.03.2024].
- Gogoj I., *Woroh skynuw awiabomby na Orichiw: jak wyżywaje misto*. Podrobocyi, 2024, <https://podrobnosti.ua/2490813-vorog-skinuv-avabombi-na-orhv-jak-vizhiva-msto.html> [data odczytu: 02.03.2024].
- Gubina A, Gałunowa K, *“Zranenij, poszkodzenij, ale poki szczo stojt’”: jakyj maje wyhlad krajeznawczyj muzej u pryfrontowomu Orichowi na Zaporizzi*, <https://suspilne.media/696968-zranenij-poskodzenij-ale-poki-so-stoit-akij-mae-viglad-kraeznavcij-muzej-u-prifrontovomu-orihovi-na-zaporizzi/> [data odczytu: 03.03.2024].
- Hulajpils kyj krajeznawczyj muzej, https://gulyaypolemuseu.at.ua/index/pro_muzej/0-8 [data odczytu: 03.03.2024].
- Hulajpils ki starožynosti, <https://www.facebook.com/guliaypolehistory/posts/pfbid0329cE15tME5iiPG745VgyUoVWRB14LwP4HjWvrEuK3sYn7hvJ81oo28p9FWoVtGJ9l> [data odczytu: 08.03.2024].
- Izuczat' istoriju nieskuczno možno w uczrieźdienijach kultury Zaporozskoj oblasti*, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/18/258659.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- Jakyj stan krajeznawczoho muzeju u pryfrontowomu Orichowi wnaslidok obstriliw armiji RF*, <https://www.youtube.com/watch?v=5WdJJEPAM60> [data odczytu: 08.03.2024].
- Kołaboranty wydały rosijanam kolekcij uskifs koho zołota*, <https://mltpl.city/articles/209123/kolaboranti-vidali-rosiyanam-kolekciyu-skifskogo-zolota> [data odczytu: 28.02.2024].
- Menia posadyły w awto, nadeły nahołowu czarnej meszok — Łejła Ybrahymowa o swojim zaderżany*, <https://ctrcenter.org/ru/7676-menya-posadili-v-avto-nadeli-na-golovu-chernyj-meshok-lejla-ibragimova-o-svoem-zaderzhanii> [data odczytu: 28.02.2024].
- Mieroprijatije dla szkolnikow «Sto dat rossijskoj idientycznosti» powieli w Mielitopole*, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/28/263959.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- Muziej «Kamiennaja Mogiła» pieriedadut «Chiersonesu Tawriczeskomu» wo wtorom poługodii 2023 goda*, <https://tass.ru/kultura/16872297> [data odczytu: 28.02.2024].
- Muzejny fond Ukraini*, https://uk.wikipedia.org/wiki/Музе́йний_фонд_України [data odczytu: 24.06.2024].
- Muzejni kołaboranty Berdianska — rieltor, wantażnyk ta inszi*, <https://www.brd24.com/news/muzejni-kolaboranti-berdyanska-rieltor-vantazhnik-ta-inshi.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- Okupanty nazbyrały tuchłych artefaktiw, i pokazały w Melitopols'komu muzeji, z kym wojujut'*, https://ria-m.tv/ua/news/331948/okupanti_nazbirali_tuhlih_artefaktiv_i_pokazali_v_melitopolskomu_muzei_z_kim_voyuyut.html [data odczytu: 03.03.2024].

- Okupanty pohrabuwały muzeju Zaporiz'kij oblasti pidprykrytiam "borot'by z nacyzmom" [foto]*, [https://riam.tv/ua/news/303165/okupanti_pohrabuvali_muzeju_u_zaporiz'kiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmom_\(foto\).html](https://riam.tv/ua/news/303165/okupanti_pohrabuvali_muzeju_u_zaporiz'kiy_oblasti_pid_prikrittyam_borotbi_z_natsizmom_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- Orichiws'kyj krajeznawczyj ta poriatunok joho fondiw*, <https://tvmtm.online/orihivskyj-krajeznawchij-ta-poryatunok-jogo-fondiv/> [data odczytu: 01.03.2024].
- Orichiws'kyj rajonnyj krajeznawczyj muzej. Muzeji Zaporizz'ia*, <https://zp-museums.jimdo-free.com/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D1%97-%D0%BE%D0%B1%D0%B%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96/%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%85%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BE-%D0%BD/>; [data odczytu: 02.03.2024].
- Pochyszczennoe skyfskoe zoloto wernuly w muzej Melitopola, „Moskowskyj komsomoлец” 29.04.2022*, <https://www.mk.ru/culture/2022/04/29/pokhishhennoe-skifskoe-zoloto-vernuli-v-muzej-melitopolya.html> [data odczytu: 28.02.2024].
- Pologiws'kij posoch. Archieologicznij eksponat Pologiws'kogo krajeznawczogo musieju*, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3179582728387429674 [data odczytu: 01.03.2024].
- «Powjezly nawkoliszky i zakopuwały skifs'ke zoloto» — interwju z Dyrektorkoju melitopols'koho muzeju*, <https://mltpl.city/articles/210810/povzli-na-kolinah-i-zakopuvali-skifskoe-zoloto-intervyu-z-direktorkoyu-melitopolskogo-muzeju> [data odczytu: 28.02.2024].
- “Pryrodnyj krok”: w RF pojasnyły, nawiszczu wkrały eksponaty z muzeji wu Chersoni ta oblasti*, https://ria-m.tv/ua/news/304410/prirodnyj_krok_v_rf_poyasnili_navischo_vkrali_eksponaty_z_muzeiv_u_hersoni_ta_oblasti.htm [data odczytu: 03.03.2024].
- Putin liczno rieszył zabrat' muziej Kamiennaja Mogila pod. Melitopolem w sobstwiennost' Rossii*, https://ria-m.tv/news/303013/putin_lichno_reshil_zabrat_muzeju_kamiennaja_mogila_pod_melitopolem_v_sobstvennost_rossii.html [data odczytu: 03.03.2024].
- Sawczenko M., Jak wyhladaje Hulajpole u lutomu 2024. Fotoreportaż. Widbudowa. Zaporizz'ia*, <https://vidbudova.zp.ua/yak-vyglyadaye-gulyajpole-u-lyutomu-2024-fotoreportazh/> [data odczytu: 03.03.2024].
- Szkolniki posietili muziej na kanunie dnia goroda*, <https://zp-news.ru/society/2023/09/16/209230.html> [data odczytu: 28.02.2024].
- U Hulajpoli orky obstrilaly muzej-sadybu rodyny Machno [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyajpoli_orki_obstrilyali_muzeju_sadibu_rodini_machno_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/332480/u_gulyajpoli_orki_obstrilyali_muzeju_sadibu_rodini_machno_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- U Hulajpoli widkryjut' memorialnu sadybu-muzej «Chata Machniw»*, <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2741602-u-gulajpoli-vidkriut-memorialnu-muzejsadibuhata-mahniv.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- U Melitopoli okupanty widkryły obicianyj propahandysts'kyj “zombilend” [foto, video]*, [https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkryli_obitsyanyj_propagandistskiy_zombilend_\(foto_video\).html](https://ria-m.tv/ua/news/330798/u_melitopoli_okupanti_vidkryli_obitsyanyj_propagandistskiy_zombilend_(foto_video).html) [data odczytu: 03.03.2024].

- U Melitopoli okupanty wstanowały w muzeji eksponat "Ukra" i pokazujut' joho szkolaram [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/329479/u_melitopoli_okupanti_vstanovili_v_muzei_eksponat_ukra_i_pokazuyut_yogo_shkolyaram_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- U Melitopoli raszysty wzialysia wypraw laty szkilni muzeji [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzylisya_vipravlyati_shkilni_muzei_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/324167/u_melitopoli_rashisti_vzylisya_vipravlyati_shkilni_muzei_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- U Melitopolskomu rajoni raszysty promyvajut' mizki szkolaram zadopomohuju muzejiw [foto]*, [https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_\(foto\).html](https://ria-m.tv/ua/news/325313/u_melitopolskomu_rayoni_rashisti_promivayut_mizki_shkolyaram_za_dopomogoyu_muzeiv_(foto).html) [data odczytu: 03.03.2024].
- W Chiersonesie možno uvidiet' driewnije «pis'miena» iz Kamiennoj Mogiły*, <https://portal-kultura.ru/articles/news/356133-v-khersonese-mozhno-uidet-drevnie-pismena-iz-kamennoy-mogily/> [data odczytu: 28.02.2024].
- W multymedijnom parke «Rossyja-Moja istorija» wh. Melytopol okryta wystawka chudożnykow Respubłyky Krymy i g. Sewastopol «Wmeste»*, <https://zp-news.ru/culture/2024/02/21/288012.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- W muzeje istorii g. Bierdianska w pierwyje otmietili Dien' pamiaty żurnalistow pogibszych pri ispołnienii swogo professionalnogo i czelowieczeskogo dołga*, <https://zp-news.ru/culture/2023/12/17/258479.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- W ramach mieroprijatij, poswiaszczennych 106-j godowszczinie Wielikoj Oktiabr'skoj socyaliczeskoj riewolucyi, sotrudniki muzieja istorii g. Bierdianska na bazie Doma kultury «Majak» prowili tiematiczeskoje mieroprijatije*, <https://zp-news.ru/culture/2023/11/12/240735.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- W Siewastopole wystawili eksponaty, wywieziennyje iz muzieja na okkupirowannoj tierritorii zaporozskoj oblati*, <https://ru.krymr.com/a/news-vystavka-sevastopol-zaporozhie-krym/32425372.html> [data odczytu: 28.02.2024].
- W Zaporozskoj oblasti okryły wystawku 100-letyju perwoho oteczestwennoho trechkołesnoho traktora «Zaporozec»*, <https://zp-news.ru/culture/2023/10/21/229208.html> [data odczytu: 03.03.2024].
- Widkryttia onowłenoji wystawky artefaktiw. Ostriw Chortycia* – <https://ostriv.org/vidkryttia-onovlenoi-vystavky-artefaktiv/>; [data odczytu: 03.03.2024],
- Wkrali nawit' unitaz: wijs'ka RF obstrilali ta pograb uwali muziej «Sadiba Popowa» pid Zaporizżiam*, <https://focus.ua/uk/voennye-novosti/509213-ukrali-dazhe-unitaz-voyska-rf-obstrelyali-i-razgrabili-muзей-usadba-popova-pod-zaporozhem> [data odczytu: 01.03.2024].
- Wrażajuczij Połogiws'kij rajonnij krajeznawczij muziej*, <https://mradapology.dosvit.org.ua/static-pages/polgivski-raonni-kraeznavchi-muzej> [data odczytu: 01.03.2024].
- Wystawka artiefaktow iz zaporozskogo muzieja-zapowiednika «Kamiennaja Mogiła» otkryłas' w Siewastopole*, <https://zp-news.ru/society/2023/05/23/135445.html> [data odczytu: 28.02.2024].

Wystawka artefaktów, jakie znaleziono na ostrowie Chortycia pisał podrywca Kachowski HES, <https://ostriv.org/vystavka-artefaktiv-iaki-znaideni-na-ostrovi-khortytsia-pisla-pidryvu-kakhovskoi-hes/> [data odczytu: 03.03.2024].

Olijnik S.

2023: *Rosijscy wojskowi periodycznie szukają w Sadibi Popowa złoto, partyzantów i ZSU – ekskluzywne wywiad*, <https://zprz.city/news/view/rosijski-vijskovi-periodichno-shukayut-v-sadibi-popova-zoloto-partizaniv-i-zsueksklyuzivne-intervyu/>; [data odczytu: 01.03.2024].

Zeniuk O.

2023: *Rosjanie uszkodzili 100-letni budynek krajoznawczego muzeum Hulajpola: szczerze o tym wiadomo, że kudy podłżyły eksponaty*, <https://www.061.ua/news/3635719/rosiani-poskodili-100-ricnu-budivlu-kraeznavcogo-muzeu-gulajpola-so-pro-ne-i-vidomo-ta-kudi-podilis-eksponati> [data odczytu: 03.03.2024].

Inne (Transliteracja)

Czuringa fundusze nr 2805, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=44be07fb4d5c1a483803b1155d7d3c38 [data odczytu: 01.03.2024].

Czuringa fundusze nr 3852, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=391af2a461a877feb58148b5214fe3b3 [data odczytu: 01.03.2024].

Czuringa fundusze nr 3857, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=8861c2cb804d5fbb2503aef7eda66ecb [data odczytu: 01.03.2024].

Czuringa fundusze nr 462 archeologicznej ekspozycji narodowego historyko-archeologicznego zapowiednika «Kam'jana Mohyla», https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=55539c7a13c17a04f47b586810dd562f [data odczytu: 01.03.2024].

Czuringa fundusze nr 4699 archeologicznej ekspozycji narodowego historyko-archeologicznego zapowiednika «Kam'jana Mohyla», https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=3f62b3b210fb9e9f72f8596c12bbdc30 [data odczytu: 01.03.2024].

Czuryńska fundusze nr 3852, https://ciss.org.ua/ua/sk_page.html?object_code=391af2a461a877feb58148b5214fe3b3 [data odczytu: 01.03.2024].

<https://www.ushuaia.pl/transliterate/>

Oksana Varian

Losses of the museum fund of Ukraine in the Zaporizhzhia region during the two years of the Russian-Ukrainian war: a preliminary review

The article discusses the losses of the museum fund in the Zaporizhzhia region in Ukraine due to Russian-Ukrainian war from February 2022 to May 2024. It outlines the well-known facts about the theft of museum collections in the territories of the Zaporizhzhia region occupied by Russian armed forces, particularly from the collections of the Melitopol Museum of Local History and Polohy District Museum of Local History, the National Historical and Archaeological Reserve "Kamyana Mohyla" and the Vasylivka Historical and Architectural

Museum-Reserve “Popov Manor House”. Instances of the destruction of Ukrainian museums due to shelling by Russian military forces are listed.

The consequences of the technological disaster caused by the explosion of the Kakhovka hydroelectric power station (Kakhovka Dam) by Russian forces for Ukraine’s cultural heritage and museum collection have been already described. It must be emphasized that a significant number of archaeological sites that have ended up in the drainage area in the occupied territories will never be included in museum collections again – they are either washed away by water, are under the threat of looting, or could have been destroyed due to natural factors. There are many examples of how Russian occupation administration has used museums as instruments of Russian propaganda in the occupied territories of Ukraine. It is noted that museum propaganda in the territories of Ukraine occupied by Russia is aimed at destroying the national and civic identity of Ukrainian citizens and “re-educating” children and youth in accordance with the ideas of the so-called “Russian world”.

This propaganda occurs in the context of physical and informational isolation of the population under occupation.

In conclusion, it is stated that the actions of the Russian Federation regarding the destruction of Ukrainian museums, the theft of their collections, and the use of museums in the occupied territories for propaganda purposes are elements of genocide against the Ukrainian people.

Keywords: loss of the museum fund, cultural heritage, archaeological sites, Russian-Ukrainian war, Zaporizhzhia region

Michalina Janaszak

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ratusz-Muzeum Poznania

Lista uchybień, **czyli o bolączkach ludzi kultury**

Spektakl pod tytułem *Lista uchybień*, opowiadający o problemach, z jakimi borykają się pracowniczki i pracownicy instytucji kultury, widzowie mogli zobaczyć 30 kwietnia 2024 roku w poznańskim Centrum Kultury Zamek¹. Przedstawienie to swego rodzaju *katharsis*; w artystycznej formie pokazano trudne, często wręcz bolesne doświadczenia, będące elementem zawodowej codzienności ludzi „pracujących w kulturze”. Tym samym potwierdzenie znalazła znana prawda, zgodnie z którą sztuka ma ogromną moc terapeutyczną.

Spektakl powstał w kręgu pedagogów i pedagożek teatru, a jako materiał posłużyły wywiady przeprowadzone z pracowniczkami i pracownikami instytucji kultury. Tytuł jest nawiązaniem do dokumentu przekazanego jednej z tych osób po jej powrocie z urlopu — był to wykaz niedociągnięć i groźba sankcji. Co znamienne, w zaistniałej sytuacji zabrakło prób porozumienia się i wypracowania wspólnie rozwiązań. Autorytarna forma informacji stanowiła część opresyjnego systemu, w jakim funkcjonowała wspomniana pracowniczka. W instytucjach kultury tego typu uwarunkowania nie są rzadkością. Omawiany przypadek jest zatem ilustracją większego zjawiska, z którym próbowali się zmierzyć twórcy spektaklu,

¹ Spektakl wyreżyserowała Pamela Leończyk, scenariusz napisała Dorota Ogrodzka, a za koncepcję całości odpowiada Karolina Pluta. Warszawska premiera odbyła się w grudniu 2023 roku w Teatrze Dramatycznym.

otwierając tym samym drogę do dyskusji w kwestii oczekiwań, wyzwań i trudności, a także — co istotne — sposobów radzenia sobie z nimi. Nie chodzi bowiem o bezproduktywne narzekanie, lecz o próbę zdiagnozowania problemu i wywołujących go mechanizmów, a następnie ich naprawę. Czy praca w kulturze może być „zdrowa”? Oparta na solidarności i współpracy, a nie wyzysku, zrównoważona? Częścią projektu jest wystawa grafik Katarzyny Belczyk, której ilustracje z cyklu *potato_face_stories*² stanowią dowcipny komentarz do wspomnianych trudności i zjawisk. Warszawskiej premierze przedstawienia towarzyszyły warsztaty, w Poznaniu natomiast ostatnią częścią spotkania była dyskusja w formule rozmowy przy stole.

Akcja przedstawienia toczy się na siłowni. Scenografię, zaprojektowaną przez Kubę Drzastwę, tworzą worki treningowe, ławeczka do wyciskania oraz wiszące w tle białe ręczniki. *Performance* rozpoczyna scena ukazująca bieg w miejscu — można go odczytać jako metaforę pracy w sektorze kultury: męcząca, jednak nie prowadzi donikąd. Performerzy robią przerwy w biegu — wówczas widzowie mogą obserwować sceny obfitujące w dialogi — by później do niego wrócić. Dzieje się tak do chwili, gdy jedna z osób protestuje i ostatecznie przerywa bieg. Odczuwa z tego powodu dyskomfort, a nawet wyrzuty sumienia. To znamienne, że pracownicy sektora kultury mierzą się z owym dyskomfortem zarówno wtedy, gdy wyrażą sprzeciw, jak i wtedy, gdy go nie wyrażają. W pierwszym bowiem przypadku, chcąc pozostać wierni sobie, muszą stanąć do walki z nierównym przeciwnikiem, w drugim natomiast ich własne granice zostają naruszone, co prowadzi do zmniejszenia poczucia własnej wartości, zaniku kreatywności, a nawet do depresji. Wobec stanu tak bardzo wykraczającego poza strefę komfortu danej osoby, skutkującego tym, że nie potrafi ona w żaden sposób przystosować się do warunków ani ich ośwoić przez wypracowanie skutecznych mechanizmów obronnych (a nie może owej sytuacji zmienić), pozostaje poszukiwanie rozwiązań ostatecznych, jak odejście. U niektórych tego typu zdarzenia mogą stać się przyczyną długotrwałych problemów ze zdrowiem (objawy wymieniane przez osoby wypowiadające się w dyskusji nasuwały żywe skojarzenia z PTSD). Inni przepracowują je twórczo. Ta praktyka rzeczywiście zdaje się mieć ozdrowieńczą moc, umożliwia bowiem głęboką refleksję, wyciągnięcie wniosków i zdystansowanie się,

² Zob. https://www.instagram.com/potato_face_stories/ oraz <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/lista-uchybień/lista-uchybień-rysunki-katarzyny-belczyk/> [data odczytu: 02.05.2024].

a jednocześnie sprawia, że konkretne wydarzenia i sytuacje, które stały się udziałem jednostki, można umieścić w szerszej perspektywie zbiorowego doświadczenia.

Bohaterowie przedstawienia poruszają różne wątki, nawiązując pośrednio do stereotypów związanych z pracą w kulturze. Pojawia się zatem opowieść o marzeniu młodej osoby o pracy w instytucji kultury oraz odniesienie do mitu pracy spokojnej i przyjemnej. Idealizm i pracowitość to kapitał wnoszony przez młodych i pełnych (jeszcze) energii oraz dobrych chęci adeptów, zasilających szeregi pracowników sektora kultury. Tymczasem wymaga się od nich noszenia mebli i naprawiania drukarek (podczas urlopu). Rzeczami ciekawymi i inspirującymi (czyli tzw. swoimi sprawami) pracownik może przecież zajmować się po pracy, w wolnym czasie. Oczywiście wszelkie związane z tym sukcesy instytucja zaliczy do swej statystyki osiągnięć i aktywności. Wchłanianie zasobów pracowników, ich pomysłów, zdolności, talentów, bez dawania czegokolwiek w zamian, często nawet bez uznania osobistego wkładu poszczególnych osób w dane przedsięwzięcie, stawia nas wobec pytania: czy pracownik to podmiot czy przedmiot? W tym kontekście modne ostatnio pojęcia takie jak komunikacja bez przemocy brzmią wręcz groteskowo. Jednocześnie, co warto podkreślić, twórcy spektaklu są dalecy od obwiniania kogokolwiek i wskazywania osób odpowiedzialnych za opisywany stan rzeczy. W sztuce wybrzmiewa bowiem również lęk przed trudnościami czyhającymi na tych, którzy znajdują się po drugiej stronie — przełożonymi, kierownikami, dyrektorami. Struktura, procedury — są potrzebne, ale jak zoptymalizować działanie systemu?

Porównanie doświadczeń i nazwanie trudności może pomóc w przeżyciu *katharsis*. Jednak w szerszej perspektywie rozważania te prowadzą do kwestii związanych ze zmieniającym się podejściem do roli instytucji kultury w ogóle. Nie bez powodu w spektaklu, jako jednostka reprezentatywna, pojawia się „Centrum kultury i wszystkiego...”. Czym mają być instytucje kultury, jaki jest zakres ich działań? Bez odpowiedzi na te pytania trudno omawiać kulturę organizacyjną, a co za tym idzie oszacować sytuację pracowników. Pokłosem owego braku doprecyzowania i ukierunkowania są niejasne oczekiwania, chaos w działaniu i nadmiar zadań. A jak stwierdza jedna z performerek, w kulturze zasada *less is more* dotyczy tylko pensji. Jeśli chodzi o wydarzenia, to zdecydowanie *more is more*. Czy pracowniczki i pracownicy sektora kultury muszą być siłaczkami i siłaczami,

działającymi „mimo wszystko” i wiecznie „dającymi radę”? Czy naprawdę nie można inaczej? Twórcy spektaklu zespół wypalenia, będący następstwem długotrwałego „dawania rady”, nazwali mianem Zespołu Wielkiego Zamknięcia (ZWZ). Stan emocjonalny pracownika będącego w przededniu ZWZ znakomicie oddaje zdanie: „Cieszę się, że nie mogłam/mogłam ci pomóc”, wyśpiewywane radośnie i z ulgą podczas finałowej sceny, tuż przed ostatecznym zamknięciem „Centrum kultury i wszystkiego”. *Lista uchybień*, wpisując się w debatę na temat kultury jako środowiska pracy, dotyka zatem także wspomnianej problematyki związanej ze zmianami w postrzeganiu i funkcjonowaniu instytucji kultury.

Warto wspomnieć o interesujących inicjatywach dotyczących omawianych kwestii, podjętych w ciągu ostatnich lat zarówno w środowisku ludzi kultury, jak i przez badaczy. Głos osób zatrudnionych w instytucjach kultury, protestujących przeciwko niskim płacom i trudnym warunkom pracy, wybrzmiał podczas manifestacji *Dziadów kultury* — akcja małopolskich muzealników z czasem została podchwycona i w innych rejonach Polski³. Zjawiskami związanymi z funkcjonowaniem współczesnego rynku pracy, w tym rzeczywistymi rozmiarami fizycznej i intelektualnej eksploatacji pracowników kultury (zwłaszcza w warunkach prekariatu), zajęli się twórcy projektu badawczo-performatywnego *Umowy o ciało*, realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴. Katarzyna Renes, menadżerka kultury i „robotnica sztuki”, opisywała niepewność i brak stabilizacji, z którymi wiąże się rzeczywistość ludzi kultury, umieszczając te zjawiska w perspektywie nadodpowiedzialności i ryzykowej autoeksploatacji⁵.

Perspektywa „odśrodkowa” zajmuje badaczy oraz komentatorów od niedawna; dotąd punkt ciężkości znajdował się raczej po stronie tzw. publiczności czy też szerzej — odbiorców instytucji kultury. Refleksja z perspektywy ludzi kultury jest niezwykle potrzebna, to oni są bowiem współtwórcami przekazu, który trafia do szerokiego grona odbiorców. A jak

³ Zob. <https://www.facebook.com/dziadykultury/> [data odczytu: 15.07.2024].

⁴ *Umowy o ciało. Ekonomia entuzjazmu i cenzurowanie wyczerpania*. Autorzy: Arkadiusz Półtorak, Tomasz Borys, Agata Gaik, Julia Król, Magdalena Niedzielska, Daniel Oleksy, Zuzanna Piwowar, Julian Skowronek, Marta Soczyńska, Martyna Zawada. Zob. <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/umowy-o-cialo-ekonomia-entuzjazmu-i-cenzurowanie-wyczerpania> [data odczytu: 15.07.2024].

⁵ K. Renes, *Moje życie z projektami*. Zob. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10482-moje-zycie-z-projektami.html> [data odczytu: 15.07.2024]. O specyfice pracy przy projektach pisał także Kuba Szreder w książce *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*.

wiadomo, autorytaryzm nie sprzyja kreatywności. Warto też pamiętać, by w pogoni za komercyjnym sukcesem nie zagubił się sens istnienia instytucji kultury, które działają także, a może przede wszystkim, w sferze ducha i wartości niematerialnych. Zdawać się to może sprzeczne z charakterem epoki, w której przyszło nam żyć, jednak stale rosnące zainteresowanie ofertą kulturalną świadczy o tym, że owe wartości wciąż pozostają ważne.

Bibliografia

Szreder Kuba

2016: *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Strony internetowe

Borys Monika

2024: *Lista uchybień*. Rysunki Katarzyny Belczyk [<https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/lista-uchybien/lista-uchybien-rysunki-katarzyny-belczyk/>].

Dziady kultury (Facebook)

<https://www.facebook.com/dziadykultury/>.

Renes Katarzyna

2022: *Moje życie z projektami* [<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10482-moje-zycie-z-projektami.html>].

Potato_face_stories — Katarzyna Belczyk (Instagram)

https://www.instagram.com/potato_face_stories/.

Umowy o ciało. Ekonomia entuzjazmu i cenzurowanie wyczerpania,

Autorzy: Arkadiusz Półtorak, Tomasz Borys, Agata Gaik, Julia Król, Magdalena Niedzielska, Daniel Oleksy, Zuzanna Piwowar, Julian Skowronek, Marta Soczyńska, Martyna Zawada [<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/umowy-o-cialo.-ekonomia-entuzjazmu-i-cenzurowanie-wyczerpania>].

Michalina Janaszak

List of Deficiencies so what worries the employees of cultural institutions

This paper discusses *Lista uchybień*, a play that addresses the subject of work in cultural institutions; the situation of employees in changing social and institutional realities and the difficulties they face as a result of the gap between expectations and opportunities. The performance is thus part of a broader discourse on the transformations taking place in the perception of the role of cultural institutions.

Kywords: performance, cultural institution, precariat, projectariat, workplace burnout

Rozmowy

Interviews

Antropologiczne wystawy dzieł sztuki? Z prof. Jackiem Waltosiem i prof. Januszem Barańskim rozmawia Barbara Major

Pretekstem do rozmowy z prof. Januszem Barańskim i prof. Jackiem Waltosiem, była wystawa 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ja-Ono*¹. We wstępie do katalogu ekspozycji napisałam:

Celem każdej edycji Triennale jest konstruowanie wystawy, której fundamentem są pytania dotyczące spraw istotnych. W obecnej sytuacji naszego tu i teraz najważniejszy wydał się nam namysł i rozmowa o wspólnocie w świecie i ze światem oraz o jej rozpadzie i wynikającą z takiego stanu bezdomnością. W naszych rozważaniach nie do przecenienia okazała się filozofia dialogu Martina Bubera, a zwłaszcza kluczowe dla niej kwestie prymarnej relacji Ja i Ty oraz zależności Ja – Ono.

Dla samej konstrukcji wystawy konstytutywna była dialektyka „Ja i Ty”/„Ja – Ono” zachodząca w trzech sferach: środowisku przyrodniczym, ludzkim oraz „istności duchowych”. Równie istotne wydało się wskazanie Bubera na objawiające się miejsce „pomiędzy” Ja i Ty, przestrzeń spotkania, a następnie napięcie wywołane koniecznością opuszczenia tej przestrzeni poprzez zapośredniczenia, które w konsekwencji prowadzą do świata Ono, obiektywizują. Owa zamiana relacji „Ja i Ty” w zależność „Ja-Ono” jest konsekwencją wszelkiego wytwarzania rzeczy, mogącego być, z jednej strony, wykreowanym dziełem sztuki, z drugiej zaś strony procesem, który w swojej najbardziej

¹ 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ja-Ono* prezentowano w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie w terminie 16.10.-17.12.2023. Kuratorkami wystawy były Barbara Major i Joanna Matyja, w skład Rady Programowej wchodził: dr Anna Król, Katarzyna Wielechowska, dr hab. prof. IS PAN Zbigniew Benedyktowicz, dr hab. prof. Politechniki Częstochowskiej Jacek Sztuka, Anna Paleczek-Szumlas (dyr. MGS w Częstochowie) oraz kuratorki.

zdegenerowanej formie zakłada ustaloną formę obiektów podatnych na manipulację, również na wykluczenie i/lub niszczenie².

Ta i inne wystawy przygotowane przeze mnie powstały w galerii sztuki i dlatego składały się przede wszystkim z dzieł uznanych za wytwory sztuki. Antropolog w takim miejscu musi podjąć decyzję dotyczącą podejścia do dzieła sztuki, odpowiedzieć sobie na pytania, czy ma wkroczyć w „art world” czy też patrzeć na proces twórczy i jego efekty jak na „formy życia”, poszukiwać źródeł i przejawów pojetycznego charakteru rzeczywistości. Wokół tych kwestii: antropologii, sztuki, wystawiennictwa, rozwija się przedstawiona poniżej rozmowa.

B.M. Chcę, żebyśmy rozpoczęli naszą rozmowę od pytania o różnicę między wystawami przygotowanymi z perspektywy antropologicznej i z perspektywy historyka sztuki czy krytyka sztuki - mówimy o wystawach przede wszystkim dzieł sztuki. Jeśli taką różnicę Panowie dostrzegają, to na czym ona polega?

J.W. Ja znam twoje wystawy, w których uczestniczyłem i jest to jedyne moje wyobrażenie, bo w tej chwili nie mam w pamięci innego antropologa, etnologa, który robiłby wystawy sztuki. Nie mam porównania jak ktoś inny, mający podobne zainteresowania i ukierunkowanie jak ty, robi wystawy sztuki. Mnie się wydaje, że wielkie wystawy, na przykład Jeana Claira w Wenecji, lat temu sporo³, mają charakter bardziej antropologiczny niż historycznosztuczny. To był sygnał zjawiska – choć autor jest historykiem sztuki – dystansowania się od czysto artystycznych aspiracji własnego środowiska. Kluczem Claira było rozszerzenie wystawy o sprawy społeczne, psychologiczne, polityczne, wprowadzenie kontekstów. W tym kierunku twoje wystawy też podążają, ważne są te osie wokół których się rozwijają. Pamiętam twoje wystawy i twój sposób widzenia, który mnie osobiście odpowiada, bo jestem ukrytym, niezrealizowanym antropologiem i mnie interesuje ludzkie zachowanie, możliwości egzystencjalnej ekspresji. Od tej strony jak człowiek siebie w społeczeństwie określa, widzi i jak symbolizuje swoją obecność – mam takie „cassirerowskie” upodobania. W związku z tym tak sobie myślę, że to jest to, co mnie osobiście bardziej odpowiada niż tak zwane czysto artystyczne względy. Zresztą, ja nie wiem co by to była,

² Fragment tekstu pochodzi z katalogu wystawy: 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ty-Ono*, red. Barbara Major, Joanna Matyja, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2023, s. 19-20.

³ 46. Biennale di Venezia. 1995; *Identity and Alterity*; 1999 *Cosmos*, Palazzo Grassi, Wenecja..

ta artystyczność sama dla siebie? Takie zamknięte środowiskowe sprawy, które nas jako Wprostowców również mało interesowały, sprzeciwiliśmy się temu w pewnym momencie⁴. To taki pokaz swoich możliwości kreacyjnych, autokreacyjnych, czyli ciągle podkreślanie ego, jako głównego celu i probierza wartości.

J.B. Ja podobnie, mogę się odnieść do twoich wystaw. Tu jest taki problem istotny dosyć, że zapewne istnieją jakieś próby z tego zakresu podejmowane przez antropologów, kuratorów, którzy organizują wystawy dzieł sztuki uznanej, „wysokiej”, elitarnej, takiej, którą zwykle zajmują się historycy sztuki, ale też nie potrafię podać przykładów. Mam wrażenie, że cały czas jest taka silna linia demarkacyjna między historykami sztuki a antropologami sztuki. Na przykład, jeśli pójdziemy na wystawę zrobioną przez antropologa – to bardziej dotyczy Zachodu niż naszych realiów, bo tam to bardziej wyraźnie występuje – znajdziemy sztukę pozaeuropejską, po prostu i już. Historia sztuki to jest dyscyplina, która zajmuje się zasadniczo tym, co europejskie, ewentualnie pokrewne w jakimś zakresie, ale ograniczonym. Natomiast antropologia sztuki – tym podziałem jednak kierowałbym się – to jest ta dziedzina, która skupia się na tym, co pozaeuropejskie. Myślę, że wciąż ten podział dominuje i jest nienaruszalny. Nigdy nie byłem w słynnym muzeum szwajcarskim, Muzeum Etnograficznym w Neuchatel, ale wiem, że wystawy tam organizowane były zwykle problemowe, tematyczne, często z jakimś udziałem dzieł uznanych, takich bardziej „galeryjnych”. W każdym razie na pewno takie próby się podejmuje. Wracając do przykładu twoich wystaw, ten antropologiczny punkt widzenia, na co Pan Jacek zwracał uwagę, on jest obecny w pierwotnym zamyśle, w koncepcie intelektualnym, w jakiejś przewodniej idei. Chociażby ta ostatnia wystawa. Ona wprawdzie jest podszyta ideą filozoficzną, specyficzną, ale rzecz jest szerszego autoramentu, ponieważ ta idea filozoficzna, dialogiczna, jest oczywiście wypadkową tego, co dzieje się w naszej potoczności czy w naszej religijności, w świadomości i etyce religijnej. W etyce religijnej, z której Buber wywiódł swoją filozofię. Więc w tym sensie pierwotny zamysł

⁴ Grupę WPROST (1966-1986) utworzyło pięciu artystów: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś. Na pierwszej wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie (1966) deklarowali: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy - ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci”.

jest zakorzeniony tutaj w kręgu kulturowym judaistycznym, a szerzej judeochrześcijańskim. Wnikliwy obserwator i partycypant odwiedza-
jący wystawę, który jest na tyle dociekliwy, że może dostrzec te podłoża
uprzednie i pierwotne, dostrzeże to. Ale nie jest to wyeksponowane, nie
jest to tak bezpośrednio uchwytnie – trzeba się domyślać, trzeba to trochę
zglebić. I tutaj mam taką drobną uwagę, myślę, że nawiązującą do owej
antropologiczności. Chodzi mianowicie o dwóch autorów: Mirosława Ko-
prowskiego i Mirosława Sikorskiego. Bardzo charakterystyczne są ich uwagi
czy wyznania zamieszczone w katalogu wystawy. Koprowski nawiązuje
tam do swojego doświadczenia alpinistycznego, tego, jak on wspinając się
intensywnie uruchamia zmysły, zmysłowo absorbuje, przyswaja, pochłania
tę materię skalną, wchodzi w taką dialogiczną relację z rzeczywistością
natury, ale przedstawia to w kategoriach zmysłowości przede wszystkim.
Mówi o zapachu na przykład, ale z drugiej strony mówi o tym, że ta skała
jakoś go prowadzi, nawiązuje się jakaś symbioza, co mnie jest trudno sobie
wyobrazić. Ale mam trochę znajomych wśród alpinistów, nie wyłączając
mojego syna, i to jest przekonujące. Takie zmysłowe doświadczenie, ale
nie tylko – wręcz mistyczne. On wchodzi w bardzo intymną relację z tą
materią, relację przekładaną na ekspresję artystyczną. Coś podobnego
jest u Sikorskiego – już nie skała, a chmury, na które, można powiedzieć,
on się „wspina” za pomocą paralotni. Coś podobnego, taka właśnie zmy-
słowość. Dlaczego o tym mówię? Bo tu jest bardzo głęboko zakorzenione
pewne pokrewieństwo doświadczenia artystycznego i doświadczenia an-
tropologicznego. Chciałbym nawiązać do Paula Stollera, jednego z bardziej
wpływowych współczesnych antropologów, który jest takim odnowicielem
empirycznego podejścia badawczego, bardzo zmysłowego podejścia do
procesu badawczego. Podam jedną ilustrację z jego doświadczeń badaw-
czych. W jednej ze swoich książek pisze o tym, jak prowadził badania
wśród ludu Songhajów w Nigerii. Pisze o początkach swoich badań, gdy
znalazł się wśród nich z planem zrobienia doktoratu. Zainstalował się
w pobliskim miasteczku w hotelu i „dojeżdżał” w teren codziennie. Cały
czas to mu się nie układało, nie wychodziło mu nic z tego, spotykał się
z oporem społecznym, ale też rzeczywistości szerzej rozumianej, która
była inna. Amerykanin, który przyjechał do Nigerii: upał, robactwo, inne
dziwne nieznane rzeczy. W pewnym momencie postanowił zmienić opty-
kę badawczą, w rozumieniu badań terenowych. Po prostu wyprowadził
się z hotelu, udał się do jednej z tych wiosek i zamieszkał tam przy jakiejś

rodzinie. Stopniowo zaczął dostrzegać całość, pełnię tej rzeczywistości kulturowej, która jako antropologa interesowała go najbardziej, ale też tej naturalnej. Zaczął przywykać do niej, do tych uciążliwości różnych. Z drugiej strony, został zaakceptowany poprzez ten rozumiejący i empatyczny gest życia wśród badanych. I wtedy zaczęło się rodzić coś bardzo prawdziwego. On poniekąd stając się po trosze tubylcem (między innymi nauczył się języka) zaczął dostrzegać to, co ważne. Pozwoliło mu to na wyjście ze skóry zachodniego człowieka i uchwycenie tego, co istotowe tam, w takim zakresie, jak mógł to zrobić w głębi tej obcości kulturowej. I wtedy dostrzegł tę różnicę bardzo istotną między byciem outsiderem a byciem insiderem. Oczywiście znamy te historie, od Bronisława Malinowskiego począwszy, więc to nie jest rzecz zupełnie nowa. Natomiast Stoller wyeksponował sferę zmysłowości, wszystkich dostępnych zmysłów i tego, czego nie znał, na co oni byli uwrażliwieni, a on nie. My Europejczycy wymieniamy pięć zmysłów, a to wcale nie jest standard w skali globalnej. W zależności od kręgu kulturowego jedne są marginalizowane, inne eksponowane. Występują też formy synkretyczne z zachodniego punktu widzenia, na przykład połączenie słuchu z motoryką, co charakterystyczne właśnie dla wielu kultur afrykańskich. Stoller używa takiego określenia, że postawa badawcza antropologa, który prowadzi badania terenowe, to postawa najbliższa tej malarskiej. I tutaj wracam znowu do Koprowskiego i Sikorskiego, że to jest zanurzenie się w tej percypowanej rzeczywistości ich jako artystów i jego jako badacza, antropologa, który z istoty rzeczy ma być blisko ludzi, dążąc do tego, żeby nieomal się stać nimi. Tutaj ukazuje się bliskość sposobu percepcji rzeczywistości, a to twórczej, a to poznawczej, jak chodzi o przełożenie tego doświadczenia u tych panów z jednej strony na dzieło artystyczne, plastyczne, a z drugiej dzieło naukowe, narrację naukową w przypadku badacza. Bardzo mi się tutaj zgrały te dwa wątki: artystyczny i badawczy, tak rozumiane i tak praktykowane. Pojawia się refleksja, która od czasu do czasu wraca w obrębie naszej dyscypliny wiedzy, że antropolog jest niczym artysta właśnie, w tym wymiarze niezbędności poznania w taki dogłębny, pierwiastkowy sposób. – wtedy może oddać rzeczywistość w najbardziej adekwatny sposób. To jest ta antropologiczność twojej wystawy, która eksponuje działanie artystyczne jako wypadkową takiego wnikliwego, pierwiastkowego „badania” rzeczywistości. By jednak tę antropologiczność aktu artystycznego odbiorca mógł dostrzec, potrzebna jest pewna doza erudycji, choć i codzienna wrażliwość może

czasem wystarczyć. Sama wrażliwość nie musi oczywiście zawieść do jakiejś heurystyki antropologicznej – najważniejsze jest uchwycenie istoty działania, a nie koniecznie przypisanie mu jakichś specjalistycznych określeń pojęciowych czy dyscyplinowych. Ja osobiście, jako antropolog, posiadam rzecz jasna jakąś dozę erudycji dyscyplinowej, co pozwala mi efekt działania artystycznego skonfrontować z własnym doświadczeniem i z doświadczeniem innych badaczy.

B.M. W takim podejściu wydaje się bliski Stollerowi Tim Ingold, który zadaje następujące pytanie: „Czy dzieła sztuki nie mogą być uważane za formę antropologii, pomimo tego, że są ‘napisane’ w sposób niewerbalny?”. I kolejne stwierdzenie angielskiego antropologa dotyczącego twórczości, „drogi artysty”, która jego zdaniem „pozwala na wzrastanie wiedzy z tygla praktycznego i uważnego zaangażowania się w otaczający nas świat istot i rzeczy”⁵. Mnie się ten sposób myślenia wydał również zbliżony do Merleau-Pontiego, jego wykładni zawartej w eseju o malarstwie, gdzie pisze, że malarz użycza swojego ciała światu, bo przemienienie siebie w malarstwo czyni go widocznym. No właśnie, co takiego tu się dzieje, bo jeśli nawet antropolog poznaje zmysłowo świat, ten, który bada, to musi to przełożyć na pismo, czy jakoś zwerbalizować, uzewnętrznzić.

J.B. Tutaj chciałbym zauważyć, że na jednej z zagranicznych konferencji, na której byłem kilka lat temu, prezentowano film szwajcarskiego antropologa, realizację filmową, która była po prostu rozprawą doktorską. W tym przypadku przekaz naukowy nie musiał być zwerbalizowany, może być zwizualizowany. Nie wiem, na ile silna jest ta tendencja, ale jeśli będzie wzmocniona, może to oznaczać pełne spotkanie filmu etnograficznego z filmem dziełem artystycznym. To tylko taka korekta do tej werbalizacji, że to może być inna forma przekazu treści.

B.M. Artysta, który – jak Merleau-Ponty pisze – jest zainspirowany, chłonie to otoczenie, ten konkret, później również musi to ująć w formę, ekspirować.

J.W. Ale ja nie wiem, czy właśnie nie zaczynają się tu mylić te zadania i cele. Cele uprawiania antropologii i uprawiania sztuki. Bardzo jestem ciekaw tych zbliżeń, ale obiektywizacja, o której wspomniałaś, jest cechą nauki, komunikatywność przekazu jakikolwiek on byłby. Z drugiej strony istnieje,

⁵ Cytaty pochodzą z książki Tima Ingolda *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge 2013, s. 7 i 8.

z natury twórczości, niełatwa komunikatywność dzieła subiektywnego, jakim jest dzieło czy jakieś działania artystyczne. I artysta – nawet jak chce zapomnieć o sobie, mowa jest o egocentryzmie właściwym twórczości – piętnuje niejako to doświadczenie, które zdaje się zbliżać do opisu, przybliżenia jakiegoś stanu porównywalnego do antropologicznego badania, jednak tym swoim akcentem przekształca je. Jeżeli nie, to wtedy przesuwają się jego działalność w inną stronę, właśnie w stronę obiektywizacji. I może przyjąć taką rolę, ale jest to rola narzucona, czyli rodzaj takiego zadania, które przekracza dotychczasowe doświadczenia artystyczne, z natury prywatne.

J.B. W istocie coś takiego jest w modelowym ujęciu tej dychotomii. Z jednej strony, mamy tak pozytywistycznie rozumianą naukę jako działalność obiektywizującą, z narracją, która jest zrozumiała przynajmniej w gronie specjalistów, gdzie istnieje repertuar pojęć wykorzystywanych przez badaczy zdających sprawę z tego co zbadali. Z drugiej strony, mamy modelowy obraz twórcy – romantycznego „kapłana”, który żyje w swoim świecie i to jest wszystko, co on reprezentuje, a jego dzieło jest skrajnie subiektywne. On jest z innego świata i posiadał wiedzę tajemną. Oczywiście to jest model i on funkcjonuje w potocznym obiegu, pełni też rolę porządkującą. Natomiast to, że jest modelem, raczej wskazuje na to, że nie w pełni oddaje relację między nauką i sztuką. Te wskazane cechy różnicujące są pewnymi idealnymi skrajnościami właśnie, natomiast konkretne przypadki są niemal zawsze gdzieś pomiędzy. Na przykład, ten domniemany romantyczny „kapłan” w dużym stopniu jednak powiela jakieś stylistyki, jakieś wątki, ujęcia. Na przykład przedstawiająca, perceptualna postać sztuki ciągnie się od antyku, a kończy bodaj na hiperrealizmie amerykańskim. Oczywiście jest tutaj zawsze obecne piętno konkretnego artysty, tam Fidiasza, tutaj Richarda Estesa, znajdziemy zatem i jakieś różnice. Ale ogólna idea jest podzielana: przedstawiamy rzeczywistość w takim arystotelesowskim, realistycznym rozumieniu, dążymy do takiego przedstawienia. Pewną obiektywizującą skrajność, choć zarazem sformalizowaną, znajdziemy u takich twórców religijnych, jak na przykład pisarze ikon. Po prostu jest pewien kanon, który ma swoją głębię metafizyczną, ale zarazem jest w jakimś sensie takim sformalizowanym wzorcem, którym pisarz ikon się posługuje.

J.W. Ale on ma zniknąć. Kiedy tamci zostawiają swój ślad subiektywny, a w przypadku tworzenia ikon trudno to nazwać obiektywizacją, bo to

raczej odniesienie do świętego kanonu służącemu boskiemu uobecnieniu, któremu on oddaje wszystkie swoje siły i umiejętności.

J.B. To prawda, mamy tutaj inne kryterium przedstawiania, niemniej mające uczynić przekaz artystyczny zrozumiałym przynajmniej w gronie wiernych. Ten kanon nie neguje realizmu przedstawiania, choć jest to realizm specyficzny. W końcu ikony mają przedstawiać prawdziwe oblicze bóstwa. Wracając do moich poprzednich uwag chcę podkreślić, że ta pozytywistyczna, modelowo rozumiana nauka też ma tylko taki postulatywny charakter i jeśli kiedykolwiek miała uniwersalizujący rys, to było dawno temu. Dziś nie ma wątpliwości co do istnienia wielości rozmaitych konceptów teoretycznych, jakichś metodologii itd., które nie omijają nawet przyrodniczych nurtów nauki, jak fizyka, na przykład z jednej strony klasyczna newtonowska, z drugiej zaś relatywistyczna. Podobnie i w matematyce znajdziemy różne nurty, które rozciągają się pomiędzy tą klasyczną, platońską, a konstruktywistyczną. Nie jest więc tak, że mamy z jednej strony ekstremalny subiektywizm, co dotyczyłoby sztuki, a z drugiej strony ekstremalny obiektywizm, co dotyczyłoby nauki. Pamiętam kurs z logiki matematycznej, na który chodziłem dwa lata na studiach filozoficznych. To była ciężka przeprawa, ale pamiętam jak profesor używał określenia „piękny dowód”. Dowód ma być nie tylko prawdziwy – wszak może ich być wiele, ale ma być piękny.

J.W. Tak, u Michała Hellera mamy estetykę modeli matematycznych czy fizycznych.

B.M. Chcę nawiązać znów do Ingolda, a przede wszystkim Merleau-Pontiego – rzeczywiście u niego występuje piętno osobiste. Merleau-Ponty mówi, że artystę inspiruje świat, niejako wchłania go w siebie, i to musi przejść przez jego wyobraźnię, jego widzenie, jego dążenie do formy, kiedy przedstawia swoją wizję na zewnątrz. I tutaj przypomina mi się również stwierdzenie Rolanda Barthesa dotyczące wprowadzie pisarzy, ale również zasadne wobec malarzy, o poszukiwaniu formy, która z pełną mocą przemówi do innych. Oprócz tego co osobiste, musi istnieć także coś ze świata podzielanego.

J.W. Chciałbym wrócić do pierwszego pytania, szczególnie dlatego, że Jacek Bomba w ostatnim numerze „Miaśnotwórczości” pisze o tobie (przy innej

okazji)⁶ jako pani kurator w taki sposób, że to już jest zapowiedź tego, co zrobiłaś jesienią w ramach Triennale Sacrum według Martina Bubera *Ja i Ty/Ty – Ono*. Oto przykład kuratora, który operuje w następujący sposób: bierze materiał, materiałem jest twórczość, rzeczy zrobione przez artystów i zaczyna doszukiwać się kontekstów. Teraz podobnie, jak i poprzednio, bierzesz dzieła już dokonane, już istniejące i je zestawiasz. I te zestawy różnych autorów, tematów, działy tej wystawy świadczą o kuratorskiej inicjatywie. A kurator akurat jest antropologiem.

B.M. Tak, jest antropologiem. Dlaczego robię takie, a nie inne wystawy, bo bliska jest mi ta myśl Ingolda o potraktowaniu dzieł sztuki jako swoistego traktatu antropologicznego. To jest jedna rzecz, ale, nieraz już o tym mówiłam, nawet jeśli potraktujemy dzieła właśnie jako takie traktaty czy też odniesiemy je do wykładni Gadamera o ujawniającej się prawdzie, to one, kiedy się je zestawia ze sobą aranżując wystawę, myśląc – tu ten „traktat” będzie dobrze umieścić, a obok ten drugi – to czasami nie wychodzi. W jakiś sposób te poszczególne dzieła również prowadzą. Nie jest tak, że tylko się narzuca pewne widzenie; zmysłowość przedstawienia, obrazu, również prowadzi. Można mówić o dwustronności, o dialogu. To jest jakaś tajemnica dzieła, by przywołać Alfreda Gella, takie zaczarowanie nim.

J.W. Chodzi o taki moment, że to, co wybieramy, zestawiamy ze sobą...

B.M. Tak, ale nie na zasadzie refleksji intelektualnej, chodzi o to pierwsze poruszenie, które oczywiście następnie poddajemy refleksji.

J.W. To jest bardzo istotne co mówisz, bo zdarza się na wystawach artystycznych, o charakterze programowym czy tematycznym, zamawianie dzieł. A tu jesteśmy zupełnie z drugiej strony: kurator zamawiający nie jest tym, który przychodzi do artysty i poruszony pewnymi dziełami zaczyna je łączyć według swojego zrozumienia, tylko jako kurator programujący zamawia dzieła stosownie do tematu. I to jest zupełnie inna sytuacja, trudno mówić o antropologicznym i badawczym walorze takiego zachowania, bo to, co artysta robi, jest jeszcze niewiadome nikomu, nie wiadomo, jak będzie czytane, jak może być czytane. Natomiast nie ma tego poruszenia, o którym powiedziałaś, a które jest bardzo ważne przy doborze.

⁶ Wystawa dzieł Jacka Waltosia *Moore*, 28.04-11.06.2023, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie.

J.B. Myślę, że tutaj [zadawanie tematów B.M] można dopatrzeć się pewnej dozy antropologiczności. Clifford Geertz, wielki antropolog drugiej połowy XX wieku, wypowiadał się też na temat sztuki i m.in. głosił pogląd, że kultura teoretyzuje sztukę. Oczywiście, chodziło tu o ten relatywizujący wymiar, że oto mamy do czynienia z różnymi kulturami, a więc i z różnymi postaciami sztuki – sztuka Nigerii jest czymś innym niż sztuka Francji. Oczywiście, są jakieś elementy wspólne, potwierdzające uniwersalizm rodzaju ludzkiego, ale mamy głównie do czynienia z różnicami. Teraz wyobrażam sobie, że nawet w przypadku ostatnim, kiedy zamawia się dzieła, istnieje jakaś uprzednia determinanta o charakterze kulturowym, tak szeroko ujmując, a bardziej szczegółowo może być polityczna, społeczna czy jeszcze jakaś inna. Zawsze jesteśmy zdeterminowani do pewnego stopnia uprzednimi kategoriami, które porządkują nasz obraz rzeczywistości. Kurator oczywiście nie jest wolny od tego. Wydaje się, że staje się też zarazem twórcą, bardziej wtedy, gdy zadaje jakiś temat, niż gdy jedynie opracowuje zastany zasób dzieł. Ja pamiętam taką wystawę poświęconą recepcji twórczości Matejki⁷. O ile pamiętam to było tak pomyślane – zadano hasło „Matejko” i na to hasło mieli odpowiedzieć artyści poprzez swoje dzieła. I ta wystawa była bardzo interesująca, bo w bardzo zróżnicowany sposób, w rozmaitych rejestrach wrażliwości artystycznej ten Matejko zaistniał. Celem wystawy było pokazanie, jak on jest recypowany i wykorzystywany. Ten koncept wziął się z tego, że – trochę trywializując – Matejko wielkim malarzem był. To taka wyraźna sygnatura polskiej kultury w tym węższym rozumieniu, humanistycznym bardziej.

J.W. Ale bardzo historycznosztuczna, to był 1994 rok, w stulecie śmierci Matejki. Przedstawione zostały interpretacje i zaskakujące niekiedy przypomnienia kim jest Matejko dla poszczególnych autorów. Zostało to ze sobą zestawione, jako możliwość kreowania, interpretowania, transpozycji itd. Oczywiście antropolog znalazłby na tej wystawie dla siebie dobry materiał i prawdopodobnie byłoby to bardzo ciekawe z tego punktu widzenia. Niemniej, istotą tej wystawy był charakter artystyczny i historycznosztuczny, i to jest właśnie ta różnica między wystawą robioną przez antropologa i przez historyka sztuki. To wszystko, co Pan mówi, jest bardzo zasadne, te kulturowe klucze, determinanty kulturowe, które robią ze sztuki jeszcze coś swoście własnego. Często są twórcy, którzy walczą z kulturą, bardzo

⁷ 44 współczesnych artystów *WOBEK MATEJKI*, wystawa w stulecie śmierci Jana Matejki, Muzeum Narodowe w Krakowie. Kurator: Zofia Gołubiew, współpraca Anna Król, 1994..

często zdarza się ten odruch w życiu artystycznym, że przeciwstawia się twórczość kulturze. Przypomnę, że zaliczyć tu można pewne wypowiedzi Jacka Sempolińskiego, a też większość zbuntowanej awangardy, bardzo to jest znane, też jako „kontrkultura”. Było to inspirowane przekonaniem o spontaniczności i bezpośredniości twórców w stosunku do kultury, która zawłaszcza, organizuje, zaczyna interpretować z góry i dyktować działania twórcze. I ta wystawa mówiła o swobodnej, trudno definiowalnej „odpowiedzi” na fenomen Matejko u nas. Oczywiście, można było szukać tam kluczy i znaczeń, ale raczej ta wystawa byłaby ilustracją „artystyczna” czy „historycznosztuczna” do rozróżnienia, które Basia wprowadziła na początku.

B.M. Ja mam pytanie z innej strony, o wspólne działania antropologów i artystów, również czasami kończące się wystawami. Mówię o antropologii zaangażowanej z jednej strony, z drugiej strony zaś o sztuce społecznej, sztuce zaangażowanej. Kiedy etnografowie i artyści wyjeżdżają w różne miejsca, tam działają wspólnie z miejscową ludnością, również w celu poprawy sytuacji tam istniejącej, po czym zbiera się wytwory tego działania i powstaje wystawa. Przykładem są tutaj badania w działaniu Tomasza Rakowskiego, projekty na pograniczu badań kulturowych, animacji i sztuki społecznej.

J.W. Nie znam wystawy, trudno się do niej odnieść. Ale w tego typu przedsięwzięciach rezultaty ekspozycyjne wynikające z programu zawsze zaskakują, jeśli nie budzą wątpliwości, jaki mają sens. Zazwyczaj nie ma w nich bardzo ważnego elementu sztuki, czyli spontaniczności, która jest później dobrym materiałem do badania dla psychologów, antropologów czy filozofów, a jak coś jest robione z zamysłem odtąd dotąd – nawet kiedy rezultaty są nieprzewidywalne, to jednak ten pierwszy impuls działa jako „zaprogramowany”.

J.B. W tym przypadku rozmawiamy o animacji kulturowej.

B.M. To się też nazywa artywizm.

J.B. Tu mamy przesunięcie bardziej w kierunku aspektu politycznego. Czy można to uznać za aktywizm czy animację kulturową – z pewnego punktu widzenia można by takie działania nazwać rodzajem manipulacji. To nie znaczy, że jest to praktyka, która jest zawsze niepożądana czy bezwartościowa, bo zarazem zawiera zwykle jakiś element inspirowania, edukacji,

wyzwalania pewnych mocy twórczych. Wydaje się jednak, że – jak Pan Jacek zwrócił uwagę – najcenniejszy jest samoistny bodziec. Gdy twórca sam odkrywa w sobie potrzebę i potencjał do uprawiania sztuki. Słyszałem ostatnio w radiu informację o odkryciu w naszym kraju obrazu van Gogha, który znajduje się w galerii Porczyńskich. Przy okazji przedstawiona została biografia artysty, który w wieku niespełna trzydziestu lat odkrył swoje powołanie, wszedł w to, i w ciągu 10 lat stworzył wiekopomne dzieło. To jest coś jeszcze w duchu owego romantycznego kapłana, często nierozumianego przez jemu współczesnych, mieści się w tym wzorcu. I to jest wtedy rzeczywiście najcenniejsze z punktu widzenia sztuki rozumianej jako rodzaj katharsis, tak po arystotelowsku – i dla samego twórcy, i dla odbiorcy potencjalnie też.

B.M. Jest taka metoda badań przez sztukę (ABR – *art based reaserch*), które związane są jakoś, w pewnych nurtach, z aktywizmem czy obecnie artystyzmem. Muszę powiedzieć, że jest ta postawa dla mnie trudna, czasami wydają mi się te badania manipulacją, a czasami, przynajmniej w pewnym wymiarze, wydają mi się cenne, sporo wnoszące. Pamiętam spotkanie PTL w krakowskim Muzeum Etnograficznym z Tomaszem Rakowskim, które zorganizowała Kasia⁸. Jego wykład i rozmowa po wystąpieniu dotyczyła badań, o których wcześniej wspominałam, tych badań antropologiczno-artystycznych. Jeden z zarzutów, który padał, dotyczył porzucania ludzi, z którymi wcześniej się działa, w momencie zakończenia badania. Czyli namiesza się i wychodzi.

J.B. Wykorzystuje się i porzuca.

B.M. To są takie niekończące się dyskusje, czy te działania społeczne robione przez artystów, czy one są sztuką, czy one nie są sztuką, jak sztuka w tych przypadkach łączy się z antropologią. Z kolei, czy antropologia zaangażowana, w ogóle antropologia, może wytwarzać sobie, w wyniku takich działań, pola badawcze.

J.W. Ale mówiąc o sztuce zaangażowanej trzeba wspomnieć jako przykład [Daniela] Rycharskiego. To jest taka sztuka interwencji, w której on cały

⁸ Dr hab. prof. UJ Katarzyna Barańska, ówczesna prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Wystąpienie Tomasza Rakowskiego pt. *W stronę etnografii twórczej. O badaniach wsi i budowaniu warsztatu metodologicznego z praktykami animacji kultury i sztuki współczesnej*, odbyło się w 14.04.2015 roku w ramach cyklicznych spotkań organizowanych przez PTL, Oddział w Krakowie.

jest – na tej wsi, ze swoim homoseksualizmem, z wiarą. Teraz była wystawa w Sopocie, zestawienie Hasiora z Rycharskim, robiła wielkie wrażenie, pokazało się trochę recenzji, na przykład w „Tygodniku Powszechnym” i w „Polityce”⁹. Nagle poruszenie, a więc to jest sztuka, można powiedzieć zaangażowana, która jest odbiciem życia i prowadzi ona życie Rycharskiego. To są działania moralno-społeczne wywołujące reakcję ludzi, a autor z całą determinacją jest w środku tego wszystkiego. Jest podmiotem i przedmiotem tych działań. Są artyści, którzy bardzo się angażują, i tacy, którzy stoją jakby obok. Nie muszą się deklarować, pokazywać swojej osoby, być osobiście w tym, co robią. Rycharski jest w środku. Na swój sposób Bereś był takim artystą, Hasior i teraz Rycharski. Bereś dawał siebie całego, nie brał rzeczy z zewnątrz. Strugał swoje narzędzia wyobraźni, apelu i symboli, to nie było nic gotowego i on to robił w sposób nadzwyczajny i ciekawy, umiętny.

J.B. Chciałbym do tego nawiązać, do Beresia i tej kwestii zaangażowania, aktywizmu. W mojej antropologicznej optyce Bereś jest przykładem kontynuacji i ilustracją takiego aliansu, symbiozy sztuki z życiem, i stąd posiada taki interesujący antropologicznie rys. Sztuka od czasu renesansu po wiek XX wyalienowała się, stała się autoteliczna. Natomiast w czasach awangardy, aż po dziś, wróciła do wielofunkcyjności. W tym sensie sztuka europejska przedrenesansowa i ta awangardowa oraz przykłady sztuki z innych kręgów kulturowych mają wiele wspólnego – łączy je właśnie wielofunkcyjność. Nie tylko ta warstwa ekspresyjna, wartości artystyczne itd., ale też aspekty teologiczne, społeczne, polityczne. Odnajduję to pokrewieństwo np. kiedy oglądam performance Beresia.

J.W. Akcje, akcje...

J.B. Tak, akcje, w szczególności *Mszę polską*. W tym właśnie przypadku mam dojmujące wrażenie bardzo silnego powinowactwa owych akcji z rozmaitymi przypadkami inicjacji, transgresji charakterystycznych dla wszelkich antropologicznie rozumianych społeczności kulturowych. W szczególności nasuwa mi się analogia z działaniami inicjacyjnymi wśród Aborygenów australijskich. Dojrzewający chłopiec, który maluje się w określone barwy, znaki, tak jak to robił Bereś w czasie swoich akcji, i poddaje się zabiegom inicjacyjnym, które mają uczynić z niego mężczyznę. To nie dotyczy tylko

⁹ Władysław Hasior – Daniel Rycharski „mogę wam opowiedzieć o sobie o was”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, kuratorka: Julita Dembowska, 27.01-19.05.2024.

zabiegów związanych z ciałem, ale i szeregu wyzwiań, którym musi sprostać. Rytuał inicjacji trwa w tym przypadku czasami tygodniami i jest zarazem formą powrotu, reaktualizacją „czasu snu”, mitycznego czasu Aborygenów. Moment inicjacji jest zanurzeniem się w tę metafizykę kulturową, uobecnieniem i pełnym doświadczeniem tego czasu, który wprawdzie na co dzień jest permanentnie obecny w krajobrazie naturalnym, mitologii, wierzeniach totemistycznych itd., ale ten moment inicjacji, dla adepta w szczególności, jest wyjątkowy, on ma się w nim zanurzyć, ma przejść do samego jądra „czasu snu” idealnego i wrócić już jako odmieniony człowiek. I te akcje Beresiowskie, szczególnie dla mnie *Msza polska*, gdzie on tam malował siebie w barwy narodowe i przedstawiał to w miejscach publicznych, były rodzajem rytuału. Sam zresztą swoje akcje nazywał również rytuałami. W szczególności owa *Msza polska*, „odprawiana” w noc stanu wojennego, była takim zbiorowym rytuałem, jego i gromadzącej się publiczności, powrotu do jakiejś imaginacyjnej, ale zarazem metafizycznej „Polski snu”, Polski wytęsknionej i idealnej, jej reaktualizacją. Podaję ten przykład, idąc w ślad za wywołanym przez Pana Jacka Beresiem, że to jest dla mnie taki moment aktywizmu archetypicznego można powiedzieć, który podejmuje sam twórca, nie jacyś aktywiści zewnętrzni. To jest niewymuszone, to jest własne, to jest autorskie, jest rodzajem oddania się samoinicjacji i to jest cenne. To nie jest przy tym agresywne w rozumieniu jakiejś presji wywieranej przez aktywistę na jakąś wspólnotę, którą chce się pobudzić do aktywności twórczej. Nie wiem jak odnieść się do Rycharskiego, nie bardzo znam jego twórczość.

J.W. Rycharski mieszka na wsi i odprawia swoje specyficzne egzorcyzmy narażając się na bardzo różne reakcje.

J.B. W każdym razie według mnie ujawnia się pewna ciągłość, pewne powinowactwo, wspólny mianownik takich archetypicznych form uprawiania sztuki, która jest zarazem uświęconą praktyką kulturową i działaniem artystycznym. Znajdziemy to i w obrzędowości Aborygenów, i w pewnych działaniach artystycznych, jak u Beresia. Tutaj można dostrzec ważność perspektywy oglądu antropologicznego dla lepszego rozumienia sztuki, której często nie sposób sprowadzić jedynie do wymiaru artystycznego, co ze zrozumiałych względów czasem umyka jej historykom. Warto więc przypomnieć uwagę badaczki reprezentującej tę optykę, Mariët Westermann,

że nieartystyczna nadwyżka w sztuce, o której zresztą niełatwo mówić, ale i nie mówić nie sposób, to w istocie centralny aspekt sztuki.

J.W. Bardzo, można powiedzieć kasek antropologiczny.

B.M. Aby Warburg powiedział, że artyści, nie tylko, ale przede wszystkim oni, są takimi sejsmografami, które wyczuwają czasy, w których żyją; później to jest kwestia przełożenia tego na formę. Tutaj chcę poruszyć jeszcze jedną sprawę. Przecież kiedyś ci wszyscy wielcy mistrzowie tworzyli na zamówienie, nie było problemu, płaszczyzna twórcy-odbiorcy była wspólna. W tej chwili sztuka się zamknęła w takim getcie, że powiedzenie o tym, że maluje się obraz, żeby go sprzedać, od razu się wiąże z komercją, zdradą sztuki, te płaszczyzny się całkowicie rozeszły. To taka dygresja, ale wracając do Warburga, jego *Mnemosyne* to przecież bardzo antropologiczna praca.

J.B. Ja tu przywołałbym jeszcze Johna Deweya. Nie wiem, w jakim stopniu można mówić o korespondencji między nimi, choć związanie sztuki z życiem jest tutaj wspólnym mianownikiem obu teoretyków. Zresztą, jak już wcześniej wskazałem, w tej optyce i dla Geertza znalazłoby się miejsce. Tutaj akurat ujawnia się siła amerykańskiej filozofii pragmatyzmu, której Dewey był najmłodszym przedstawicielem, i w sposób jawny lub ukryty jego inspiracje znajdziemy na wielu polach tamtejszej nauki. On w swoim pragmatycznym rozumieniu sztuki m.in. argumentował w ten sposób, w okresie międzywojennym, okresie pierwszej awangardy, która spotykała się często z ostracyzmem: to nie jest tak, że sztuka się alienuje, tylko my nie nadążamy za sztuką. „Zwykły”, a bywa, że i „niezwykły” odbiorca, badacz czy krytyk, nie nadążają za geniuszem twórcy, Duchampa czy jakichś innych tamtej doby. Wtedy to był problem i do pewnego stopnia jest i dziś. Pamiętam, przed ilomaś laty, kiedy matka mojej teściowej – historyka sztuki, zżymała się nieustannie na rozmaite „wybzduraki” – Matejko i Rodakowski coś tworzyli, ale już to, co później, uważała, to za nieporozumienie. A przecież była osobą wykształconą.

B.M. A przecież jak na będących „sejsmografami” Wprostowców, niektórzy „wieszali psy”.

J.W. Tak, była konsternacja. Andrzej Osęka – nasz przyjaciel, który w dużym stopniu przyłożył się do tego, że o nas w ogóle się mówiło i pisało, był naszym rzecznikiem chociaż spierał się bardzo z niektórymi realizacjami – powiedział, że sztuka zaangażowana jest pojęciem podejrzanym,

bo kto kogo angażuje? My jak ognia unikaliśmy słowa „zaangażowana”, używaliśmy określenia „interwencyjna” czy „komentująca” itd. Andrzej nas bardzo wyczulił na to słowo „zaangażowanie”. Za tym terminem jest polityka, albo czyjaś sprawa, a nie tych artystów, którzy coś chcą powiedzieć. Chcę wrócić do kwestii, że sztuka wyprzedza swój czas, a publiczność za nią nie nadążyła. Publiczność bardzo często nie będzie nadążała za wieloma poczynaniami artystów, bo kody się pogubiły, kody porozumienia. Dawniej te kody były wspólne – tak się przyjmuje – ale był tłum analfabetów na wsiach i co on wiedział o sztuce elitarnej, którą wyższe grupy społeczne zamawiały u malarzy, która była realizowana w kościołach czy dworach? Ale jednak to porozumienie było – zadziwienie nowością, ale nie było sprzeczności i odrzucenia percepcji sztuki, tak się mówi w każdym razie. Też były przypadki zostawienia artysty na boku, bo nie był asymilowany. A zamówienie dzieła było zawsze, cała sztuka opierała się na zamówieniach, z wyjątkiem rytualnej sztuki innych ludów. Ale to nie była sztuka w naszym rozumieniu, ale narzędzie. Do tego zresztą zmierzał Bereś, bo chciał odrodzić rytuał, a to co wytwarzał to były narzędzia sztuki, nie obiekty, to były instrumenty danej akcji. Spontaniczność artysty była naddatkiem, to był pewien procent od tego, co było wykonane, potwierdzenie zamówienia dotyczącego tematu, przedmiotu, warunków materialnych, przeznaczenia do tego, a nie innego miejsca, itd. Natomiast to, co artysta dodawał od siebie, co my cenimy, to jest ten naddatek spontanicznej formy, jego rysu, cech, dzięki którym my rozróżniamy autorów, na przykład przy podobnych do siebie ołtarzach tu i ówdzie, czy rzeźbach. W salonowej sztuce XIX wieku, kiedy jeszcze były zamówienia, ale już się powoli kończyły, zaczynała się indywidualizacja, ale i samotność artysty, z jego zadaniami wobec siebie, dla ludzkości, a często już nie jako zamówienie za pieniądze. Wcześniej tym naddatkiem było jego „pismo”, rys, docenione techniczne rozwiązanie takie, a nie inne, i może to był tylko margines, ale ten margines stworzył mit artysty nowoczesnego, samodzielnego, twórczego, oryginalnego. W XX wieku zaczęła się demonstracja indywidualizmu. Duchamp robił coś takiego, przewracał wszystko, a czy to jest wielka twórczość? Miałem szansę zobaczenia wielkiej wystawy Duchampa w 1966 roku w Londynie, poruszony pisałem na jej temat. To było spotkanie z pewnym rodzajem kontestacji polegającej na stawianiu wszystkich i wszystkiego na granicy. Było podaniem w wątpliwość kryteriów sztuki, wyobrażeń o niej w świadomości artystycznej i odbiorcy. Duchamp stworzył zaskakujące

instrumenty, absurdalne przedmioty, a wśród nich coś tak niezwykłego jak „Wielka szyba”, która podobno w czasie tej wystawy się stłukła. Ale jeszcze można ją było odczytać jako coś bardzo oryginalnego i niezwykłego, która kwestionowała technologię i status „dzieła”. Więc, tak mi się zdaje, Duchamp to był temperament krytyczno-poznawczy bardziej, niż twórca. Ale było to działanie samoistne, jego własne i prowokujące – do dziś. Wracając do sztuki „nie na zamówienie”, szczególnie wtedy, kiedy ona interpretuje sprawy społeczne i polityczne, liczy się chyba to, co własne, osobiście ważne, co wynika z wewnętrznego przymusu.

J.B. To byłoby idealne, ale jesteśmy istotami społecznymi, funkcjonujemy w grupach i zapewne takie zbiorowe formy ekspresji, typu np. socrealizm ...

J.W. On był narzucony!

J.B. Narzucony, ale po części zaakceptowany, część aktywnych twórców akceptowało ten nurt.

B.M. Czy bardzo ogólnie i upraszczając można powiedzieć, że taka wystawa przygotowana z perspektywy antropologicznej, rozpoznając pewne konteksty dzieła, próbuje je wstawić w konteksty życia.

J.B. Nie wiem na ile to będzie adekwatne odnośnie tej kwestii, którą podnosisz, ale przypomniła mi się wystawa zorganizowana nie przez antropologa, ale przez historyka sztuki, Annę Król, w krakowskim Muzeum Narodowym. Zrobiła wystawę poświęconą Rodakowskiemu - to była chyba druga połowa lat 90. [1994]. I dla mnie to było jedno z bardziej cennych doświadczeń jako osoby zainteresowanej sztuką, a zarazem antropologa. Z tego drugiego powodu bardzo ważne, istotne, bo nawiązuje do tego, o czym mówisz. Już nie potrafię precyzyjnie wskazać sal, w których wystawa była prezentowana, ale o ile pamiętam dzieła były wystawione w głównej sali Muzeum na parterze, a w mniejszej sali obok była zrekonstruowana pracownia malarska. Znajdowały się tam wszystkie atrybuty charakterystyczne dla takiego miejsca, w którym pracuje malarz, ale też w dyskretny sposób unaocznione zostały takie elementy, które pozwoliły lepiej zrozumieć ducha epoki. Co więcej, tam był zrekonstruowany proces malarski – jak się dochodzi do ostatecznego efektu. W każdym razie dla mnie to było takie właśnie antropologizujące. Bo to nie była taka typowa wystawa, na której wiszą w masie obrazy i na tym koniec. Oczywiście, ktoś, kto jest na przykład profesjonalnym artystą malarzem, może sobie doskonale wszystko

zrekonstruować, ale zwykły odwiedzający bywa czasami bezradny w takiej sytuacji i oczywiście może podziwiać, jakim wielkim artystą Rodakowski był, czasem bez wielkiego zrozumienia. Ale jeżeli udostępnia się taką kuchnię malarską, tudzież jakieś konteksty historyczne, kulturowe tamtej epoki, to wtedy wciąga się stopniowo widza, niekompetentnego, ale ciekawego – takie kręgi wtajemniczenia zostały tutaj uruchomione. Zarówno od strony twórczości, jak i od strony ówczesnego życia, idei, wartości. Dla mnie to była bardzo antropologizująca wystawa.

J.W. Rzeczywiście, wystawa Rodakowskiego była bardzo dobra. Żył jeszcze Jacek Woźniakowski, potomek Rodakowskiego. Anna Król konsultowała się z nim.

B.M. Porozmawiajmy teraz o wystawie *Romantyzm, romantyczność*¹⁰. Jakbyś ją określił Jacku, jako bardziej antropologiczną czy bardziej historyczno-sztuczną.

J.W. Najbardziej jako antropologiczno-historyczną. Była bardziej antropologiczna niż artystyczna. To był zarzut w stosunku do Marka Rostrowskiego i do mnie. Wyszło tak dlatego, że obaj byliśmy ukierunkowani na sensy, symbole, znaki czegoś. Przekonani, że sztuka przenosi i stwarza też znaki, z jednej strony je stwarza, z drugiej, je asymiluje. Porusza się wśród kodów porozumienia, „odczytuje” wyzwania społeczne w danym momencie. Szukaliśmy takich dzieł i nie patrzyliśmy na to, czy one są dobre. Bardzo była zawiedziona część publiczności, najkrótszą recenzją było powiedzenie „świetna wystawa złych obrazów”. To znaczy przyznano, że ciekawie się ją ogląda, ale co za kicze jakieś okropne! A przecież kicze noszą w sobie bardzo dużo treści. Przywołują alegorie polskości, patriotyzmu. Wspomnę o obrazie Wańkowicza: największym kamieniem obrazy był jego Napoleon okryty wawrzynem i welonem, (a jest cała seria rycin do tego, Wańkowicz zrobił taką apoteozę Cesarza). Zostało to namalowane gorzej niż jego warsztat wskazywał¹¹, ale nie mogliśmy się oprzeć, żeby czegoś takiego nie pokazać. I nie byłoby tego obrazu w świadomości Polaków, gdybyśmy go nie wyciągnęli, jak wielu innych rzeczy z magazynów. Takich, które według historyków sztuki, do niczego się nie nadawały.

¹⁰ *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, kuratorzy: Marek Rostrowski, Jacek Waltoś, współpraca Janusz Wałek, 1975/1977, Zachęta Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Katowice.

¹¹ Jak widać to np. na znanym obrazie *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale*, 1828..

J.B. Widzę w naszej rozmowie jeszcze szereg kwestii do dyskusji, które się ujawniły, dotyczących antropologii i sztuki. Wspomniałaś Basiu wcześniej o koncepcji sztuki antropologa Alfreda Gella, która miałaby w różnych dyskutowanych tutaj przypadkach zastosowanie. Myślę, że sporo zjawisk w polu sztuki można ogarnąć właśnie wspomnianą przez ciebie jego formułą „zaczarowania”. Przy czym, jak zwykle w przypadku antropologii, należy pamiętać, że nie jest to kryterium uniwersalne. To może dotyczyć różnych podziałów społecznych, historycznie jest to zmienne. To „zaczarowanie” niejedno ma oblicze, może też go nie być – dla jednych jest, dla innych nie ma. To jest właśnie to, że również w świetle jego koncepcji pojawia się poważny problem z definicją sztuki.

B.M. Ale na przykład, jak Alfred Gell pisał, Ty też chyba o tym pisałeś Januszu, mieszkańcy Oceanii rzeźbili, mieli piękną snycerkę łodzi, ale to były łodzie używane na zewnątrz, kiedy kogoś odwiedzali lub na wojnę. Chodziło więc o to, żeby zaczarować tego drugiego.

J.B. Ważne jest, żeby zrozumieć o co chodzi w tym „zaczarowaniu”. Gell posłużył się określeniem „technika zaczarowania”, że jest to tworzenie czegoś, czego nie ma z tego co jest, i tworzenie czegoś, co jest, z tego czego nie ma. Pierwszy przypadek to na przykład portret, są barwniki i tworzysz portret, który nie istnieje sam z siebie. Na drugi przypadek składają się na przykład rozmaite formy aktywistyczne czy akcyjne sztuki. To może być ów rytuał traktowany jako sztuka, który wywodzi się z jakiejś idei religijnej, która nie istnieje sama z siebie, a może to być jakaś np. idea polityczna, która stanowi fundament akcji Beresia. Zarazem, jak już wiemy, oba ostatnie przypadki pełnią również funkcje rytualne. W tym stwierdzeniu Gella skrywa się inherentna niezwykłość twórczości artystycznej, można by rzec – kosmogoniczna, kreacyjna w ścisłym sensie, umiejętność, którą posiada artysta, w pewien sposób taka boska umiejętność. Nic więc dziwnego, że doszukuje się w nim czasem jakiejś dozy demiurgiczności, owego „kapłaństwa”. To jest taka stwórcza moc artysty i zaczarowania tworzonymi przez niego dziełami: snycerką anonimowych Trobriandczyków czy ready-mades Duchampa. Gell swoim rozumieniem twórczości artystycznej bardzo wiele wniósł do antropologii sztuki. Pomógł mi np. zrozumieć właśnie dzieła Beresia. Sztuka według niego to nade wszystko działanie, i nie jest to to działanie jałowe, ale sprawcze, w znaczeniu stwarzania pewnych stanów rzeczy rozmiennianych jako stany społeczne, religijne, emocjonalne itd.

J.W. Jakie te interpretacje są ciekawe. Jest ta słynna *Zasłona w rajskie ptaki* Wiesława Juszczaka, gdzie pojęcie formy jest wykładane jako moment. A więc nie jest to dzieło, ale działanie chwilowe, moment w którym ma się poczucie, że forma się dopełnia. Nie forma jako coś, co jest ukształtowane, trwałe i na zawsze. Zaskakująca definicja.

B.M. Wydaje mi się, że podobnie jest z domykającym się doświadczenie estetycznym u Deweya. To są bardzo ciekawe sprawy. Ale przy okazji Alfreda Gella zaczęliśmy rozmawiać o granicach sztuki.

J.B. W jakimś zakresie wszyscy w tym partycypujemy, w aktywności artystycznej, bo strugając sobie drewnianą kaczkę, pisząc tekst ktoś coś stwarza. Więc tutaj otwiera się kolejne pole do dyskusji na temat granic sztuki.

B.M. Gdzie zaczyna się dzieło, które można określić jako dzieło sztuki?

J.B. Dewey stworzył pojęcie estetyki ciągłości, która wiąże sztukę i życie, przewyżając ich sztucznie wykreowaną dychotomię, podobnie jak sztuczne są inne opozycje: ciała i umysłu, materialnego i duchowego, myśli i uczucia, formy i substancji, człowieka i przyrody, jaźni i świata, podmiotu i przedmiotu. Sztuka jest częścią życia, stąd i jej granice nie istnieją.

J.W. Ja widzę w ograniczeniu szansę sztuki, w przetworzeniu i ograniczeniu. Mam taki klasycyzujący, akademicki, tradycyjny, konserwatywny punkt wyjścia. Musi być coś takiego co jest przetworzeniem, jeśli nie ma przetworzenia, jakiegoś artystycznego „napiętnowania”, to nie ma sztuki. Albo się kompiluje, to przetworzenie polegające na sklejaniu rzeczy gotowych, kolażowo. Bywa, że jest nowe w znaczeniu najbardziej elementarnym, że jest to świeże, odkrywcze i spontaniczne.

J.B. Jakież kolaże Roberta Rauschenberga?

J.W. Ja bardziej doceniam kolaże kubistyczne. Już z Maxa Ernsta rysunkowymi kolażami mam problem, widzę w nich persyflażowość większą niż oryginalność. Obrazy nie, one bardzo pobudzają, są zuchwałe, mają swoją własną formę. Z Rauschenbergiem zawsze miałem problem, jego kolaże zadziwiały w latach 50., ale nie mam kontaktu z nim, bo raczej szukam znaków niż rozproszenia, a to w nich znajdowałem.

B.M. Co z maskami afrykańskimi, tak cenionymi przez kubistów.

J.W. Oni to potraktowali jako dzieło sztuki, jako rzeczy do wykorzystania ze względów formalnych. Dla zrewolucjonizowania zastygłej, akademickiej

formy europejskiej. To był bodziec ekspresyjny i formalny i tyle. Przecież nie zajmowali się tym, czym ta maska była dla rodzimej kultury.

B.M. Wystawianie tych masek w europejskich muzeach więcej mówiło o samych Europejczykach niż o Afrykańczykach.

J.W. Była chyba dwa lata temu awantura dotycząca ekspresjonistów niemieckich, o to, że oni się posługiwali w sposób zuchwały i bezmyślny sztuką afrykańską, z niemieckich antropologicznych zbiorów. Afrykańczycy się zbuntowali. Ktoś ujął się za Afrykanami, bo ekspresjoniści wykorzystali te rzeczy, zrobili deformację stylistyczną, kiedy tam nie było żadnej deformacji, tylko był kształt, który był oczekiwany i potrzebny. Ale ja chciałbym wrócić do takiej wystawy, która jeszcze nie była obecna w naszej rozmowie, czyli *Polaków portret własny*¹². Bo ona miała niby zarys historyczny, ale w samym tytule mamy już antropologię. To była wystawa, na której wielu się zawiodło, przyjechali oglądać piękne dzieła sztuki, a tu tymczasem jakieś dziwne obrazy, jeśli chodzi o wartości malarskie to często żadne! Pamiętam te reakcje, to była konsternacja. Panorama wszystkiego, co tylko można było znaleźć, żeby nas Polaków pokazać z każdej strony, i przez wieki. Bardzo ważna wystawa, świadectwo życia i obyczaju.

J.B. Bo w niej były ważne inne wartości niż artystyczne, na przykład patriotyczne.

J.W. Różne, obyczajowe, patriotyczne, duchowe, personalne. Portret był tutaj kluczem, tradycja portretowania – czasami doszukiwano się portretu w rzeczach, gdzie on był bardzo znikomy. Natomiast na tyle istniał, że można był powiedzieć coś o ludziach, społeczeństwie.

J.B. To był portret zbiorowy, czyli właściwie taki rodzaj stereotypu.

J.W. Ale stereotyp, który nie był wcześniej wypowiedziany i znany. Oczywiście mogliśmy sobie z tej wystawy wyciągnąć jakieś stereotypy i to było odkrywcze w tym układzie, w tej koncepcji kuratorskiej, że zostawia się szansę widzowi (łącznie z tym lustrem na końcu, w którym on się przeglądał), własnej interpretacji i stworzenie stereotypu. Ja lubię takie wystawy, gdzie się gromadzi materiał i zostawia się widzom interpretację.

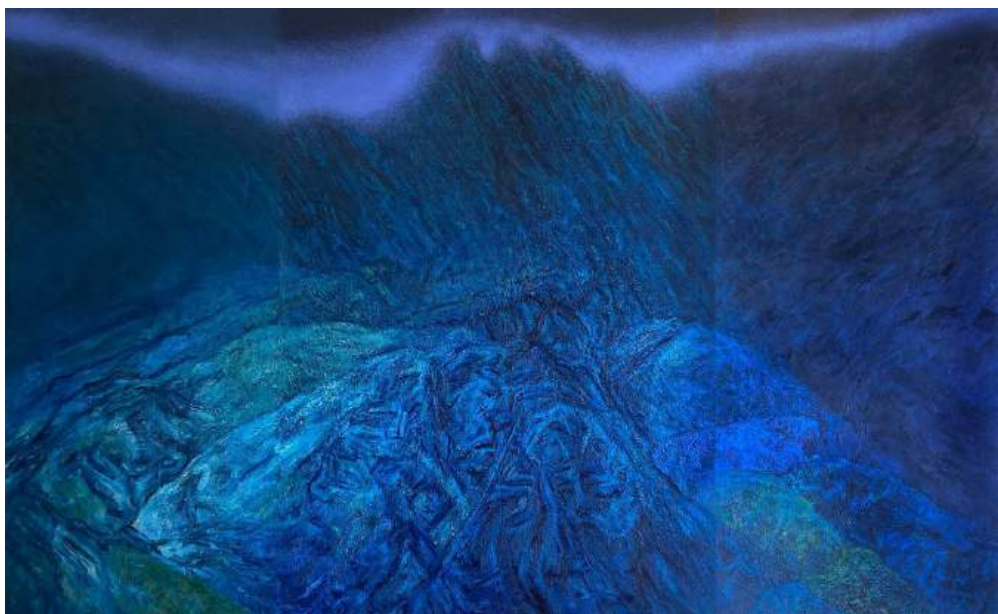
J.B. To Basi wystawa, Basia takie wystawy robi.

¹² *Polaków portret własny*, Muzeum Narodowe w Krakowie, kuratorzy: Marek Rostworowski, Helena Małkiewiczówna, Krystyna Moczulska, Janusz Walek, 1979.

J.W. Ta ostatnia była bardzo ciekawa, wychodziła od sytuacji egzystencjalnych, obyczajowych w dolnej części, a na górze wchodzimy w duchowość i kosmogonie.

* * *

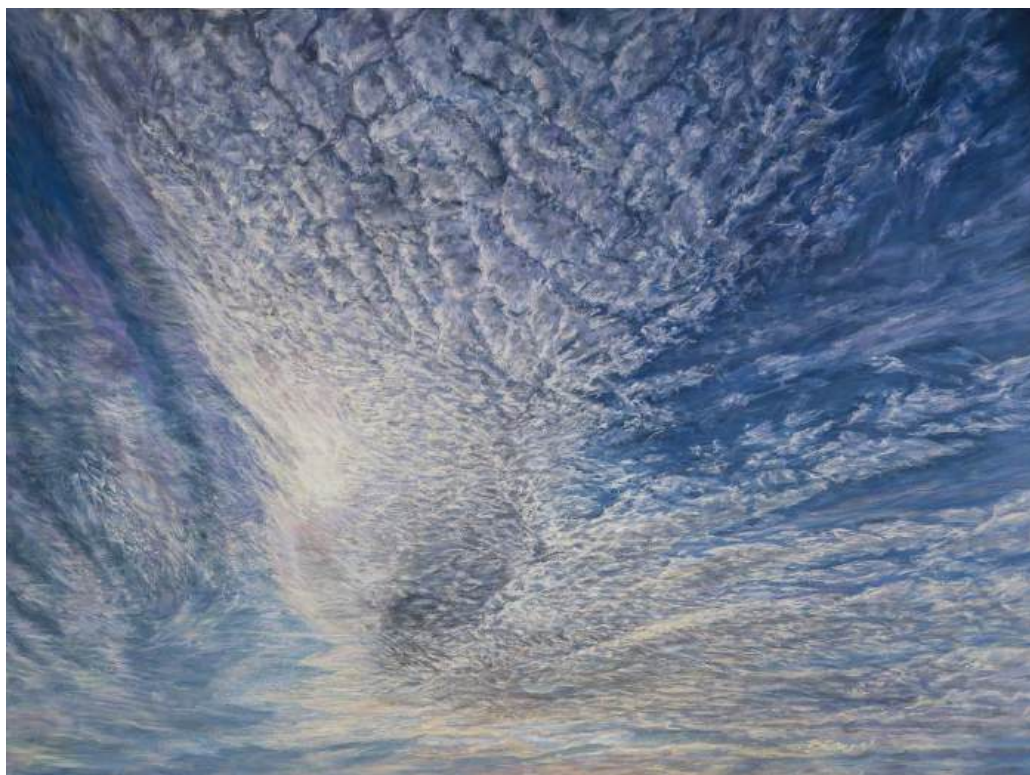
Rozmowa, jak zawsze w takiej sytuacji, pozostawiła wiele kwestii otwartych, do dalszej dyskusji. Interujące wydaje się m.in. pogłębienie tematu granic sztuki, który wiąże się również z wystawiennictwem w galeriach sztuki. Czy możliwe jest przełamanie zwyczajowego przekonania, że dziełem sztuki staje się wytwór wystawiony w galeriach, według zasad *art world*? Czy ekspozycje prezentowane w tych miejscach nie powinny jednak ukazywać szerzej przejawów poetycznego charakteru rzeczywistości? Dobrym przykładem wydaje się wspomniany w rozmowie projekt *Mnemosyne* Aby Warburga. Niemiecki historyk sztuki, uznawany obecnie za prekursora antropologii obrazowej, w swoich badaniach nad formułą patosu nie ograniczał się jedynie do malarstwa, poszukiwał jej w rozlicznych miejscach, również w kulturze „niskiej”, m.in. gromadząc fotografie, pieczętki, plakaty, drukowane mapy. Pamiętajmy, że o granice sztuki toczy się spór od czasu, gdy zaczęto ją tak nazywać. Być może trudno spodziewać się jego kresu. Czy czasem nie w tym właśnie tkwi siła sztuki?



Il. 1. Mirosław Koprowski, z cyklu Zapach granitu, Księżycowy pył, olej na płótnie - tryptyk, 140x230 cm, 2017-2018, fot. Józef Romasz.



Il. 2. Mirosław Koprowski, z cyklu Zapach granitu, Sen o skale, olej na płótnie, 81x100 cm. 2017, fot. Józef Romasz.



Il. 3. Mirosław Sikorski, Cirus 1, olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2022-2023, fot. z archiwum autora.



Il. 4. Mirosław Sikorski, Cirus 2, olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2022-2023, fot. z archiwum autora.



Il. 5. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie obraz Katarzyny Kukuły Drzewo życia, 2012, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 6. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Marcina Berdyszaka, Rewitalizacja błędnego koła Malczewskiego, 2011, praca ze zbiorów MOCAK-u, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 7. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, prace Jacka Waltosia z cyklu Ludzie Czechowa, 1977-1995, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 8. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, obraz Janusza Oskara Knorowskiego MOJA TWOJA – TWOJA MOJA, 2019, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 9. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Tomasza Kulki Ustawka, 2012, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 10. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, instalacja i fotografie instalacji Łukasza Skąpskiego odtwarzające ogrodzenia znajdujące się na granicach państw, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 11. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, lewa strona: rys. Andrzeja Desperaka; prawa strona rys. Macieja Bieniasza, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 12. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, lewa strona: obraz Janusza Oskara Knorowskiego AD 2023 (Red Crucifix), fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 13. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Tomasza Kulki z cyklu Kłęska urodzaju GOLEM, 2021, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.

Całe życie z etnografią. Z Magdaleną Kroh¹ rozmawia Katarzyna Waszczyńska



Fot. Katarzyna Waszczyńska

Magdalena Kroh – etnografka, muzealniczka, emerytowana kustoszka w Sądeckim Parku Etnograficznym. Autorka artykułów i książek poświęconych m.in. obrzędowości, a także scenariuszy wystaw, organizatorka imprez muzealnych, m.in. wesela z Podegrodzia i Kamienicy. Odznaczona medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Katarzyna Waszczyńska [dalej K.W.] Co Panią skłoniło do podjęcia studiów etnograficznych?

Magdalena Kroh [dalej M.K.] Sama się nad tym kiedyś zastanawiałam. Wiedziałam, że pójdę na coś humanistycznego. Miałam ochotę iść na historię, potem zaczęłam się zastanawiać, a może etnografia, może socjologia, filozofia. I w końcu poszłam na etnografię. Spodobał mi się kontakt z ludźmi opisany w informatorze o studiach, ale prawdę mówiąc nie bardzo wiedziałam o co więcej chodzi. Dostałam się² i tak się zaczęło. Pokochałam

¹ Rozmowa została nagrana 6.02.2024 r. w Nowym Sączu. Ze względu na jej obszerność i wielowątkowość jej spisana wersja została skrócona i zautoryzowana.

² Studia w Katedrze Etnografii Uniwersytetu Warszawskiego Magdalena Kroh rozpoczęła w 1961 roku (pod nazwiskiem panieńskim Klimaszewska).

to co robiłam dzięki badaniom terenowym, a uczył mnie ich z wielkim zaangażowaniem Marian Pokropek³. Początkowo nie było mi łatwo wejść do cudzego domu, prosić o rozmowę, ale potem to co zaczęło się przede mną otwierać było czymś w rodzaju odkrycia. Proszę pamiętać, że byłam z miasta, z Warszawy, a wchodziłam do ówczesnych chłopskich domów; to było coś zupełnie innego i nadzwyczaj ciekawego. Tak mnie wciągnęło, że już wiedziałam, że będę to dalej robić... Potem jeździłam dużo na różne badania⁴, a były też praktyki muzealne. Po studiach nie odeszłam z zawodu.

K.W. Wspomniała Pani o praktykach muzealnych. Czy były obowiązkowe?

M.K. Tak, najpierw była praktyka po drugim roku, w Bytomiu. My z Jolą⁵ pojechałyśmy w innym terminie niż reszta roku. Jak przyjechała cała grupa, to pan Gienio Jaworski⁶ zabrał ją w teren. Kiedy my przyjechałyśmy, to nikt się nami nie przejmował i dali nam do przepisywania z inwentarza na karty opisy przesłać. Tych przesłać tam było chyba z 70 tysięcy... Wisiały na ścianie, chyba najpierw sprawdzałyśmy numer, a potem przepisywałyśmy. W każdym razie to była tak śmiertelna nuda, że ja sobie wtedy przysięgłam, że nigdy w życiu nie będę pracować w muzeum (przepracowałam prawie 40 lat!). I jak była następna praktyka muzealna, nie pamiętam gdzie ona miała być, to natychmiast poszłam do pani docent Anny Kutrzeby-Pojnarowej⁷

³ Marian Pokropek (1932-2023) – etnograf i dokumentalista przebudowy życia na wsi, kolekcjoner sztuki ludowej, profesor, wykładowca w Katedrze Etnografii, potem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, wreszcie w Instytucie Etnologii i Antropologii UW. Niestrudzony badacz terenowy Polski, a także Litwy, Łotwy, Białorusi, Ukrainy, Słowacji, Czech, Rumunii, Bułgarii, Macedonii, Serbii, Chorwacji, Słowenii. Autor koncepcji muzeów na wolnym powietrzu w Ciechanowcu, Wasilkowie, Sierpcu. Założyciel i prowadzący prywatne Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach. Autor wielu publikacji etnograficznych, w tym ostatniej: *Etnografia. Materialna Kultura Polski na tle porównawczym*, Warszawa: PWN 2019.

⁴ Badania, w których uczestniczyła M. Kroh, były związane z Międzyuczelnianym Obozem Etnograficznym w Hajnówce, były to też badania organizowane przez ośrodki i związane z nimi naukowców, m.in. w Modrzewiu koło Opoczna – badania tkactwa do etnografii miejscowości (Katedra Etnografii w Łodzi i badania Olgi Mulkiwicz), Kurpiowszczyzna, okolice Krakowa (Katedra Etnografii w Warszawie i badania Anny Kutrzeby-Pojnarowej), Bieszczady (badania dotyczące zagospodarowania wysiedlonych wsi oraz pasterstwa podhalańskiego).

⁵ Jolanta Socha-Piotrkowska (1942-2017) – etnografka, doktorat na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, habilitacja na SGPiS, wykładowczyni na tej uczelni.

⁶ Eugeniusz Jaworski (1933-2000) – etnograf, historyk kultury materialnej, antropolog kulturowy i kulturoznawca. Związany zawodowo z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu i Uniwersytetem Śląskim w Katowicach (doktor).

⁷ Anna Kutrzeba-Pojnarowa (1913-1993) – etnografka, profesor, wykładowczyni w Katedrze Etnografii UW; zajmowała się m.in. historią polskiej etnografii; prowadziła badania etnograficzne na Ziemiach Zachodnich, w Małopolsce i na Mazowsza (szczególnie na

i poprosiłam, by mi zamieniła ją na praktykę terenową; i ona mnie wysłała do Mnikowa pod Kraków i tam robiłam wywiady.

K.W. A pracę magisterską na jaki temat Pani pisała?

M.K. Pracę magisterską pisałam o medycynie ludowej w okolicach Grajewa. To były trzy wsie: Szymany k/Grajewa, Koty Rybno i Danówek. Moją promotorką była docent Anna Kutrzeba-Pojnarowa, ale i do Zofii Sokolewicz⁸ przynosiłam kolejne fragmenty pracy. Jeździłam w teren bardzo dużo i przyzwyczajenie robiłam badania, no ale zanim ukończyłam tę pracę magisterską, to już wyłądownałam w Rabce. To znaczy badania miałam zrobione, tylko praca nie była napisana do końca. Wtedy czasy były ciężkie, nie było pieniędzy i musiałam pracować⁹, ale dopiero na starszych latach, bo wcześniej nie udałooby mi się połączyć nauki i stałej pracy. Zresztą nie tylko ja pracowałam. Chciałam jednak działać jako etnograf, więc poszłam do pani Docent i zapytałam o pracę w terenie. I dowiedziałam się o Sieradzu, więc pojechałam tam i stawiałam u pani Zofii Neymanowej¹⁰. Okazało się, że w muzeum była już bardzo miła Ania – archeolog i chłopak – historyk, ale chcieli także etnografa. No i już miałam tam podjąć pracę, ale zajrzałam do Katedry i spotkałam panią Docent, która mi powiedziała, że jest jeszcze praca w Zakopanem¹¹ i w Zubrzycy¹². Wstyd powiedzieć, ale wtedy

Kurpiowszczyźnie). Autorka wieku publikacji, w tym *Trześniów. Tradycyjna kultura chłopska i kierunki przemian. Refleksje etnografa*, Warszawa: 1988, redaktorka i współautorka syntezy *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 1-2, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976, 1981, czy pracy *Kurpie. Puszcza Zielona*, t. 1-3, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1962, 1964, 1965.

⁸ Zofia Sokolewicz (1932-2020) – etnolożka i antropolożka kultury o szerokich zainteresowaniach od kultury tradycyjnej, krytyki źródeł etnograficznych, muzealnictwa, przez antropologię ekonomii, do praw człowieka w ujęciu kulturowym i polityki kulturalnej Unii Obywatelskiej. Wieloletnia kierowniczka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. Współtwórczyni Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego. Członek korespondent PAU, honorowa członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Autorka licznych publikacji, m.in. *Plon, obrzęd, widowisko. Próba etnologicznego ujęcia obrzędów i zwyczajów rolniczych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, *Wprowadzenie do etnologii*, Warszawa: PWN 1974, *Co dalej z tożsamością europejską? Uwagi na marginesie polityki kulturalnej Wspólnoty Europejskiej i rady Europy w: Czas zmiany, czas trwania*, red. J. Kowalska i in., Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN 2003.

⁹ Magdalena Kroh podejmowała różne prace zlecane przez spółdzielnię studencką, aż zatrudniła się w archiwum w Warszawskich Zakładach Radiowych na Pradze, gdzie przepracowała półtora roku.

¹⁰ Zofia Neymanowa (1910-1987) – historyk sztuki, kustosz i dyrektorka Muzeum Okręgowego w Sieradzu, członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (była m.in. prezeską PTL – Oddziału w Łodzi).

¹¹ Chodzi o Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem.

¹² Chodzi o Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej.

ja nie wiedziałam, gdzie jest Zubrzyca i nawet zadałam takie pytanie. Pani Docent oburzyła się – nie wiesz? Jak możesz nie wiedzieć...

K.W. I nie pojechała Pani do Sieradza tylko do Zakopanego?

M.K. Tak, wsiadłam w pociąg i pojechałam do Zakopanego. Niestety na miejscu błyskawicznie okazało się, że pracy nie ma. I tak stoję na schodach muzeum i zastanawiam się co dalej, a tu z korytarza wyłania się Antek Kroh¹³, którego znałam ze studiów i pyta co ja tu robię. A ja, że szukam pracy. Okazało się, że on, kiedy tylko usłyszał pierwszy szept, że jest etat w Muzeum w Zakopanem, to natychmiast się zgłosił, bo od dawna był związany z Podhalem, i już ze trzy miesiące pracował. Z kolei w Zubrzycy pracę podjął Andrzej Karczmarszewski¹⁴, którego znałam z MOE z Hajnówki. No i nagle..., już nie pamiętam kto to powiedział, czy Antek, czy jego szefowa, pani Średniawa¹⁵, że przecież w Rabce¹⁶ szukali kogoś. Nie za dobrze wiedziałam gdzie ta Rabka. Teraz to wszystko wydaje się takie oczywiste, ale wtedy ja nie miałam żadnych turystycznych doświadczeń z tego regionu. Kiedy okazało się, że to tylko godzina drogi, wsiadłam w autobus i pojechałam. A tam rzeczywiście szukali etnografa i tak trafiłam do muzeum w Rabce, którego kierownikiem była Maria Lechowska-Bujak¹⁷, popularnie zwana Maryną. I tak, ja rozpoczęłam pracę w muzeum w Rabce, a koleżanka z roku Antka poszła do Sieradza i została tam na długie lata. W Rabce przepracowałam prawie trzy lata i strasznie dużo się tam nauczyłam.

¹³ Antoni Kroh, urodził się w 1942 w Warszawie; etnograf, badacz kultury, muzealnik – kustosz w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (1967-1970) i Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu; tłumacz z języka czeskiego i słowackiego; uznany pisarz nie tylko w środowisku etnologicznym. Autor wielu książek, m.in. *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1979, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999 (wydanie pierwsze) i *Sklep potrzeb kulturalnych po remoncie*, Warszawa: Wydawnictwo MG 2013, *Starorzeczka*, Warszawa: Iskry 2010, *Za tamtą górą. Wspomnienia łemkowskie*, Warszawa: Iskry 2016, *Powrót na Sądecczyznę*, Nowy Sącz: Fundacja Sądecka 2019. Prywatnie mąż Magdaleny Kroh.

¹⁴ Andrzej Karczmarszewski – etnograf, doktor, muzealnik i emerytowany kustosz w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie.

¹⁵ Helena Średniawa (1917-2002), z wykształcenia prawniczka i historyk sztuki, w latach 1955-1982 pracowała w Muzeum Tatrzańskim jako kustosz w Dziale Etnograficznym; laureatka Nagrody im. Oskara Kolberga w 1984 roku.

¹⁶ Chodzi o Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju.

¹⁷ Maria Lechowska-Bujak (1930-2018) – etnografka, muzealniczka, animatorka kultury, w latach 1962-1990 dyrektor Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju; inicjatorka i wieloletnia opiekunka kolekcji sztuki ludowej; dzięki jej staraniom w muzeum znajdują się rzeźby Karola Wójciaka (Heródką); prekursorka konkursu palm wielkanocnych, organizatorka wielu konkursów z zakresu kultury ludowej.

K.W. A czym się Pani zajmowała?

M.K. Zajmowałam się wszystkim.

K.W. Tworzyła Pani dział etnograficzny?

M.K. Tam nie było podziału na działy, nas tam było za mało – co trzeba było, to się robiło. Była Maryna jako etnograf, dwóch cieciów i pani od administracji, i koniec. Rok później przyszła jeszcze Teresa Jabłońska¹⁸, historyk sztuki, z którą do dziś się przyjaźnię.

K.W. Ale pozyskiwałyście zbiory i robiłyście wystawy?

M.K. Tak, tak, Maryna była wulkanem energii i co chwila coś wymyślała. Za moich czasów był konkurs za konkursem. No i z każdego pozyskiwałyśmy eksponaty do muzeum i w teren jeździliśmy bardzo często.

K.W. Pamięta Pani pierwsze obiekty, które pozyskała?

M.K. Tak, pierwszy eksponat, jaki w życiu kupiłam... to nie było moje znalezisko, Maryna miała wieści, że w Łętowie¹⁹ jest ul drewniany, figuralny, w kształcie Żyda, i mnie posłała, bym go obejrzała i kupiła. Był i nadal jest przepiękny, i bardzo się cieszyłam, że mój pierwszy eksponat stanął na ekspozycji. Potem już sama znajdowałam. Pamiętam, pojechałam do Łostówki²⁰ ze studentami, którzy byli na praktyce, i kupiłam parę mebli, m.in. skrzynie. Kiedy je przywiozłam, Maryna oglądała, oglądała i mówi: „wiem, że jak pani kupi, to jest dobrze” – miło mi się zrobiło. Natomiast muszę się przyznać, że wtedy nie do końca pamiętałam to, czego uczył nas Marian Pokropek, że trzeba dowiedzieć się, kto zrobił dany eksponat, kiedy i w jakich okolicznościach. I przy tych pierwszych zakupach nie nazywałam potrzebnych danych. Eksponaty były fajne, ale zabrakło ich historii – byłam zwyczajnie niedouczone.

K.W. A czy po pozyskaniu do Pani należało przygotowanie karty takiego obiektu?

¹⁸ Teresa Jabłońska – historyk sztuki, muzeolog. Przez prawie 10 lat pracowała w Muzeum im. Wł. Orkana w Rabce, a od 1977 roku w Muzeum Tatrzańskim im. dra T. Chałubińskiego, którego dyrektorką była w latach 1991-2012. Zajmowała się inspiracjami ludowymi w sztuce wysokiej, kulturą artystyczną w kręgu Tatr i góralszczyzny, historią i dorobkiem kolonii artystów w Zakopanem, dawną fotografią tatrzańską, ochroną zabytków Tatr i Podtatrza. Autorka wielu artykułów, książek i wystaw.

¹⁹ Łętowe – wieś w gminie Mszana Dolna w powiecie limanowskim.

²⁰ Łostówka – wieś w gminie Mszana Dolna w powiecie limanowskim.

M.K. Tak, wpisywałyśmy od razu do inwentarza, znakowały, no a potem kartę – całą dokumentację robiłyśmy. Przyznam, że ja nie lubiłam opisywać eksponatów, bo to nie jest fascynująca praca, ale jak trzeba to trzeba. Dużo tego w życiu robiłam, ale nigdy za bardzo nie lubiłam.

K.W. To co jest takiego szczególnego w muzealnictwie, co Pani ceni?

M.K. Przede wszystkim kontakt z terenem. To jest najwspanialsza rzecz na świecie, a poza tym kontakt z eksponatem. W Rabce fascynująca była przede wszystkim stara rzeźba ludowa, bogata kolekcja zebrana przed wojną przez założyciela Muzeum, ks. Justyna Bulandę²¹. Możliwość brania do ręki czegoś tak niesamowitego... To się nakłada na siebie, bo z jednej strony chodzi o kontakt z ludźmi i z drugiej – z dawnym przedmiotem.

K.W. Wspomniała Pani, że w Rabce pracowała trzy lata...

M.K. Dokładnie pracowałam w Muzeum w Rabce dwa i pół roku, a latem przeniosłam się do Zakopanego do Antka²². Na moje miejsce do Rabki przyszedł Staszek Żurowski²³. W Muzeum Tatrzańskim pracowałam w dziale oświatowym, a zajmowałam się głównie oprowadzaniem po ekspozycji. Moją kierowniczką była wtedy Róża Drojecka²⁴ – znana taterniczka i bardzo mądra kobieta o wielkiej wiedzy. W Zakopanem pracowałam półtora roku, po czym zdecydowaliśmy z Antkiem wrócić do Warszawy. On poszedł do pracy do Cepelii, co było ewidentną pomyłką. Natomiast ja poszłam do Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, to był 1971 rok, akurat czas przenosin z Młocin na Kredytową. Akurat było miejsce i przyjęli mnie

²¹ Ks. Justyn Wincenty Bulanda (1904-1954) – wikary i katecheta, w Rabce pracował od 1926 roku do śmierci. Członek Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, założyciel, organizator i pierwszy kustosz muzeum regionalnego, utworzonego w dzwonnicy drewnianego kościoła z XVII wieku.

²² Magdalena i Antoni pobrali się w 1969 roku.

²³ Stanisław Żurowski – urodził się w 1943 we Lwowie; etnograf i muzealnik, w latach 1969-1974 pracował w Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce, a potem do 1995 r. był kustoszem w Muzeum Tatrzańskim. W latach 1995-1997 był dyrektorem Zespołu Zamkowego w Niedzicy, a w 2003 r. zastępcą dyrektora Łazienek Królewskich w Warszawie; poseł na Sejm X kadencji, 1997-2001 – podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Członek PTL, Związku Podhalań, Towarzystwa Przyjaciół Orawy, Towarzystwa Miłośników Lwowa.

²⁴ Róża Drojecka (1902-1990) – taterniczka, działaczka społeczno-kulturalna. W 1942 roku zamieszkała w Zakopanem. W 1945 roku została kierowniczką Oddziału Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego, w latach 1954-1970 była kierowniczką Działu Oświatowego w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.

do Działu Inwentaryzacji, który prowadziła pani Anna Damrosz²⁵. No i co będziemy się oszukiwać – praca była nudna; wpisywanie danych do inwentarzy i spisy z natury. Tysiące tych eksponatów i sprawdzanie numerków²⁶. Z drugiej strony te zdawałoby się nudne spisy z natury miały w sobie coś pociągającego, bo nie bez znaczenia jest to, że bierzesz każdy eksponat do ręki. Ja jednak chciałam zajmować się obrzędowością i folklorem. Wtedy kierowniczką Działu Folkloru była Teresa Ambrożewicz²⁷ i ona mnie czasem brała na wyjazdy terenowe, co bardzo mnie cieszyło. Potem przeszłam do tego Działu, ale na krótko, bo otworzyła się możliwość pracy w Nowym Sączu. To było w 1972 roku. Antek dostał propozycję zrobienia konkursu karpackiej rzeźby ludowej, a ja pracę w skansenie. Bałam się okropnie, że nie potrafię w skansenie, bo praca tu jest inna niż w muzeum gablotowym, ale mimo to bardzo chciałam. Potem to dobrze zrozumiałam, że w skansenie zajmujesz się w zasadzie wszystkim. Bo cóż z tego, że ja preferowałam obrzędowość i oczywiście jakoś bardziej się tym zajmowałam, ale przecież musiałam wiedzieć i o rolnictwie, i o hodowli, i o wszystkich naczyniach, wyposażeniu wnętrza, a do tego stolarnia, kołodziej, kowal, szewc, wszystkie te rzemiosła... Z perspektywy czasu myślę, że to chyba mnie pociągnęło do pracy w skansenie, nie mówiąc o tym, że miałam szansę na stały kontakt z terenem. Tak więc, po muzeach prowincjonalnych, bo i Rabka, i Zakopane, przerywniku w postaci pracy w muzeum ogólnopolskim – warszawskim, podjęłam pracę w Sądeckim Parku Etnograficznym²⁸.

K.W. Jak wtedy wyglądał Park? Jakie obiekty w nim były?

²⁵ Anna Teresa Damrosz (1934-2021) – była Głównym Inwentaryzatorem, a następnie wicedyrektorką Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

²⁶ Spisywała przede wszystkim wyroby garncarskie. Współpracowała m.in. z Urszulą Gmachowską (wówczas Bojar) – etnografką, muzealniczką i wieloletnią pracownicą Biblioteki w Katedrze, a od 2001 r. Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.

²⁷ Teresa Ambrożewicz (1932-2016) – etnografka, muzealniczka, przez kilka lat pracowniczka Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, później kierowniczką Działu Folkloru w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

²⁸ Sądecki Park Etnograficzny jest oddziałem Muzeum Ziemi Sądeckiej (dawniej Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu). Jego organizację rozpoczęto w 1969 roku. Obecnie jest to największe, liczące ponad 20 ha, muzeum typu skansenowskiego w Małopolsce. Sądecki Park Etnograficzny przybliża kulturę tradycyjną Lachów, Pogórzan, Górali Sądeckich, a także Łemków, Cyganów Karpackich i Kolonistów Niemieckich (Józefińskich).

M.K. Była zagroda z Wierchomli²⁹, spichlerz z Zagorzyna³⁰, chałupa z Rogów³¹ i chyba już była chałupa z Podegrodzia³². A teraz (2024 rok) starych chałup i innych zabudowań wiejskich, nie licząc tego paskudnego miasteczka³³, jest ponad 70 obiektów.

K.W. I na czym polegała Pani praca? Rzeczywiście jeździła Pani w teren?

M.K. Ten pierwszy okres mojej pracy w skansenie był nieprawdopodobnie radosny i fajny. Po pierwsze jeździliśmy szukać obiektów, ale też przenosić te już wyznaczone. Szukaliśmy też wyposażenia. Po drugie jeździliśmy na badania. Jak ja przyjechałam, to już tu była Majka Załuska³⁴ - uczennica Romana Reinfussa³⁵, od początku był architekt Zygmunt Lewczuk³⁶, potem pojawili się etnografowie Elżbieta i Marian Długoszowie³⁷, architekt

²⁹ Zagroda z Wierchomli Wielkiej to wielobudynkowa zagroda z terenu zachodniej Łemkowszczyzny datowana na przełom XIX i XX wieku.

³⁰ Spichlerz z Zagorzyna z 1880 roku z nadbudowanym piętrem i gankiem o ażurowej dekoracji z 1921 roku.

³¹ Chałupa z Rogów z I połowy XIX wieku zbudowana dla piekarza wiejskiego, potem zamieszkiwana przez innych rzemieślników wiejskich.

³² Chałupa z Podegrodzia – dymna chałupa wyrobnika rolnego z I połowy XIX wieku.

³³ Chodzi o Miasteczko Galicyjskie, które udoszczelniono w 2011 roku. Jest to rekonstrukcja fragmentu zabudowy małomiasteczkowej – plac rynkowy i pierzeje z domami, ratuszem, remizą; jest też dwór szlachecki.

³⁴ Maria Brylak-Załuska, urodziła się w 1943 r. we Lwowie, ukończyła studia w Katedrze Etnografii na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W 1966 r. zaczęła pracę w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Od 1970 do 2005 roku pracowała w Sądeckim Parku Etnograficznym.

³⁵ Roman Reinfuss (1910-1998) – etnograf, profesor, kierownik Pracowni Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN, Katedry Etnografii i Etnologii na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i Uniwersytecie Wrocławskim; muzealnik, konsultant wielu muzeów typu skansenowskiego. Wybitny znawca polskiej sztuki ludowej i etnografii Karpat. Autor licznych opracowań z zakresu sztuki ludowej, a zwłaszcza rzemiosł artystycznych, m.in. *Polskie druki ludowe na płótnie*, Warszawa: PWN 1953, *Malarstwo ludowe*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1962, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977, *Ludowa rzeźba kamienna w Polsce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, a także publikacji poświęconych Łemkom, m.in. *Śladami Łemków*, Warszawa: Wydawnictwo PTTK Kraj 1990.

³⁶ Zygmunt Lewczuk (1943-2022) – architekt, pierwszy budowniczy, długoletni kierownik Sądeckiego Parku Etnograficznego, w latach 1989-1998 Wojewódzki Konserwator Zabytków, potem pracownik w Urzędzie Ochrony Zabytków, twórca ogromnej liczby dokumentacji architektonicznych i wielu projektów rewaloryzacji zabytków, laureat nagrody im. M. Korneckiego w 2009 roku. Hobbystycznie uprawiał malarstwo akwarelowe przez ponad 50 lat, prezentując prace na wystawach zbiorowych i indywidualnych.

³⁷ Elżbieta i Marian Długoszowie – etnografowie i muzealnicy. Pracowali w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu, Elżbieta zajmując się historią i kulturą Żydów, Marian w skansenie. Następnie Elżbieta w Muzeum Historycznym m. Krakowa w oddziale Stara Synagoga, Marian w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Wojtek Śliwiński³⁸, a jeszcze później inni koledzy. Razem pracowaliśmy przy budowie skansenu, a etnografowie także przy innych działaniach etnograficznych, np. przy wystawach. Można powiedzieć, że kontakt z terenem był codzienny. Mieliśmy sporą ekipę, czasem nawet 16 chłopów ze wsi – cieśli, którzy całe życie się tym zajmowali, którzy po prostu wiedzieli jak to robić i myśmy się uczyli od nich starych sposobów, a nie oni od nas, dopiero później było odwrotnie. Jak teraz, niedawno, usłyszałam, że w skansenie wycinają węgły piłą elektryczną, to po prostu mnie zamurowało. Jeszcze mówią, że to znak czasów. Jaki znak czasów, to ignorancja a nie znak czasów. A wtedy rzeczywiście były takie fajne chłopy, jak oni położyli strzechę, to ta strzecha siedziała przez lata, a później przyszli młodszy, którzy się uczyli od tych starych, a potem przyszli jeszcze inni, to już myśmy ich uczyli. W tym pierwszym okresie jeździliśmy też, by pytać, jak nie wiedziałyśmy jak coś zrobić. Z czasem stworzyła się grupa ludzi we wsiach wokół, z którymi był stały kontakt. I na przykład, niby każda z nas wiedziała jak tutejszy strój wygląda, ale jak przygotowywałyśmy pierwszą wystawę, to zaraz, a ten kołnierzyk to tak czy tak, a ten mankiecik tak czy tak. Rozłożyłyśmy więc zdjęcia Migacza³⁹, które bardzo były pomocne, ale kiedy trzeba było zawiązać chustę, to przywiozłyśmy zaprzyjaźnioną panią Dudzinę – starą kobietę z Podegrodzia i ona nas uczyła wiązać. Pierwsze chusty ona wiązała. To nie jest trudne, ale trzeba wiedzieć jak. Potem trochę mniej jeździliśmy, co mam sobie za złe, ale tyle było pracy w skansenie, że wiem, że wszystkiego nie udało się nam dopilnować.

K.W. A proszę coś więcej powiedzieć o przenoszeniu obiektów?

M.K. W momencie gdy została podjęta decyzja o przeniesieniu, robiliśmy wywiady o tejże chałupie, dział architektury robił inwentaryzację

³⁸ Wojciech Śliwiński, ur. 1945, architekt i muzealnik; ukończył Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej w 1968 roku, pracował początkowo jako nauczyciel, od 1977 w Sądckim Parku Etnograficznym, gdzie przepracował 25 lat. Autor wielu dokumentacji architektonicznych, artykułów w periodykach muzealnych, również projektów. Szczególną zasługą W. Śliwińskiego jest pełna dokumentacja bacówek i innych budynków pasterskich w Gorcach. Gorce i tamtejsze szalasy były jego pasją od lat studenckich do dziś. Opublikował w 1986 roku *Szalasy w Gorcach*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz. Po latach uzupełnił wydawnictwo, przygotowując opracowanie *Szalasy w Gorcach czyli krajobrazy utraczone*. To ponad 600 stron, ok. 1000 fotografii i ponad 300 rycin i map. Wydawnictwo i Drukarnia NOVA SANDEC, Nowy Sącz 2016.

³⁹ Wojciech Migacz (1874-1944) – rolnik, rzemieślnik, działacz społeczny i fotograf z Podegrodzia. Dokumentował życie codzienne i świąteczne wsi sądeckiej, więcej patrz: Anna Bomba, *Sądcczyzna sto lat temu w fotografii Wojciecha Migacza*, Nowy Sącz: Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu 2019.

architektoniczną – szczegółową, a my dotyczącą wnętrza i historii chałupy. Wykonywana była dokumentacja fotograficzna. Dział architektury z ekipą oznakowywali każdą belkę numerem, nanoszonym równocześnie na inwentaryzację. Potem ostrożnie rozbierali chałupę i przewozili do skansenu, gdzie każdy element poddawany był zabiegom konserwatorskim. Już wcześniej ustalaliśmy miejsce obiektu na ekspozycji, opracowując koncepcję ekspozycyjną i decydując, na jaki okres chałupa będzie odtwarzana. To zależało od samej chałupy, od tego co mamy w skansenie, żeby z danej grupy etnograficznej były pokazane obiekty z różnych okresów, żeby dokumentować różne zjawiska kulturowe. W momencie jak zdecydowaliśmy, na jaki okres odtwarzamy, trzeba było dopasować wszystkie szczegóły do tego okresu. Z reguły jak braliśmy chałupę, to ona już nie była pod słomą, tylko pod blachą albo eternitem, papą, różnie było. My wtedy wracaliśmy do słomy lub gontu. Na przykład chałupa z Zagorzyna, wójta i posła⁴⁰ na sejm galicyjski – zdecydowaliśmy, że odtwarzamy jako dom posła w latach 1922-1927. Dlaczego tak zdecydowaliśmy? Chodziło o to, by pokazać chałupę za życia posła (umarł w 1927), ale po przebudowie, która była właśnie w 1922. Podczas przebudowy chałupa dostała piękny ganek, pokoik na strychu i ozdobny balkonik, zmieniono pokrycie dachu na dachówkę, poza tym została zlikwidowana dymność kuchni, postawiono komin, zamiast klepiska w kuchni zrobiono podłogę, a ta podłoga została podniesiona, bo wcześniej po trzech schodkach schodziło się na dół (by dym mniej gryzł). Trzeba było wszystko do tego czasu dopasować. Albo stara chałupa, która wiadomo, że kiedyś była dymna, ale już miała inny piec, no to my ten dymny piec musieliśmy zbudować, ale oczywiście trzeba było wiedzieć jak. Niby wiadomo, ale w każdej chałupie było trochę inaczej. Na przykład w chałupie z Rogów jako piec chlebowy służyła taka nietypowa wnęka w masywie nalepy. W domu z Podegrodzia nie było w ogóle pieca chlebowego, tylko nalepa, a z reguły był w każdej chałupie, ale ta była tak biedna, że nawet tego pieca nie miała. Niestety rzadko zdarzało się tak, jak z chałupą z Obidzy z końca XIX wieku, z góralszczyzny sądeckiej, którą przenieśliśmy właściwie z całym jej wyposażeniem. Jednym słowem każdy obiekt trzeba było potraktować indywidualnie, zarówno jeśli chodzi o roboty

⁴⁰ Chodzi o Wincentego Myjaka (1876-1927), działacza ruchu ludowego, w latach 1908-1913 posła z okręgu Nowy Sącz do Sejmu Krajowego Galicji, a w latach 1911-1918 do parlamentu w Wiedniu.

wykończeniowe, jak i scenariusz wyposażenia wnętrz – w zależności od historii obiektu i założeń, które przyjmujemy w skansenie.

K.W. Rozumiem, że był plan.

M.K. Tak, plan zagospodarowania skansenu, jak ja przyszłam był już gotowy.

K.W. A kto był jego autorem?

M.K. Tadeusz Szczepanek⁴¹, czyli dyrektor muzeum, i architekt – Wojciech Szczygieł⁴². Nie we wszystkim trzymaliśmy się tego planu, był on wielokrotnie modyfikowany, ale generalne zasady w nim ustalone były realizowane. W początkowych latach była jeszcze rada programowa; przyjeżdżał prof. Roman Reinfuss i dr Hanna Pieńkowska⁴³ – konserwator zabytków z Krakowa, która była wspaniałą kobietą, nadzwyczajną. Był jeszcze pan Czajnik⁴⁴ z INCO⁴⁵ od konserwacji drewna – miły pan, który zajmował się też Sanokiem⁴⁶. Czasem jeszcze inni. My przedstawialiśmy materiały, a rada decydowała co robimy. Później to zaczęło się rozmywać, doszliśmy do wniosku, że już sobie sami radzimy, niekonieczne było przyjeżdżanie tych osób.

K.W. Czyli można powiedzieć, że plan zagospodarowania Parku został zrealizowany?

⁴¹ Tadeusz Stanisław Szczepanek (1930-1996) – polonista, etnograf, muzealnik; w latach 1966-1972 dyrektor Muzeum w Nowym Sączu, w 1973 roku objął stanowisko dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki WRN w Krakowie, a po reorganizacji urzędu podjął pracę w Muzeum Historycznym miasta Krakowa. W 1976 roku został dyrektorem Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Funkcję tę pełnił do 1991 roku.

⁴² Wojciech Szczygieł (1932-2002) – architekt miejski w Nowym Sączu, członek Małopolskiej Okręgowej Izby Architektów RP.

⁴³ Hanna Pieńkowska (1917-1976) – historyk sztuki, doktor, wojewódzki konserwator zabytków w Krakowie w latach 1951-1975, wybitna osobowość; prowadziła szeroką działalność w zakresie ochrony zabytków woj. krakowskiego, szczególnie zasłużyła się dla ochrony architektury drewnianej (Chochołów, Lanckorona, Lipnica Murowana, szalaśy pasterskie w Tatrach) oraz architektury obronnej (nadzór remontu zamków w Pieskowej Skale, Wiśniczu, Dębnie, Dobczycach, Lipowca), wspierała rozbudowę skansenu w Zubrzycy i powstanie i rozwój skansenów w Nowym Sączu i Wygiełzowie. Autorka wielu prac naukowych; współautorka z mężem Tadeuszem Staichem książki: *Drogami skalnej ziemi. Podtatrzańska włóczęga krajoznawcza*, Kraków 1956.

⁴⁴ Michał Czajnik (1921-1981) – doktor nauk leśnych, inżynier, specjalista w zakresie ochrony drewna zabytkowego, główny rzeczoznawca Zespołu Chemii Zjednoczonych Zespołów Gospodarczych INCO, członek Zespołu Doradczego ds. Parków Etnograficznych przy Ministrze Kultury i Sztuki; członek Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS.

⁴⁵ Zjednoczony Zespół Gospodarczy INCO (obecnie GRUPA INCO S.A.) – producent chemii gospodarczej, nawozów ogrodniczych i tworzyw sztucznych; w ramach działań społecznych sprawował w latach 70. XX w. patronat w zakresie opieki technicznej (konserwacji drewna) nad parkami etnograficznymi.

⁴⁶ Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.

M.K. Nie do końca, bo jeszcze to i owo by się przydało, nie wszystko zostało zrobione. Natomiast po tym pierwszym okresie budowania i wyposażania, środek ciężkości naszych działań przeniósł się na różnego rodzaju imprezy: „Od kłosa do chleba”, „Jak to ze lnem było” – te wszystkie etnograficzne tematy. Potem zaczęliśmy robić wesele. Pierwsze zrobiłam ja, było to wesele z Podegrodzia, to jest centrum Lachów Sądeckich. Bardzo to przeżywałam, ale również bardzo przeżywali ludzie z Podegrodzia. Jakie to było fajne, cała wieś się przejmowała, a jak się wtedy kłócili: jak mogli dać takie konie, przecież nie powinny być łaciate do wozu, którym jechała panna młoda – jak oni mogli? A gdy robili te wszystkie wieńce na konie, cała wieś się zaangażowała. Tu się kłócili, a tu sobie pomagali. Miało być wasągów⁴⁷ z pięć chyba, ale jeszcze ten chce i ten, to naściągali ich więcej niż chciałam. Jechali od Podegrodzia i wszystkie wsie po drodze, choć wiedziały, że to jest impreza ze skansenu, robiły im bramy weselne. Ja o tym pisałam w jakimś referacie o obrzędowości w skansenie⁴⁸, bo wtedy to była nowa jakość – tworzenie wesela na potrzeby skansenu. Potem organizowaliśmy wesele góralskie, pogórzańskie, łemkowskie, ale to już nie ja robiłam. Ja robiłam jeszcze tylko góralskie z zespołem z Kamienicy. Przygotowywaliśmy też pokazy rzemieślnicze – a to kowal, a to szewc, różne takie warsztaty, także występy zespołów regionalnych, naszych i zaproszonych, czasem z daleka.

K.W. A od kiedy nie pracuje już Pani w Parku?

M.K. Ja przeszłam na emeryturę w 2005 r., ale okropnie trudno było mi rozstać się ze skansenem, to w końcu było moje życie, nie? Ale tak się poukładało; związane to było z realizacją nowych sektorów. Wtedy powstawało miasteczko, wtedy powstawał sektor niemiecki⁴⁹. Obie z Majką ogromnie się denerwowałyśmy, że powstają w sposób, którego my nie akceptujemy. Mniejsza o szczegóły, ale odeszłyśmy na emeryturę. Ja chciałam jeszcze tylko skończyć wystawę, którą robiłam. Ona nie była etnograficzna, ale solidarnościowa, bo była wtedy rocznica. Od 1980 roku byłam zaangażowana w Solidarność, poza tym już wcześniej urządałam taką wystawę na 10-lecie Solidarności, a teraz robiłam wielką ekspozycję w synagodze, bo

⁴⁷ Wasąg – wóz czterokołowy z wyplatany nadwoziem.

⁴⁸ Patrz: M. Kroh, *Elementy obrzędowe w ekspozycji Sądeckiego Parku Etnograficznego i ich współczesne odniesienia*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2004, nr 7, s. 105-116.

⁴⁹ Chodzi o sektor Kolonistów Niemieckich (Józefińskich).

tam była wtedy nasza sala wystawowa⁵⁰. My sporo wystaw robiliśmy, nie tylko nasz dział, też dział sztuki i historii. Różne wystawy sprowadzaliśmy, ale też sami przygotowywaliśmy.

K.W. Chwileczkę, wspomniała Pani o działach, a w muzeum na wolnym powietrzu jest chyba jeden dział.

M.K. To było tak, że było Muzeum w Nowym Sączu, potem Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (teraz Muzeum Ziemi Sądeckiej - KW), które miało kilka działów: historię (kiedyś jeszcze archeologię, ale potem przekazali te zbiory), sztukę – m.in. przepiękne ikony, które zebrała pani Hanna Pieńkowska zaraz po wysiedleniu Łemków, uratowała je mówiąc wprost, no i etnografię. W którymś momencie, to jest w 1969 r., powstał skansen, dostaliśmy te 20 ha i zaczęliśmy budować, ale to, że zaczęliśmy budować skansen nie likwidowało podziału na działy. Doszedł jeszcze dział architektury, a etnografia funkcjonowała w ten sposób, że w zasadzie siedzieliśmy w skansenie, ale równocześnie uczestniczyliśmy w pracach całego muzeum (skansen był oddziałem Muzeum Okręgowego). Na przykład w Domu Gotyckim⁵¹, który właśnie nam zabrali, robiliśmy wystawy, a potem dostaliśmy jeszcze możliwość organizowania wystaw w synagodze⁵². I był czas, że robiliśmy wystawy i tu, i tu. Synagoga przestała być naszym miejscem jak wyszła ustawa o zwrocie, wówczas stała się formalnie przynależna do gminy żydowskiej w Krakowie, bo tutaj nie było gminy nigdzie, a powiedziane jest, że powinna należeć do najbliższej. I jakoś się dogadali, że nadal synagoga będzie pełnić funkcje wystawiennicze, pod warunkiem, że jak będą przyjeżdżać chasydzi, a było wiadomo kiedy, bo w rocznicę śmierci Halberstama⁵³, to po pierwsze wystawa będzie zasłonięta, a po

⁵⁰ Od II połowy lat 70. XX wieku, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu wykorzystywało wnętrze synagogi na wystawy. W tym celu zrobiono tam antresolę wg projektu Zygmunta Lewczuka, która powiększała przestrzeń ekspozycyjną.

⁵¹ Dom Gotycki (Kanoniczny), należący kiedyś do parafii św. Małgorzaty, po II wojnie światowej (na przełomie lat 50 i 60. XX wieku) był siedzibą Muzeum sądeckiego. W 1993 roku, w ramach realizacji ustawy o zwrocie dóbr kościelnych, podpisano umowę z parafią na 30-letnie użytkowanie budynku. Umowa wygasła 1.11.2023 roku i Muzeum przekazało budynek parafii.

⁵² Synagoga przy ul. Berka Joselewicza pochodzi z końca XVIII wieku. W czasie II wojny światowej pozbawiono ją wystroju architektonicznego i zrabowano wyposażenie. W 1974 roku gmina żydowska w Krakowie przekazała budynek miastu Nowy Sącz, a ono udostępniło Muzeum Okręgowemu w Nowym Sączu. W 2015 roku synagoga wróciła do Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Krakowie i rozpoczęto starania o przywrócenie jej funkcji religijnych.

⁵³ Chaim ben Arie Lejb Halberstam – urodził się w 1793 w Tarnogrodzie. Po ukończeniu nauk został rabinem w gminie żydowskiej w Rudniku nad Sanem, a od 1830 roku pełnił tę funkcję w Nowym Sączu. Zmarł w 1876 roku i został pochowany w ohelu znajdującym się na tutejszym cmentarzu żydowskim przy ul. Rybackiej. Był założycielem dynastii cadyków Sanz.

drugie muzeum zapewni obsługę męską. No więc koledzy poszyli takie ogromne zasłony i jak przyjeżdżali chasydzi, to Marek⁵⁴, który opiekował się synagogą, przyjmował ich i wszystko było dobrze. I w którymś momencie to się załamało; odebrano budynek, zlikwidowano antresolę, co jest zrozumiałe, a postawiono bime⁵⁵ i zrobiono aron-ha-kodesz⁵⁶. Muzeum został sam budynek przy Jagiellońskiej 56, pozyskany po oddaniu synagogi. Tam jest jedna sala na wystawy czasowe, w dodatku z wielkimi oknami na całą ścianę, ale ja już nie robiłam tam wystaw.

[...]

M.K. Etnografia w tym rozumieniu tradycyjnym, którego ja byłam przedstawicielem, w zasadzie nie istnieje. Już w latach 60. XX wieku nam się wydawało, że jest za późno, ale to co można było uzyskać w terenie było nie do porównania z tym co jest teraz. Jak poszłam w 2005 na emeryturę, to robiłam badania terenowe, bardzo dużo ich robiłam i prawdę mówiąc były bardzo średnie wyniki tych badań. Na przykład wesele tradycyjne w ogóle mi nie wyszło, tylko jego przemiany; ja to zresztą gdzieś napisałam⁵⁷, jednak chyba za mało wyraziście. Żałuję, że na początku pracy tutaj nie robiłam takich szczegółowych badań nad obrzędowością, ale wtedy budowaliśmy skansen i było za dużo tej bieżącej roboty i tego co trzeba było robić natychmiast. Tradycyjna kultura ludowa już nie istnieje, to co ktoś jeszcze pamięta, dobrze jest zapisać, ale to już są naprawdę smętne resztki.

A jeszcze dodam, że za moich czasów nie używało się słowa etnologia, tylko etnografia (podobnie jak w Związku Radzieckim). Dzisiaj mówi się etnologia i w tym rozumieniu ogólnym badań i teorii dość łagodnie i jakby w sposób naturalny przeszła w antropologię kulturową. Myślę, że ze względu na sposób zajmowania się kulturą, swoją metodologię i specyficzne spojrzenie na kulturę etnologia była predestynowana do tego, żeby przejść w antropologię kulturową, bardziej niż socjologia i te inne kierunki z pobliza, no i chyba dobrze się stało. Lud w dawnym rozumieniu przecież nie istnieje, to co jest na wsi, to jest zupełnie inna kultura z tymi resztkami, pozostałościami kultury tradycyjnej. Podoba mi się szerokie spojrzenie

⁵⁴ Marek Wcześny (1952-2022) – długoletni pracownik Muzeum w Nowym Sączu, kierownik Oddziału „Dawna Synagoga”.

⁵⁵ Bima – podwyższenie z pulpitem w centralnym miejscu domu modlitwy, z które czyta się Torę.

⁵⁶ Aron-ha-kodesz – szafa ołtarzowa, w której przechowywane są zwoje Tory.

⁵⁷ Patrz: M. Kroh, *Wesele Podegrodzkie*, Podegrodzie: Stowarzyszenie Lachów Podegrodzkich w Podegrodziu 2012.

na kulturę, które w tej chwili jest, i myślę, że antropologia kulturowa póty będzie nauką otwartą, rozwojową, dającą fajne w sensie naukowym efekty, póki będzie czuła te korzenie etnologiczne. Bo jeżeli się oderwie, to już... i choć widzę po trochu to oderwanie, sądzę, że póki to całkowicie nie nastąpi, to ma szansę się dalej rozwijać. To nie szkodzi, że nie ma ludu jako takiego, bo kultura jest zawsze, ta czy inna, kultura zawsze się zmienia. Kiedyś zmieniała się wolniej i na swój sposób, teraz zmienia się szybciej i zupełnie inaczej, ale ciągle jest to kultura i ciągle warto ją badać. Jest bardzo dużo prac, które mają takie specjalne spojrzenie, które mi się szalenie podoba. Ja jestem przywiązana do tradycyjnej etnografii, bo całe życie to robiłam, ale... Opowiem taką historyjkę: rzadko oglądamy telewizję, ale kiedyś Antek coś tam oglądał, ja byłam w kuchni i słyszę, że mnie woła: chodź, zobacz. Przychodzę, na ekranie jest reklama oleju kujawskiego – taki straszny pseudoludowy kicz, a Antek mówi: popatrz, na to poświęciliśmy życie. I jak widzę polityków, którzy prezentują się na tle kobiet z Kół Gospodyń Wiejskich, w tych pseudoubrankach, to jest to tak sztuczne, pseudopatriotyczne, pseudoludowe, od razu przypomina mi się ta reklama oleju i powiedzenie Antka. To jest tak potworne wypaczenie tego, czemu rzeczywiście poświęciłam życie, że trudno mi na to patrzeć.

K.W. Zmienia się etnografia, etnologia, ale zmienia się też muzealnictwo...

M.K. Tak, to prawda. Ja jednak jestem trochę ukierunkowana przez skansen, bo choć robiłam całą masę wystaw muzealnych, to podstawowym zakresem mojej pracy był skansen. Myślę jednak, że to dobrze, że nowoczesne metody weszły do muzealnictwa, bo jest to sposób pokazania dający dużo większe możliwości.

K.W. Tak, to prawda, to czy przy nowych możliwościach muzea skansenowskie mają współcześnie szanse przyciągnąć odbiorców?

M.K. Teraz się namnożyło skansenów, mówię to z radością. Jaś Świąch⁵⁸ zabrał nas (Majkę Załuską i mnie) na spotkanie skansenowskie do Kluk⁵⁹.

⁵⁸ Jan Świąch, urodzony w 1951 roku, etnolog i antropolog kulturowy, profesor; muzealnik i skansenolog. Pracował w Muzeum Etnograficznym w Toruniu i w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku; autor koncepcji Kujawsko-Dobrzyńskiego Parku Etnograficznego w Kłóbce. Wykładowca w Instytutach Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Łódzkim, Uniwersytecie im. M. Kopernika w Toruniu, Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Autor licznych publikacji, m.in. *Skanseny. Muzea na wolnym powietrzu*, Olszanica: Wydawnictwo BOSZ 1999, *Chłopskie budownictwo zagrodowe Kujaw w XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku*, Kraków: Historia Jagellonica 2012.

⁵⁹ Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach (Oddział Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku).

Skansenowcy od lat co roku się zjeżdżają. Wspominam to jako coś niesłychanie fajnego, bo można było się spotkać i pogadać, ale też wymienić doświadczeniami, dać wsparcie. To miało wielkie znaczenie tak w sensie zawodowym, jak i towarzyskim oczywiście. Teraz już większości pracowników skansenów nie znam, bo przez ostatnie lata nie jeździłam na te zjazdy. Tak więc, jak Jaś Świąch zaproponował wyjazd, to się zgodziłam, tym bardziej że tematem spotkania był skansen dawniej, dzisiaj i w przyszłości⁶⁰. Przyznam się ze wstydem, że o niektórych skansenach nie wiedziałam, że powstały i zaskoczyło mnie, że jest takie zainteresowanie. Jeżeli ciągle powstają większe czy mniejsze, często mimo rzeczywistych trudności, to myślę, że skanseny są potrzebne. Bo czym jest skansen? Jest to pewien odmienny od wszystkich sposób prezentowania kultury tradycyjnej. I jeszcze chciałabym dodać, że my z Majką niesłychanie dużo uwagi i energii poświęcałyśmy temu, żeby skansen miał odpowiednią atmosferę, żeby był możliwie wiernym odzwierciedleniem dawnej kultury. Oczywiście, nigdy do końca nie będzie rzeczywistym, ale jeżeli było brudno, to niechże będzie brudno, szmata będzie wystawać, derka będzie rzucona a nie położona... jeżeli była chałupa dymna, to paliłyśmy i paliły w tych naszych chałupach, gdzie można było oczywiście, żeby to wszystko było w naturalny sposób okopcone i żeby miało trochę tego zapachu nie z psikawki. To Majka wprowadziła do skansenologii polskiej zwracanie uwagi na drobiazgi. Atmosferę tworzy suma tych drobiazgów, nie tylko żeby były prawdziwe łóżka, szafa czy inny mebel, tylko żeby wszystko to razem współgrało. Wchodząc do chałupy, człowiek nie powinien mieć poczucia, że to wystawa. Do końca tak się nie da – nie oszukujemy się, ale starałyśmy się żeby było jak najbliżej. To oczywiście dotyczy też zieleni. Jak zaczynałyśmy, to na naszym terenie były pastwiska gminne, no i trochę lasu. Tam nic nie rosło, dokładnie nic, żadnych roślin prócz trawy. No i sadziłyśmy, sadziłyśmy... a jak byłam ostatnio, to aż mi się coś stało, tak wygolili ten skansen, nie wiem czemu. Na przykład przy chałupie z Wierchomli była róża cukrowa, którą Majka sadziła zanim ja jeszcze przyszłam. I była taka rozrośnięta, tam jest spadek terenu i ona zeszła po skarpie; taka była piękna. Nie rozumiem, dlaczego jej nie ma, dlaczego ją wycięli. Wydaje mi się, że jest teraz coraz więcej osób nierozumiejących idei skansenów, że to nie chodzi tylko o to, by postawić i urządzić, ale tak zrobić, by nie odczuwało się sztuczności. I myślę,

⁶⁰ Chodzi o konferencję naukową „Muzeum na wolnym powietrzu – byt...? Jaki? Jak było, jak jest, jak będzie”, która odbyła się w dniach 19-20.09. 2023 r. w Orzechowie koło Ustki.

że pod tym względem nasz skansen był przodujący, w sensie atmosfery, specyficznego klimatu, tego czegoś co dawała dawna wieś. Nie wszystko nam wychodziło, nie było na przykład gnojowisk, ale nie dlatego że bałyśmy się zapachu, ale dlatego, że nawóz był drogi, a nie mamy zwierząt w skansenie. Kiedyś próbowałyśmy, ale to nam się nie udało, a szkoda. Może naszym następcom się uda. Podsumowując, nie mam wątpliwości, że jest potrzeba społeczna zachowania dawnej kultury wsi nie tylko na papierze i nie tylko na filmie, ale też realnie. I dlatego myślę, że muzeum takie jak skansen się sprawdza i odgrywa istotną rolę w kształtowaniu stosunku do miejscowej tradycji.

K.W. Bardzo dziękuję za rozmowę.



Il. 1. Sądecki Park Etnograficzny. Wiatrak z Kaniny, pocz. lat 20. XX w., połączenie koźlaka z paltrakiem. W tle szkoła wiejska z Nowego Rybia, lata 20. XX w., Lachy Sądeckie. Fot. Piotr Drożdżik



Il. 2. Sądecki Park Etnograficzny. Jednobudynkowa zagroda biedniacka z Kamienicy w kształcie litery „L” z 1869 r., Górale Sądeckcy. Fot. Piotr Drożdżik



Il. 3. Sądecki Park Etnograficzny. Wnętrze izdebki w wystroju wigilijnym, lata 20. XX w., w kmiecej chałupie z Gostwicy z ok. 1850 r., Lachy Sądeckie. Fot. Piotr Drożdżik



Il. 4. Sądecki Park Etnograficzny. Kościół rzymskokatolicki z Łososiny Dolnej pod wezwaniem śś. Piotra i Pawła z 1739 r. Fot. Piotr Drożdżik

Katarzyna Barańska

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

Muzeum miasta — jakie powinny być jego powinności w odniesieniu do nowej definicji proponowanej przez ICOM¹

Tekst jest spisaniem wystąpieniem, które Katarzyna Barańska wygłosiła na konferencji *Miasteczko – Sztetl – Stadtchen. Wokół konstruowania „wielokulturowości” i „lokalnego dziedzictwa”*, towarzyszącej 96. Walnemu Zgromadzeniu Delegatów Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, w Przysusze 24 września 2021 roku. Prezentacja skierowana była do członkiń i członków Sekcji Muzeologicznej PTL i zaplanowana jako wstęp do dyskusji nad zasygnalizowanymi zagadnieniami.

Kiedy zastanawiałam się, jak to zrobić, żeby Państwa zmobilizować do dyskusji, pomyślałam, że byłam na różnych wykładach otwierających i konferencjach, na których dany profesor mówił tylko to, co wie, mało odnosząc się do rzeczywistości. Nie chciałabym być takim profesorem. Najlepiej wsadzić kij w mrowisko, co niniejszym postaram się uczynić.

Naszym głównym tematem jest miasto. Miasto, którego historii można na różne sposoby opowiadać, tworzyć laudację na jego temat. To jest to miejsce, które charakteryzuje ferment intelektualny, dzieją się niespodziewane

¹Przedmiotem rozważań jest definicja, która została zaproponowana w 2019 r. (prace nad nią koordynował Stały Komitet ds. Definicji, Perspektyw i Potencjału Muzeów ICOM powołany w 2017 r.). Zgromadzenie Generalne ICOM 24 sierpnia 2022 r. przyjęło definicję w innym kształcie.

spotkania, wydarzają się rozmaite sytuacje, nowe nieoczekiwane zdarzenia, które mogą i zmieniają bieg świata. Miasto, które ma dużo różnych obliczy, jest niepowtarzalne i może być opisywane na różne sposoby. (Notabene powiem, że wszystkie cztery zdjęcia, które widzą Państwo na ekranie, przedstawiają jedno, to samo, miasto. Podobne zdjęcia można zrobić w waszych miastach, w miastach, które wam przychodzą do głowy. To jest Buenos Aires, ale to samo dotyczy wymyślonych Kłaskowic Górnych). Miasto jest zbieraniną, tygłem, w którym miesza się wszystko i jest potem twórczo przetwarzane.

Kiedy myślałam o mieście, to przypominałam sobie książkę Itala Calvina *Niewidzialne miasta*, w której Marco Polo opisuje Kubilaj-chanowi różne miasta. Wśród nich wymienia Laudomię, miasto złożone z miast żywych, zmarłych, nienarodzonych. Wszystkie istnieją w tym samym czasie, są synchroniczne, połączone [Calvino 1975: 107–109]. To jest fantastyczna figura natury, kondycji człowieka, ale także figura muzealnictwa.

Można wygłaszać laudację miasta, ale można też mówić o jego złych stronach. Miasto było traktowane jako zło tego świata, miejsce wszelkiego zepsucia, odhumanizowania, zatrucia kultury, natury, miejsce, w którym umierają różne aspekty naszego ludzkiego życia. Również dzisiaj tak opisuje się miasta, ale próbuje się je również ratować. Na przykład przez wydaną ostatnio w Polsce książkę Davida Sima *Miasto życzliwe. Jak traktować miasto z troską o wszystkich* [2020]. Autor wymienia cechy miasta przyszłości, w którym granica między naturą a kulturą zostaje przełamana (o tym pisał Roch Sulima [2000]: na działkach umiera mit wielkiego miasta), technologia wykorzystywana jest do zarządzania infrastrukturą, pojawia się kwestia demokratyzacji. Przy tym inkluzywność nie jest rozumiana jako tolerancja czy akceptacja, lecz stan umysłu, dążenie do bliskości, lokalności, do docenienia tego, czym jest możliwość nieoczekiwanych spotkań.

Ja będę chwalić miasto, ale chciałabym to robić w kontekście myślenia o muzeach, o tym, jaką rolę może odgrywać muzeum we współczesnym mieście, jak zmieniają się jego istota, zadania, funkcje itp. Chiałabym przytoczyć definicję muzeum, nad którą od paru lat pracuje stowarzyszenie ICOM i która została przedyskutowana na konferencji generalnej ICOM w Kioto w 2019 roku. Przyjmuje do użytku definicję podaną przez Joannę Wasilewską [2019: 176]:

Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i wielogłosowymi przestrzeniami krytycznego dialogu o przeszłościach i przyszłościach.

Świadome konfliktów i wyzwań współczesności oraz odnoszące się do nich, przechowują artefakty i okazy powierzone im przez społeczeństwo, chronią różnorodne pamięci dla przyszłych pokoleń, zapewniają wszystkim równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie mają na celu zysku. Opierają się na współuczestnictwie i jawności, współpracują aktywnie i na partnerskich zasadach z różnymi społecznościami, aby zbierać, przechowywać, badać, interpretować, wystawiać oraz pogłębiać rozumienia świata, a przez to przyczyniać się do wzmacniania godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrostanu naszej planety.

Z definicji tej pozwalam sobie na arbitralny wybór słów-kluczy, do których chciałabym się odnieść w kontekście muzeum miejskiego.

Artefakty i okazy zostały wyróżnione, ponieważ kolekcja jest jądrem, wokół którego wszystko się kręci. Tutaj pojawiają pytania o to, w jaki sposób kolekcja we współczesności ma być budowana, o czym zresztą dyskutujemy od dłuższego czasu. Jaka polityka budowania kolekcji powinna być stworzona? Co powinniśmy zbierać? Zastanawiamy się nad tym w odniesieniu do etnograficznego muzeum, czyli także do muzeum miasta. Jest to kwestia pewnego rodzaju tworzenia i możliwości zrekonstruowania przepisu na miasto, czyli jak opowiedzieć o tej zróżnicowanej tkance w muzeum, żeby mniej więcej wyczerpać całą historię, żeby „ciasto muzealne” nam się jakoś udało przekazać potomności, jednocześnie zachowując jego — danego miasta — niepowtarzalność. To jest oczywiste, że w płynnej (używam Bauhausowskiego określenia), ciągle tworzącej się społecznie rzeczywistości kulturowej, czy „społecznokulturowonaturowej”, jest problem z wyborem zarówno tego, co pokazywać, jak i komu pokazywać. Co zachowywać? Gdzie tak naprawdę „prawdziwe życie” się gromadzi?

Ostatnio czytałam zbiór opowiadań Kornela Filipowicza pt. *Moja kochana, dumna prowincja* i chciałam zacytować fragment jednego z opowiadań pod tym samym tytułem.

O, moja kochana słodka, dumna i drażliwa prowincjo! (...) jesteś wrażliwa i czuła, ale pełna kompleksów, gdyż byłaś zawsze przedmiotem pośmiewiska. Jesteś mądra i chytra, kształcisz się, dużo czytasz, chłoniesz radio i telewizję, ale podejrzewasz, że mogą być od ciebie chytrzejsi. Panicznie boisz się, aby nie zostać nabraną. Masz swoje upodobania, znasz się na polityce, na literaturze i sztuce. Ale niechętnie ujawniasz swoje gusta, gdyż nie zawsze pokrywają się one z opiniami obowiązującymi w stolicach. Podoba ci się obraz tego malarza, książka tego pisarza, utwór muzyczny tamtego kompozytora? Ba!

Ale nie masz nigdy pewności absolutnej, że to, co ci się podoba, jest dobre. Jakże ośmieszyłabyś się, gdyby okazało się, że to, co się podoba, jest złe! Chowasz więc swoje upodobania ukryte głęboko w sercu, a publicznie uznajesz i chwalisz wielkości tylko rzędu najwyższego. [Filipowicz 2017: 75–76]

Dziś „prowincja” wydaje się nieobecna w medialno-politycznym i kulturalnym przekazie. Wyznacznikiem zawsze są metropolie. To w miastach — Krakowie, Warszawie czy Wrocławiu — dostajemy największe wsparcie od ministra, mimo że obowiązują zupełnie inne zadania, inna jest struktura społeczna. Centrum narzuca sposób patrzenia prowincji, która ma swój własny. Wydaje się, że realizacja ochrony „prowincjonalnego”, małego miasteczka do którego odwołujemy się w konferencji, wynika z realizacji zadań wskazanych przez definicję czy manifest ICOM.

Kolejnym słowem-kluczem — bardzo ważnym, mam wrażenie — jest świadomość. Pytania, które można tutaj postawić, odnoszą się zarówno do samych muzealników, jak i naszych gości. Zadajmy te pytania sami sobie, bo odpowiedzialność przed przyszłością jest istotna. W jaki sposób możemy pogłębić rozumienie świata? Odpowiedź na to pytanie wskazuje nam kierunek i cel działań. Pozwoli na uzyskanie znajomości kwestii najbardziej palących współcześnie: co w tej tkance miejskiej, którą chcielibyśmy opowiedzieć, jest najważniejsze? Jakie są tego postulaty? Jakie kompetencje są konieczne, potrzebne, pożądane przez muzealników? Jak możemy podnosić poziom wykształcenia? Jakie rodzaje studiów podyplomowych powinniśmy podejmować? I co powinno być w ich programach? W jaki sposób pomagać sobie nawzajem? Dotyczy to również pewnego rodzaju sformalizowania działań.

Ciekawa jestem, czy w muzeach odbywa się proces wymiany myśli, dyskusji, ale nie tyle przy codziennej kawie (bo taka oczywiście się odbywa), ile w sformalizowanym trybie, który zmusza nas do dzielenia się między sobą wiedzą.

W małych miastach muzea bardzo często mają charakter wielodziałowy, z rozbudowanym spektrum obiektów, które gromadzimy: od archeologii, przez etnografię, sztukę czy obiekty przyrodnicze. Możemy w tym kontekście mówić o „interprzedmiotowości”, postulacie interdyscyplinarności czy „interregionalności”, jak to nazwałam. Jak wykorzystywać interdyscyplinarność wykształcenia muzealników? Czy niestety nadal pokutuje

takie nastawienie, w którym historycy sztuki mają mówić o sztuce, a etnografowie o etnografii?

Następny zestaw pytań dotyczy kolejnego słowa-klucza, czyli sprawiedliwości społecznej. Myślę tutaj o hasle „muzeum nie dla zysku”, choć oczywiście trzeba pamiętać, że nie istnieje wyłącznie zysk ekonomiczny, są także inne korzyści związane z działalnością instytucji: symboliczne, dotyczące tworzenia rzeczywistości kulturowej, rozwijania nauki rozbudowywania itp. Sprawiedliwe byłoby, żeby muzea doczekały się właśnie takiego rozumienia zysków w społeczeństwie. Jak oddawać sprawiedliwość każdemu czy jakiejś grupie; myśleć o jednostce czy myśleć o grupach społecznych? Jak budować muzeum jako przestrzeń demokratyczną i jaki może być udział muzeum w jej budowaniu? W jaki sposób możemy okazywać szacunek zarówno różnym grupom, jak i jednostkom?

Przykładowo, poddam pod dyskusję temat godzin otwarcia muzeum. Jak osiągnąć konsensus między godzinami pracy muzealników a godzinami pracy w innych branżach? W myśleniu o szacunku ważna jest również kwestia elitaryzmu i egalitaryzmu, żebyśmy nie budowali elity osób „wiedzących”, tylko jak unikać elitarności i jednocześnie populizmu? Ale szanujmy i doceniajmy własną pracę. Odkąd już nie pracuję w muzeum, obserwuję wśród muzealników pewien niepotrzebny kompleks, pamiętajmy: opiekujemy się tym, co najcenniejsze w naszej kulturze, jesteśmy ważniejsi niż wielu polityków, którzy zarabiają dużo więcej niż my.

Dzisiaj mówi się o zróżnicowanym i odpowiedzialnym rozwoju, a najbardziej obecne są kwestie klimatyczne. Warto po raz kolei przywołać Itala Calvina i miasto Leonia, którego mieszkańcy wyrzucali śmieci poza jego obręb. Muzeum — zwłaszcza antropologiczne — jest miejscem zagospodarowywania „śmieci” i rozumienia, czym one są. To jest nasza szansa: czy ją wykorzystujemy? Czy muzea mogą przyczynić się do zrównoważonego rozwoju? To kwestia pewnych szczegółowych rozwiązań, np. energooszczędnych budynków, unikania jednorazowych kubków w kawiarniach muzealnych itp. W ósmym numerze „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej Muzealnych” [2021] znajdzie się blok tekstów poświęconych temu zagadnieniu.

Mówienie o krytycznym dialogu jest bardzo modne. Ja wolę mówić o „polilogu”, gdy dochodzi do rozmaitych form zwielokrotnienia dialogu. Dialogu między muzeum a zwiedzającym (kwestia partycypacji), ale też dostrzeżenia tej bardzo zróżnicowanej tkanki i wysłuchiwanie rozmaitych

głosów. Nie wiem, czy partycypowanie powinno być tak rozwinięte, jak proponuje Nina Simon [2010], czy ograniczone, ze względu na ochronę zbiorów, nasze kompetencje dotyczące danego tematu. Mamy prawo do ostatecznej decyzji.

Podejmowanie „polilogu” wymaga włączania różnych grup i jednostek: LGBTIQ+, osób w kryzysie bezdomności, osób z niepełnoprawnością, seniorów, dzieci, więźniów, kibiców itp. Jak to organizować? W jaki sposób edukujemy interesariuszy (np. władze, organizatora) o specyfice instytucji muzealnej (np. synchronia, kolekcja)? Czy poddajemy się krytyce? Czy muzeum jest jak „prawdziwa cnota” i „krytyk się nie boi”? W jaki sposób otwierać muzea? Do jakiego stopnia mamy być otwarci? Być może powinniśmy jednak w pewnym obszarze chronić to, czym się opiekujemy; to jest skarb, w związku z tym powinniśmy chronić go jak żrenicy oka? Ponadto pojawia się kwestia uczestnictwa w międzynarodowej dyskusji, która się toczy od dosyć dawna, np. w grupie istniejącej w sieci, także w formie periodyku i organizacji corocznych konferencji The Inclusive Museum. Muzeum powinno pełnić funkcję czynną, żeby budować otwartość społeczną i społeczną odpowiedzialność. Ale to jest kwestia włączania także nas i naszych pomysłów w obieg światowy. Muzeum ma zajmować się rozwojem na rzecz społeczności, wedle definicji ICOM. Tradycyjne podziały społeczne odeszły w dal, nie ma już tej stratyfikacji społecznej, którą opowiadamy w etnograficznych muzeach. Teraz przebiega ona inaczej i te inne podziały wymagają trochę innych relacji, innego budowania więzi. Muzea mogą grać rolę mediatorów, którzy sieciują i tworzą nowe rzeczywistości społeczno-kulturowe.

W jaki sposób możemy to czynić? W moim przekonaniu, chociażby robiąc to wszystko, o czym wspomniałam. To dostrzeganie wartości w lokalności, przekształcanie wiedzy, włączanie nas w pewien uniwersalistyczny system wartości. Jak Państwo uważają?

Bibliografia

Calvino Italo

1975: *Niewidzialne miasta*, Warszawa: Czytelnik.

Filipowicz Kornel

2017: *Moja kochana, dumna prowincja*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
Sim David

2020: *Miasto życzliwe. Jak traktować miasto z troską o wszystkich*, Kraków: Wydawnictwo Wysoki Zamek.

Simon Nina

2010: The Participatory Museum, Santa Cruz.

Sulima Roch

2000: *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000.

Wasilewska Joanna

2019: *Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kioto*,

„Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 6, s. 175–180.

Recenzje i sprawozdania

Reviews and reports

Magdalena Zych

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Opowieść o pańszczyźnie w erze Taylor Swift. O wystawie *Chłop-niewolnik?* Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

„wróćcie dzieci do domu i nie służcie nikomu”

Kapela ze Wsi Warszawa, *Wiosna Ludu* (2001), Żurawie

1.

Pewnego majowego popołudnia udałam się pociągiem do Szreniawy, czyli dawnego pruskiego Marienberga, wiedząc, że w tym sezonie to gorący adres z powodu prezentowanej tam wystawy zatytułowanej *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie* (28 kwietnia – 10 października, wystawa przedłużona do 24 listopada 2024), a przygotowanej przez zespół kuratorski w składzie: Agnieszka Floryszczak, Hanna Ignatowicz, Arkadiusz Jełowicki i Mariusz Niestrawski. Wystawę wsparł finansowo Samorząd Województwa Wielkopolskiego. Podpoznańską gminę Komorniki, w której znajduje się szreniawskie muzeum, przecina autostrada A2, nazwana *Autostradą Wolności*, ów dawny majątek ziemski wpisany w przepastny wielkopolski krajobraz mieści dziś muzeum i jest doskonałym miejscem dla obszernej prezentacji opowieści o pańszczyźnie z różnych rejonów geograficznych i porządków czasowych Rzeczypospolitej. Wystawa obejmuje cały okres istnienia tego zjawiska, a także jego współczesną recepcję. Instytucja posiadająca miano narodowej, nadaje podjętemu tematowi odpowiednią

range; ósmy pawilon, w którym umieszczono wystawę, usytuowany jest w otoczeniu innych ekspozycji, w tym przybliżających technologie i kunszt uprawy ziemi. Najlepiej własnej.

Powstawaniu wystawy, w czasie kilkuletniego procesu, kibicowałam od początku, a po jej obejrzeniu dostrzegłam wyraźniej, że oto być może mamy nowe klucze do tej opowieści, i są to klucze podrzucone przez amerykańską popkulturę, ale o tym za chwilę. Ten trop już w tytule podpowiadają jej autorki i autorzy, zatem podążam za nimi.

Nie, nie śledziłam wtedy jeszcze fenomenu amerykańskiej piosenkarki Taylor Swift, której emblematyczna popularność narastająca od przeszło dekady, zwłaszcza wśród żeńskiej publiczności, jest społecznym i kulturowym globalnym faktem trudnym do przeoczenia, a koncerty pop artystki nazywane bywają przez recenzentów „dziewczęcą mszą”. Inspiracją by połączyć te dwa wątki była wypowiedź jednej z kuratorek wystawy, Agnieszki Floryszczak usłyszana 10 maja w podkarpackim Gorajcu, podczas Dnia Wolności Chłopskiej, czyli podczas święta zniesienia pańszczyzny w Galicji obchodzonego regularnie od kilkunastu lat przez Stowarzyszenie Folkowisko. Kuratorka zapraszając w Gorajcu na wystawę do Szreniawy podkreślała rolę refleksji na temat losów kobiet żyjących na wsi czy wywodzących się ze wsi, a będącą częścią ekspozycji. Dowodem na to, jak ważny jest dzisiaj ów wątek okazuje się pół miliona egzemplarzy sprzedanego nakładu czytanej i dyskutowanej przez wszystkich książki *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak (wydanej w maju 2023 roku), i, jak czas pokazał, będącej swego rodzaju książką-pomnikiem wiejskiej kobiety, by nawiązać do słynnej pracy *Pomnik chłopca* Daniela Rycharskiego, obecnej zresztą w orbicie wystawy, dosłownie i w przenośni. W ostatniej dekadzie w książkach naukowych i popularnonaukowych temat ten także się pojawiał (symptomatyczne jest także i to, że *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego zaczyna się od wiersza Anny Świrszczyńskiej *Chłopka*, a Kuciel-Frydryszak rozpoczynając swój reportaż cytuje inny utwór poetki, *Jestem baba*). Podjęto go również na łamach publikacji wydanej przez szreniawskie muzeum, pod redakcją Waldemara Kuligowskiego, zatytułowanej tak jak wystawa, a będącej tomem podsumowującym prowadzone w czasie poprzedzającym wystawę seminaria antropologiczne między 2020 a 2022 rokiem (wątek ów poruszają zwłaszcza teksty Violetty Wróblewskiej, Małgorzaty Litwinowicz, Agnieszki Floryszczak czy głos w dyskusji Katarzyny Cieczot). Na łamach publikacji kwestia relacji między pańszczyzną a niewolnictwem

jest solidnie omówiona. Kuratorka w swej opowieści wyszła od obecnego w tytule niewolnictwa, jako zaczepnego kontrapunktu. Zresztą na omawianej wystawie jeszcze wiele razy kuratorski pazur będzie się ścierać z klasyczną narracją objaśniającą to złożone zjawisko, niekiedy o nieco dydaktycznej nucie.

2.

Przy ścianach pawilonu wystawienniczego umieszczono cztery prace Marty Frey, artystki znanej z komentowania w Internecie z perspektywy feministycznej bieżących wydarzeń za pomocą memów. Charakterystyczna konwencja graficzna gatunku, w której ważną rolę odgrywają cytaty, wyprowadzona z ekranu komputera na ściany budynku jest intrygującym zabiegiem, jasnym sygnałem tego, co nas dalej czeka.



Il. 1. Wystawa *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, fot. M. Zych

Wystawa przygotowana w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie to przede wszystkim prezentacja szeregu zagadnień związanych ze zjawiskiem pańszczyzny, w proponowanym przez kuratorów ujęciu dyskursywnym. Ambitny cel, by połączyć rzetelną

wiedzę o zmytyzowanym obszarze polskiej historii ze współczesną debatą za pomocą medium jakim jest wystawa, kuratorzy osiągnęli poprzez rozbudowany i starannie skomponowany w materialnej warstwie wielogłos historii, etnografii, antropologii kulturowej, sztuki, teatru, kultury alternatywnej i popkultury, proponując przy tym interesujący program wydarzeń, spotkań i dyskusji. Można się domyślać, jak intensywny etap kwerend musiał poprzedzać prace nad scenariuszem, jako że wystawa obfituje w liczne, często zaskakujące obiekty wypożyczone z innych kolekcji (dwadzieścia osiem instytucji na liście podziękowań!). Kuratorzy z marketingowym talentem skutecznie promują treść wystawy w mediach społecznościowych i tradycyjnych. Warto zwrócić uwagę nie tylko na zaangażowanie w działania popularyzatorskie ale wykonaną dużą pracę nad odpowiednią komunikacją przekazu kierowanego do różnych grup: mieszkańców nieodległej aglomeracji, młodszej publiczności przybywającej z opiekunami, ekspertów czy wszystkich tych, którzy czują się związani z tzw. zwrotem ludowym, a więc niekończącą się falą uderzeniową zauważanych publikacji, inicjatyw artystycznych i publicystycznych, czy działań społecznych mających na uwadze pamięć lub zapomnienie o feudalnych zależnościach i tego konsekwencje w posttransformacyjnym kapitalizmie. To zjawisko wykracza dalece poza eksperckie gremia, zagarnia liczne dopływy, a wezbrało wraz z pojawieniem się generacji, zadającej długo czekające na postawienie pytania. Jednym z nich jest sam tytuł wystawy: chłop – niewolnik?

Plaskorzeźba z 1919 Wacława Szymanowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie, przedstawiająca twarz zwracającego się o coś do kogoś w uniżonej postawie mężczyzny bez nakrycia głowy (można się domyślać, że czapkę trzyma w dłoniach), stała się *pars pro toto* całej wystawy, jako motyw wykorzystany do skomponowania znaku graficznego autorstwa Wiktorii Szorskiej. Jego wydźwięk wzmacnia też nawiązanie do ikonografii chrześcijańskiej (nimb) i porządku awangardy (czerwony trójkąt)¹. Nieprzypadkowo postać, która mówi w swoim imieniu, domagając się wysłuchania, uczyniono tym emblematem.

¹ Kuratorzy objaśniają znaczenie grafiki na skrzydełkach katalogu wystawy. Imponujące wydawnictwo zredagowane przez Waldemara Kuligowskiego i Arkadiusza Jełowickiego prezentujące i komentujące treść wystawy przygotowano z dużą starannością. Zważywszy na ulotność medium jakim jest wystawa (choć może ta akurat powinna na stałe zostać wpisana w program muzeum?) książka, która jej towarzyszy jest bardzo ważnym elementem przedsięwzięcia.



Il. 2. Wystawa *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, fot. M. Zych

Kolejne części wystawy porządkują wiedzę o zjawisku pańszczyzny z perspektywy współczesnego odbiorcy. Jako główną oś zaproponowano porządek chronologiczny (wprowadzenie umieszczono w multimedialnym kalendarium), a towarzyszący ekspozycji przewodnik zilustrowany licznymi eksponatami klarownie objaśnia intencje twórców. Podobny cel osiągają teksty umieszczone na wystawie komentujące jej strukturę i treść, choć jest ich dużo, warto je przyswoić. Decyzja, by tekstu było dużo, skutkuje refleksją na marginesie – mogę to wszystko czytać i rozumieć, jakże wiele i wielu nie miało w przeszłości takich możliwości!

Pierwszą część wystawy, swego rodzaju uwerturę, wypełniają obrazy olejne Adama Bunscha (z 1949 roku) wypożyczone z kolekcji Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, i, jak pokazuje szreniawska wystawa, największej kolekcji etnograficznej w Polsce związanej z tematyką pańszczyzny. Zapewne jest to spowodowane zainteresowaniami zarówno Seweryna Udzieli jak i Tadeusza Seweryna, twórców krakowskiej instytucji i jej galicyjską, źródłową lokalizacją (to Seweryn zamówił ów cykl obrazów na potrzeby muzeum, którym wówczas kierował i planowanej

wystawy). Tuż po powojennym otwarciu w nowej siedzibie kazimierskiego Ratusza, Tadeusz Seweryn przygotował w 1951 roku wystawę zatytułowaną *Historia wsi*, która w postaci bogato ilustrowanych plansz pełnych faktów historycznych była pokazywana także w licznych zakładach pracy, realizując cele edukacyjne i będąc narzędziem dokonującego się procesu tożsamościowego – w tym sensie, tegoroczna wystawa w Szreniawie jest swego rodzaju kontynuacją tamtego gestu. Jedną z ówczesnych reakcji odbiorców brzmiała: „[wystawa] jest dokumentem chłopskiej krzywdy i chłopskiej siły”. PRL uwikłaniem polityki kulturalnej i całunem barejowskiej transgresji przykrył prawdziwe znaczenie kolekcji etnograficznych, tym niemniej to one stanowią żywe źródło dla kolejnych etapów odkrywania różnorodnych rejestrów polskiej pamięci.

Zaznaczę przy tej okazji, że w grudniu 2020 roku MEK otwarło odnowioną część wystawy stałej pt. *Kogo stać?* [Majkowska-Szajer 2021] gdzie temat pańszczyzny i jej kontekstu jest sproblematyzowany z perspektywy współczesnych debat i opowieści o ludziach, a nie ludzie. Wracając do szreniawskiej ekspozycji, warto podkreślić, że w dialogu z postaciami z obrazów Buncha pozostają narysowane na planszach postaci: chłopka Maria, chłop Jakub, pan-właściciel wsi Konstanty autorstwa Marty Frey, które w tym miejscu wystawy towarzyszą pytaniu: „Czy znasz swoje korzenie?”. Umieszczono je tuż obok lustra, które odbija całą sytuację naszej, widzów, konfrontacji z tematyką wystawy.

Druga część zawiera swego rodzaju wykład o pańszczyźnie w ujęciu historycznym – konieczny komponent objaśniający początki systemu, i jego przekształcenia na feudalnym europejskim tle, zaczynającym się jednak od konstatacji, iż „Pojęcie pańszczyzny budzi wielkie emocje”. Podniesienie zysków z produkcji rolnej jako główna idea stojąca za wprowadzeniem pańszczyzny przedstawiona jest za pomocą narzędzi pracy z ziemią (co do zasady ziemię uprawia się nadal tak samo, choć za pomocą maszyn a nie ludzkiej i zwierzęcej siły roboczej, co zależy od skali areалу – co świetnie pokazują portale takie jak AgroFoto.pl, którego hasło brzmi: „Prawdziwy obraz polskiego rolnictwa”). Początki systemu, osadzonego w czasach sprawiedliwości, ilustruje przywołana postać króla Kazimierza Wielkiego, łaskawego dla warstwy włościańskiej. Motyw zysków z plonów uwypukla wybór pieniądza zastępczego, w tym bony dominialne zilustrowane ikonografią przedstawiającą sposób pracy – jak na arkuszu bonów z majątku Wilcza Wola z okolic Kolbuszowej, z lat 70. XIX wieku, należących

do majątku Franciszka Rychlickiego. To obiekt ze zbiorów MEK, gdzie „dzień pieszy zimowy” symbolizuje para butów... jak wiemy, dla wielu ludzi obiekt pożądania (dodam, że kolekcja pieniędzy zastępczego MEK liczy ponad 700 przykładów).

W części trzeciej, niezwykle cennej poznawczo, poświęconej przewinieniom i karom za niedotrzymanie zobowiązań wobec władzy (pańskiej i kościelnej), zanurzamy się głęboko w rzeczywistość opresji. Dobrana ikonografia, jak zdehumanizowane przedstawienie chłopca na grafice z końca XVII wieku, wzmacnia niedowierzanie. A warto dodać, że wiele technik przemocy nawet nie zostało skatalogowanych. Od pokuty zadanej przez księdza dobrodzieja aż po śmierć na palu, przez spektrum upokorzeń i rodzajów bicia, możemy jako odbiorcy popaść w rodzaj stuporu, skala tej przemocy jest przerażająca. Dyby, kuna, gąsior oraz karb i harap, a więc rodzaj pejcza z rzemienia, stanowią działający na wyobraźnię arsenał dyscyplinowania ludzi pracy. Sugestywna rzeźba Jana Wojtarowicza z podsadeckiej Korzennej, czynnego uczestnika rewolucji 1905 roku, przedstawia unieruchomionego za szyję, karanego chłopca.

Czwarta część wystawy mówiąc o życiu chłopów czyni to poprzez przywołanie scen z codzienności, przywołania rodzajów prac. Nie brak odniesień do brutalności doświadczeń jak na płaskorzeźbie przedstawiającej stojących w zbożu mężczyznę z pejcem wykonującym zamach tym narzędziem w kierunku skulonej kobiety trzymającej wiązkę zboża i sierp (*Ekonom i żniwiarka*, Stanisław Woźniak, sprzed 1955, zbiory MEK). Świetną rzeźbą jest wypożyczona z sierpeckiej kolekcji sztuki ludowej praca z 1973 roku Piotra Suszczewicza *Kobieta w złości*; oglądając postać, widzimy przede wszystkim gniewny gest zaciśniętych pięści i bezradny grymas na jej twarzy.

W kolejnej, piątej części wystawy, możemy poznać szereg strategii chłopskiego oporu, zarówno tych ukrytych (sabotaż pracy, psucie pracy, jej efektów i narzędzi, kradzieże, podpalenia, kłusowanie, fałszerstwa danin) jak i jawnych (strajk, pobicia urzędników dworskich, ucieczki, rebelia, powstania). Duże wrażenie robi wypożyczony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Tarnowie obraz z 1885 *Rzeź galicyjska* Jana Lorenowicza, wyrażający tragizm wydarzeń i elementy wykorzystywane przez propagandę różnych politycznych stronnictw. W tej części wystawy spotykamy także postać Jakuba Szeli.

Szosta część opowiada o czynnikach, które wpływały na niewydolność systemu pańszczyźnianego. Przywołana jest jego krytyka podejmowana

przez zwolenników reform demokratycznych. Mowa także o tym, jak doszło do likwidacji obowiązku pańszczyzny na ziemiach polskich w kontekście mocarstwowych gier politycznych – a więc tego, co autorzy wystawy nazwali „Przesileniem”. W części szóstej spotykają się car i cesarz, Kościuszko, Staszic, Napoleon, i ci, którzy jako pierwsi w swych majątkach likwidowali pańszczyznę – Andrzej Zamoyski i ks. Paweł Brzostowski.



Il. 3. Wystawa *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, fot. M. Zych

Część siódma, zatytułowana *Chłopskość – idea czy moda?* to miejsce na przywołanie realiów po uwłaszczeniu na przestrzeni dekad widzianych oczyma artystów takich jak Włodzimierz Tetmajer, Aleksander Kotsis czy Józef Chełmoński. Zestawienie znakomitych dzieł wypożyczonych z kolekcji publicznych w tym jednym miejscu, pełnych wyrazu opowieści o skomplikowanym procesie przemian, daje szansę by wejrzeć w oczy malowanych modeli i modelek, w wielu przypadkach ludzi z ludu. Spojrzenia te skrywają swoje tajemnice.

Po(p)pańszczyźniane to ostatni narracyjny fragment wystawy, ale istotny z punktu widzenia współczesnej recepcji pamięci o pańszczyźnie. W tej części wystawy umieszczono naturalnych rozmiarów replikę tzw. krzyża

pańszczyźnianego z Rudki w Podkarpaciu, wyjątkowego gdyż z polskimi inskrypcjami (kamienne krzyże pańszczyźniane na Roztoczu mają napisy cyrylicą, głównie w języku ukraińskim – krzyż z Rudki jest raczej wyjątkiem niż regułą), wykonanego oryginalnie w kamieniu z Brusna. Krzyże tego rodzaju ale też upamiętnienia zniesienia pańszczyzny w postaci kapliczek, możemy spotkać na całym obszarze Galicji (po polskiej i ukraińskiej stronie granicy) oraz na terenie Królestwa Polskiego, szczególnie wiele zachowało się w dawnej guberni radomskiej². I to jest może moment, w którym warto podkreślić, że zwrócenie uwagi na różnorodność etniczną i religijną warstwy chłopskiej byłoby może jeszcze jedną ciekawą warstwą omawianej wystawy.

Kolejnym istotnym elementem jest cytowanie tekstów pochodzących z albumu muzycznego wydanego w 2011 roku i możliwość jego przesłuchania. *Gore* zespołu R.U.T.A to propozycja, która odbiła się szerokim echem, przygotowana przez artystów wywodzących się z nurtu muzyki alternatywnej i folkowej, którzy zreinterpretowali dawne teksty folkloru będące wyrazem sprzeciwu wobec przemocy i zadawanego poddanym cierpienia. Rolę animatora tego przedsięwzięcia odegrał Maciej Szajkowski, jego wypowiedź przeczytamy także w katalogu towarzyszącym wystawie [Szajkowski 2024: 129-135]. W tej części ekspozycji przywołano również spektakle teatralne, jakie na przestrzeni ostatniej dekady podjęły temat pamięci o pańszczyźnie czy kontekście chłopskich korzeni polskiej kultury (od *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki z 2011 roku po *Chamstwo* Mateusza Atmana i Agnieszki Jakimiak z 2023 roku – to z tego dzieła pochodzi cytata na ścianie – „Spektakl o Polsce musi trochę boleć”). Na stoliku w zaaranżowanej czytelnicy leżą książki, wśród nich wszystko to, co przyniosła ostatnia fala tzw. zwrotu ludowego.

Ważną część wystawy to przestrzeń działań edukacyjnych zaplanowana przez Małgorzatę Pietrzak. Została zaaranżowana w konwencji wnętrz skansenowych, wyposażona tak, by poczuć epokę – choć nie jest określone którą, być może ową „dawną wieś pańszczyźnianą”, ale oświetloną ledowymi światłami jak we współczesnych wnętrzach komercyjnych lub

² Muzeum Etnograficzne w Krakowie przygotowuje w 2024 roku publikację na ten temat pt. *(NIE)WIDZIALNE POMNIKI WOLNOŚCI* w oparciu o projekt fotograficzny Wojciecha Wilczyka i badania terenowe projektu MEK *Krzyże wolności* z 2023 roku. Między 26.09 a 17.11.2024 w Kamienicy Hilarego Majewskiego w Łodzi jest prezentowana wystawa pod tym samym tytułem, kuratorzy i kuratorka: Adam Mazur, Tomasz Romanowicz, Magdalena Zych).

prywatnych, co daje intrygujący efekt. Postaci manekinów realistycznych rozmiarów w odzieży stylizowanej na zgrzebną i współczesnym make-upie dopowiadają tę scenografię o umownym charakterze, zapewne stanowiąc cenne narzędzie w rękach muzealnych edukatorek. Jest to miejsce, w którym można samą siebie przypasać do ciężaru nosideł na wodę czy drapiących łapci z łyka. Mając na uwadze wystawę przede wszystkim jako miejsce ale także jako medium komunikacji, proces, pretekst do dyskusji i debat, waga tej części ekspozycji trafnie określa kuratorski priorytet.

Być może całość szreniawskiej opowieści o pańszczyźnie mogłaby dopowiedzieć jeszcze jedna część, zbudowana z materiałów ze współcześnie przeprowadzonych badań terenowych, z wybranych miejsc, które na wystawie się pojawiają, a znajdujących się gdzieś w dawnych Prusach (może nawet w gminie Komorniki – tym bardziej, że szreniawskie muzeum, jak wiadomo, nie stroni od badań terenowych), Galicji czy Królestwie Polskim, miejsc doświadczanych i przeżywanych w XXI wieku, miast, miasteczek, wsi, Internetu. Ale może to zadanie dla kolejnych wystaw?

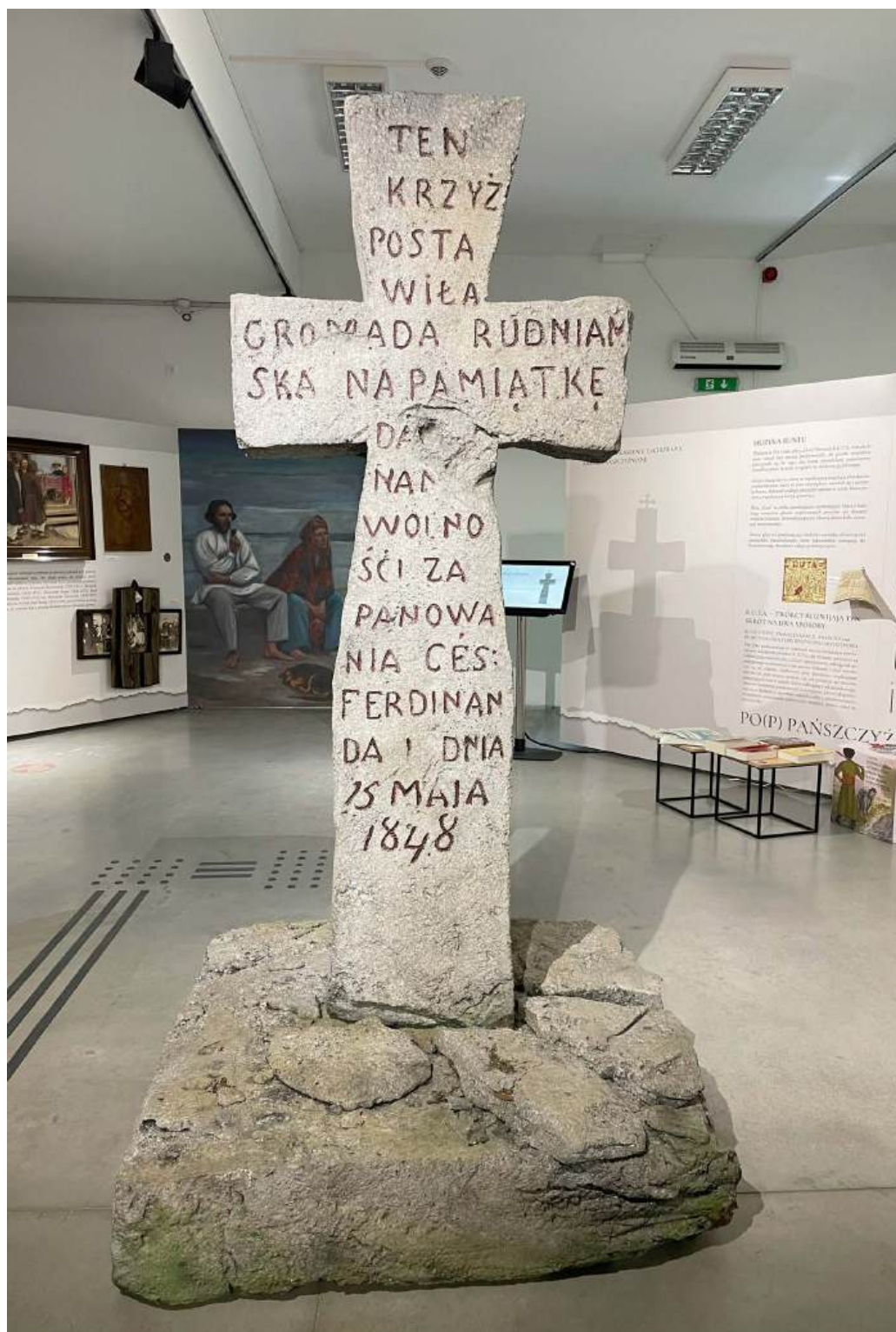
3.

Wystawa, choć utrzymana jest w uogólnionej narracji sprawia wrażenie, że przewija się w jej detalach mnóstwo postaci. Kobiety i mężczyźni, chłopcy i dziewczynki, panie i panowie, zerkające w milczeniu z obrazów córki dziedziców, podpisani i anonimowi poeci, przedstawiciele kleru, zubożałe staruchy, żandarmi wyprani z emocji, malarze stawiający ostatnie pociągnięcie pędzla, bosa niepiśmienna dzieciarnia, zakuci w dyby włóścianie, patrzący prosto w oczy widzów wójtowie, a między nimi postaci Żydów i hojnie cytowane opowieści dziejopisarzy. W te obecności wpisuje się każdy, kto wchodzi w świat opowieści o pańszczyźnie, a po wizycie wychodzi być może z ulgą, być może z dawką wiedzy, a może z odpowiedziami na postawione przez kuratorów pytania albo z pytaniami nowymi, stawianymi samej sobie.

Chłopka – niewolnica? Jeśli tak, to czyja? Jak śpiewała w piosence *I'm feeling good* Nina Simone: „freedom is mine”. Może akurat z nikim z nich nie czuję więzi, bo już jest za daleko, ani z chłopami ani ze szlachtą. A może więzi mnie więzią, może wśród różnych praw mam także prawo zapomnieć albo ukorzenie się gdzieś indziej? Może w tej opowieści każdy chce być dobry a bywa zły? Może folwark nie tylko przetrwał ale jest zamaskowany dosłownie w każdej polskiej relacji zależności, może inaczej nie potrafimy?

Jak się tego oduczyć? Książkową, muzyczną czy teatralną terapią? Wiedzą, dotychczas słabo słyszalną? Za pomocą narzędzi buntu spod znaku punk rocka czy może orężem amerykańskiej popkultury „nosząc róż i mając opinie”? Narzędziami konsumpcji późnego kapitalizmu, bo po prostu trudno o jakąś alternatywę? Sprawiedliwością, prawem, obyczajem, świadomym praktykowaniem wolności obywateli i obywaterek, okazywaniem innym szacunku? A może chociaż nuconymi piosenkami (jak to zawsze bywało), jeśli kartka wrzucana do wyborczej urny nie wystarcza? Co z naszym klasowym zapleczem, kapitałem kulturowym by do tej opowieści się w ogóle przymierzyć, jakie ma on znaczenie?

Trop zaproponowany przez kuratorów i kuratorki w postaci pytania o to, na ile system pańszczyźniany można porównać do systemu niewolnictwa, jako klamra całej wystawy, jest wielowymiarowy. Jak sądzę, odsyła dość szybko i wprost do amerykańskiego kontekstu wyzwalań się z niewolniczych zależności (skojarzenia te wyrażano rzecz jasna już w czasach gdy system pańszczyzny był praktykowany). Wielu autorów i autorek sięgało po to porównanie i rozwijało je w swoich badaniach, nadal toczą się spory czy porównanie to jest prawomocne – *vide* materiał choćby w katalogu wystawy [Leszczyński 2024: 33-41]. Idąc dalej za podsunętym tropem, interesujące jest dla mnie to, na ile odpryski procesu wyzwalań się z niewoli obecne w globalnej popkulturze i opowiadane przez nią doświadczenie wykluczenia i emancypacji, są także językiem służącym zrozumieniu skutków pańszczyźnianej przeszłości w Polsce. Wszyscy, choć o różnych gustach, to jednak uczestniczymy w tych obiegach jako słuchacze radia, widzowie seriali (w tym także komediowego mockumentu *1670* o relacjach szlachty i chłopów, którego drugi sezon właśnie powstaje w scenografii realizowanej na terenie Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej) czy telewizji, odbiorcy treści internetowych, bierzemy w tym udział, to także nasz język. W jakim stopniu przetworzone przez popkulturę idee wolności i sprawczości mogą być pomocne w indywidualnym zrozumieniu zjawiska niewoli pańszczyźnianej w Polsce, a przede wszystkim jej współcześnie odczuwanych skutków, zarówno indywidualnie, w prywatnym wymiarze życia jak i w ramach szerokich relacji społecznych? Na ile zmiany, jakie stopniowo dokonywały się, oglądane z perspektywy trzeciej dekady XXI wieku, związane z kondycją demokracji, przemianami obyczajowości, obiegiem kapitału, odgrywają znaczenie w dyskusowaniu o przeszłości ale też o przyszłości, o naszych uwarunkowaniach społecznych, klasowych i kulturowych?



Il. 4. Wystawa *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, fot. M. Zych

4.

W całym systemie wyzysku pańszczyźnianego położenie kobiet było szczególnie niekorzystne, co w 2023 roku szczegółowo analizowała praca zbiorowa pt. *Ludowa historia kobiet*, piąty tom serii *Ludowa Historia Polski* wydawanej przez Przemysława Wielgosza w Wydawnictwie RM. Fatalne położenie kobiet w hierarchii społecznej klas i zależności, związane z funkcjonowaniem patriarchatu, dotyczyło wszystkich grup wiekowych, ale szczególnie dziewczyn – im niżej urodzonych, tym będących w gorszej sytuacji, mówimy tu o kategorii ludzi nazywanej zbiorczo *dziewki* (w innej wersji, pogardliwie brzmiące *dziewuchy*; miano to jest odzyskiwane i używane w nazwie feministycznej Fundacji Dziewuchy Dziewuchom). Odpowiedź kobiet na doznawaną przemoc w tym systemie zawarta była w gestach autodestrukcji i magii. O realiach wydostawania się z tego układu społecznego, w jaki wpisany był kobiecy los, pisze w *Chłópkach* Kuciel-Frydryszak i wiele innych badaczek tematu (wspomnę choćby tej samej autorki *Służące do wszystkiego* z 2018 roku, *Aleja włókniarek* Marty Madeyskiej, *Anioł w domu, mrówka w fabryce* Alicji Urbanik-Kopeć z 2018 oraz *jej Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym* z 2022 roku czy *Ziemiarki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami* Marty Strzeleckiej z 2023 roku). Przez kolejne stulecia i dekady dokonujące się przemiany sprawiły, że dziś mamy zupełnie inną sytuację. Nie znaczy to, że zniknęła przemoc i położenie dziewczyn i młodych kobiet jest całkowicie odmienione, czego przykładem są choćby toczące się spory o prawa reprodukcyjne i rola władzy religijnej i obyczajowej w tym kontekście.

Tymczasem z wielu badań opinii wiadomo, iż obecnie to czynnik płci wpływa najmocniej na wybory polityczne wśród najmłodszego elektoratu – poglądy progresywne deklaruje więcej młodych kobiet, podczas gdy wybory polityczne młodych mężczyzn naznaczone są tęsknotą za rządami autorytarnymi i hierarchicznym układem społecznym – „Płeć jako oś politycznego podziału wyprzedza klasę czy religijność i obok edukacji staje się najważniejszym czynnikiem wskazującym, na kogo zagłosujemy” jak pisało w powyborczej analizie na łamach „tygodnika Powszechnego” [Dymek 2023]. Na tak zarysowanym tle pojawia się oto masowa popowa narracja amerykańskiej piosenkarki, rzecz jasna jednej z wielu i wcale nie pierwszej, ale będącej może najbardziej jaskrawym przykładem ze względu na skalę, trafia w swój czas, dowartościowuje kobiecość i ten najwcześniejszy okres bycia dziewczyną i dorastania (przy okazji monetaryzując ów model, bo

pieniądze dla kobiet są ważne, o czym pisała Virginia Woolf), a z tego co prywatne czyni to, co polityczne, by posłużyć się sztandarowym hasłem feminizmu. W rozmowach z moimi nastoletnimi córkami usłyszałam o wielu innych i mocniejszych przykładach tej strategii. Jednak w przypadku wspomnianej artystki możemy obserwować, jak utalentowana młoda dziewczyna o dobrym zapleczu i potrafiąca umiejętnie wykorzystać te zasoby by stawać w obronie swoich interesów, zarządza swoim publicznym wizerunkiem rozgrywając przy okazji wygląd jako nadal stereotypowo kluczowy zasób społeczny młodych kobiet, sprawia, że milionowa publiczność identyfikuje się z przekazem na temat kobiecej sprawczości i wrażliwości, choć bywa, że przekaz ten osuwa się w popfeminizm, i niekoniecznie przekłada się na działania w sferze publicznej. Choć kto to wie? Może te piosenki, jak to zwykle z piosenkami bywa, dodają troszkę odwagi i pozwalają łatwiej przetrwać trudne chwile? Przywołana w tytule recenzji Taylor Swift, będąc swego rodzaju „uniwersum popkultury” (jak określiła ją kulturoznawczyni Karolina Sulej), z przekazem dla mas spod znaku „dziewczyno, weź życie w swoje ręce”, w mojej opinii sprawdza się jako punkt odniesienia dla poszukiwania tego punktu zmiany społecznej, który w całej debacie o oddziaływaniu przemocy i przyzwoleniu na nią, samostanowieniu, swobodzie, hierarchiach, prestiżu, nadużyciach, sprawczości, prawach, powoli, z pokolenia na pokolenie, wciela ową zmianę w życie. Nasze babki, chłopki, choć nie tylko one, właśnie to zrobiły. I była to rewolucja, wyśniona.

Podsumowując – wystawę chętnie zobaczyłabym jeszcze raz z nałożonym emancypacyjnym kobiecym filtrem, nie musi być brokatowy. Może składać się z tych wszystkich małych kroków budujących ludową sferę prywatną ale jakże mocno wpływającą na publiczną, codzienną sprawczość i polityczność przede wszystkim kolejnych pokoleń, przykładów ku temu jest mnóstwo. To własne pieniądze na kształcenie dzieci na przykład za środki ze sprzedaży nabiału, to opłacenie ubezpieczenia ze skromnej pensji służącej, to odpoczynek solo i czas na usłyszenie własnych myśli podczas godzin spędzanych w kościele, a wyglądających jak modlitwa, to opowieści o wzajemnej kobiecej pomocy gdy nic już pomóc nie może, to znalezienie sposobności by stawić się na strajku i usłyszeć swój głos. Ale byłaby to już inna wystawa, i na nią też przyjdzie czas³. Waldemar Kuligowski, redaktor

³ Tego rodzaju wątki poruszała wystawa *POWERBANK. Siła kobiet* prezentowana w Muzeum Etnograficznym w Krakowie między 26.05.2022 a 8.03.2023; zespół kuratorski: Doro-
ta Majkowska-Szajer, Katarzyna Piszczkiewicz, Magdalena Zych.

towarzyszącego szreniawskiej ekspozycji seminaryjnego tomu, apelując o ponowne odczytanie źródeł, w tym tekstów folkloru (za Katarzyną Cieczot) w celu ominięcia w badaniach raf androcentryzmu, uwrażliwia na ten aspekt, a także podkreśla konieczność dostrzeżenia (za Michałem Rauszerem) wszystkich odpowiedzi na pańszczyznę oraz na poddaństwo chłopstwa jako klasy społecznej. Dodałabym do tego konieczność uwzględnienia perspektywy związanej z płcią w podejmowanych współcześnie działaniach z obszaru nauki, aktywizmu, a także sztuki, co znajdziemy choćby w obszarze twórczości w tkaninie Elizy Proszczuk czy różnorodnych działań artystycznych Agaty Jarosławiec.

Wystawa *Chłop-niewolnik?* rozpoczyna nowy rozdział w życiu polskich muzeów narodowych, gdyż włącza dyskusję o pańszczyźnie w innego typu muzealny nurt, niejako wysuwa ją poza obieg muzeów etnograficznych, postrzeganych nadal w stereotypowy sposób, w tym przypadku kuratorzy zagrali walutą prestiżu, co ma duże znaczenie. Przy okazji przypomnę, że ów wątek nie był obecny na przekrojowej wystawie *#Dziedzictwo* w Muzeum Narodowym w Krakowie (26.06.2017-7.01.2018), autorstwa Andrzeja Szczerskiego. Kuratorska praca Floryszczak, Ignatowicz, Jełowickiego i Niestrawskiego wpisuje się w debaty tzw. zwrotu ludowego prezentując zasoby bardzo różnych instytucji, które, odkąd powstały (np. MEK – 1911), zabezpieczają archiwa i materialne ślady kultury chłopskiej, w tym także pamięć o okresie pańszczyzny. Wygląda na to, że archiwa te i prace etnografów i etnografek, muzealniczek i muzealników, doczekały się nowego odczytania. Wreszcie, wystawa spełnia pokładany w niej cel – edukuje na temat przeszłości widzianej przez pryzmat naszej codzienności i współczesnych pytań. I jeszcze jedna zaleta tej kuratorskiej propozycji – przygotowuje grunt pod kolejne wystawy, drążące różne aspekty zagadnienia, zwalniając ich twórców z obowiązku wykreowania bazowej muzealnej wypowiedzi. Szlak został przetarty.

W jednym z wywiadów Antoni Kroh powiedział, że *Chamstwo* i *Chłopki* to przygrywka, a historię Polski uwzględniającą na serio przeszłość klasy ludowej stanowiącej osiemdziesiąt procent społeczeństwa napiszą ci, którzy teraz są w podstawówce (dodam od siebie, że może niektóre z nich to swifties⁴...). I jest to bardzo dobra wiadomość, wszystko przed nami

⁴ Nazwa społeczności fanki i fanów Taylor Swift.



Il. 5. Regał z promowaną ofertą w największej sieci sklepów z książkami, sierpień 2024, fot. M. Zych

Bibliografia

Dymek Jakub

2024: *Dlaczego młode kobiety wybierają inaczej niż młodzi mężczyźni*, „Tygodnik Powszechny”, nr 21/2024.

Kroh Antoni, Dobroch Bartek

2024: *Całą historię związku ludu z tradycją inteligencką trzeba napisać na nowo. „Chłopki”, „Chamstwo” to przygrywka*, „Tygodnik Powszechny”, nr 13/2024.

Kuciel-Frydryszak Joanna

2023: *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

2018: *Służące do wszystkiego*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

Waldemar Kuligowski (red.)

2022: *Chłop-niewolnik? Szreniawskie seminaria antropologiczne*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

Waldemar Kuligowski, Arkadiusz Jełowicki (red.)

2024: *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, katalog wystawy, Szreniawa: Narodowe Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Leszczyński Adam

- 2024: „Nie mają nasi wieśniacy wolności”. Dlaczego pańszczyznę w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej można porównać do niewolnictwa [w:] *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, katalog wystawy, red. Waldemar Kuligowski, Arkadiusz Jełowicki, Szreniawa: Narodowe Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.
- 2023: *Obrońcy pańszczyzny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- 2020: *Ludowa historia Polski*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Madeyska Marta

- 2019: *Aleja włókniarek*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Pietrzak Małgorzata (red.)

- b.d., *Informator*. Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

Pobłocki Kacper

- 2022: *Chamstwo*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Rauszer Michał

- 2020: *Bękarty pańszczyzny*, Warszawa: Wydawnictwo RM.

Szajkowski Maciej

- 2024: *Wsi burzliwa, wsi bolesna, niech historię napiszą zwyciężeni* [w:] *Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie*, katalog wystawy, red. Waldemar Kuligowski, Arkadiusz Jełowicki, Narodowe Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Strzelecka Marta

- 2023: *Ziemianki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

Sulej Karolina

- 2024: *Era Taylor Swift*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Urbanik-Kopeć Alicja

- 2018: *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- 2022: *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne. (oprac. zbiorowe)
- 2023: *Ludowa historia kobiet*, Warszawa: Wydawnictwo RM.

Źródła internetowe

- Strona Fundacji Dziewuchy Dziewuchom <https://www.dziewuchydziewuchom.pl/onas/> dostęp 10.09.2024.

Januszevska Paulina

- 2023: *Ciocia Taylor z Ameryki czy wciąż zwykła dziewczyna?* [w:] „Krytyka Polityczna” z 26.12.2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/ciocia-taylor-z-ameryki-czy-wciaz-zwykla-dziewczyna/> dostęp: 10.07.2024.

Kowalczyk Piotr

- 2024: *Witajcie w Taylorversum*, [w:] „Dwutygodnik”, 7/2024 (391), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11391-witajcie-w-taylorversum.html> dostęp: 4.08.2024.

Majkowska-Szajer Dorota

- 2021: „Kogo stać?” – wystawa niestała w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, [w:] Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej nr 8/2021, <https://zwam.ptl.info.pl/?p=548> dostęp 4.08.2024.

Szwed Piotr

- 2019: *Zwyczajna dziewczyna*, [w:] „Dwutygodnik”, 10/2019 (267), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8522-zwyczajna-dziewczyna.html> dostęp 4.08.2024.

Sylvia Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Centrum Obsługi Spraw Społecznych i Socjalnych Studentów i Doktorantów

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Wystawa stała w Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Jedną z wielu atrakcji przyciągających do Sewilli rzesze turystów z całego świata jest rozległy park Marii Luizy. Na jego terenie znajduje się wiele obiektów, w tym słynny plac Hiszpański, czyli kompleks architektoniczny składający się z imponującego budynku na planie półkola, oddzielonego od właściwego placu fosą, przez którą przerzucono cztery mosty symbolizujące średniowieczne królestwa: Kastylii, Leónu, Aragonii i Nawarry. To najpopularniejsze, obok uliczek dzielnicy Santa Cruz otaczających sewilską katedrę i królewski alkazar, miejsce spotkań i wycieczek [Sewilla. Michelin 2018: 78-88]. W południowej części parku mieści się plac Amerykański. Po obu jego stronach przyciągają uwagę budynki będące pierwotnie pawilonami Wystawy Iberoamerykańskiej (*Exposición iberoamericana*), która odbyła się w Sewilli w 1929 roku. Dziś pełnią one funkcje muzealne. Naprzeciwko siebie stoją Muzeum Sztuki i Zwyczajów Ludowych (Museo de Artes y Costumbres Populares) oraz Muzeum Archeologiczne (Museo Arqueológico de Sevilla). Podobne kubaturą, ale odmienne stylistycznie, przypominają założeniem monumentalny wiedeński plac Marii Teresy, na którym po jednej stronie znajduje się Muzeum Historii Naturalnej (Naturhistorisches Museum Wien), pod drugiej zaś Muzeum Sztuk Pięknych (Kunsthistorisches Museum Wien).



Il. 1. Pawilon Mudejar (*Museo de Artes y Costumbres Populares*), fot. Damian Kasprzyk

Zajrzyjmy do Muzeum Sztuki i Zwyczajów Ludowych. Pawilon Mudejar (Pabellón Mudéjar), siedziba muzeum, został zaprojektowany przez Aníbala Gonzáleza na potrzeby wspomnianej *Wystawy Iberoamerykańskiej*. Wzniesiono go 15 lat wcześniej (otwarcie wystawy opóźniało się między innymi ze względu na wybuch pierwszej wojny światowej) jako jeden z trzech obiektów usytuowanych w tej części parku, obok Pawilonu Królewskiego (Pabellón Real), należącego obecnie do władz miasta, oraz usytuowanego *vis à vis* Pawilonu Renesansowego (Pabellón del Renacimiento), mieszczącego dziś zbiory archeologiczne. Budynek, początkowo dwukondygnacyjny, składający się z piwnic i części naziemnej — holu i przestronnego patia otoczonego wysoką antresolą, był kilkakrotnie przebudowywany [<http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2010/04/pabellon-mudejar.html>; data odczytu: 30.06.2024].

Dzisiaj Pawilon Mudejar jest czterokondygnacyjny, o powierzchni ok. 8 tys. m² i wyraźnej osi podłużnej. Składa się z centralnego korpusu i dwóch bocznych skrzydeł. Imponującą fasadę tworzą dwie wieże przykryte czterospadowymi dachami, między którymi znajdują się drzwi wejściowe

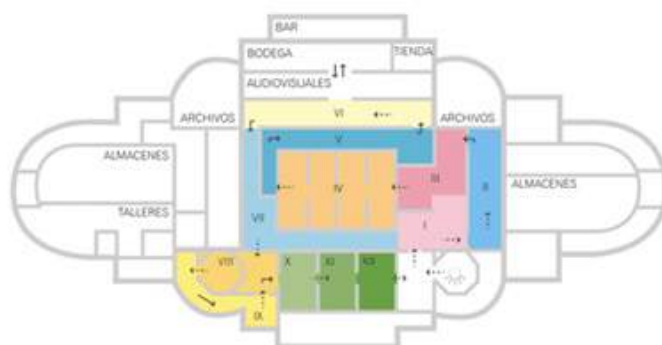
(il. 1). Budowla jest efektem regionalistycznego ruchu architektonicznego, który starał się połączyć style i materiały z najlepszych okresów Sewilli. Zaprojektowany w stylu *neomudejar*, charakteryzuje się fuzją elementów wschodnich (mozarabskiego, kalifatu, Nasrydów i Almohadów) z innymi elementami pochodzenia europejskiego. Feeria barw i kształtów, serie kolumn z białego marmuru lub ceglanych palików, łuki, ażurowe alfony, zdobienia z rzeźbionych cegieł, *azulejos* i kolorowe dachówki mają reprezentować kwintesencję architektury i sztuki Andaluzji.

Muzeum Sztuki i Zwyczajów Ludowych w Sewilli zostało powołane dekretem z 23 marca 1972 roku, a otwarcie pierwszych wystaw nastąpiło rok później — 4 marca. Jako oddział Muzeum Sztuk Pięknych w Sewilli zajmowało połowę budynku i było zarządzane przez Ministerstwo Oświaty i Nauki. Drugą część budynku wykorzystywały władze miasta. Niestety brak dialogu między instytucjami skutkował administracyjnymi zaniedbaniami. Rada Miejska 26 marca 1980 roku wyraziła zgodę na użytkowanie przez Ministerstwo Oświaty i Nauki całego gmachu tak długo, jak będzie wykorzystywany na potrzeby muzeum, pod warunkiem odpowiedniego dostosowania pomieszczeń na przestrzeń ekspozycyjną.

Część użytkowa muzeum składa się z podziemnej kondygnacji, parteru i dodatkowo dobudowanego pierwszego piętra. Stała powierzchnia wystawiennicza wynosi 5496 m². Na piętrze (nieдоступnym dla zwiedzających) mieści się biblioteka muzealna (specjalizacja: etnografia i muzealnictwo). Znajdują się tu także: archiwum fotograficzne, sale audiowizualne i konferencyjne oraz pracownia konserwatorska i laboratorium fotograficzne. Parter pawilonu to między innymi przestronne patio, które z trzech stron otaczają sale ekspozycyjne, z przeznaczeniem na wystawy stałe i czasowe. Pozostałą część wystawienniczą umieszczono w podziemiach. Tam też zorganizowano pomieszczenia magazynowe, archiwa, przestrzeń audiowizualną i pracownię restauratorską. Wystawy czasowe znajdujące się na parterze można zwiedzać niezależnie od pozostałej części muzeum.

Placówka powstała jako oddział Muzeum Sztuk Pięknych i to z jego zasobów pochodzi największa i najważniejsza część zabytków [https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Arts_and_Popular_Customs_of_Seville; data odczytu: 30.06.2024]. Na szczególną uwagę zasługują zbiory orientalnej porcelany i kości słoniowej, w tym część kolekcji José Gestoso y Péreza (1852–1917), wybitnego historyka sztuki, archeologa. Inne muzea hiszpańskie także wzbogaciły zbiory Muzeum Sztuki i Zwyczajów Ludowych. Na przykład

kolekcje *azulejos* są darem Muzeum Archeologiczne w Sewilli, Muzeum Ludu Hiszpańskiego w Madrycie (Museo del Pueblo Español), Muzeum Sztuk Pięknych w Walencji (Museo de Bellas Artes de Valencia) i inne mniejsze placówki z Andaluzji. Mieszkańcy Sewilli również uzupełniają zbiory o tekstylia, narzędzia rolnicze, przybory gospodarstwa domowego, instrumenty muzyczne itp. Pozostałe eksponaty zakupiono w latach 70. XX wieku, gdy muzeum przeszło pod opiekę Ministerstwa Oświaty i Nauki. Największą darowizną po założeniu placówki była kolekcja Díaza Velázqueza (przekazana w 1979 roku), jeden z najcenniejszych zbiorów haftów i koronek w Europie, liczący prawie 6 tys. egzemplarzy. Nabytki od 2000 roku obejmują także kolekcję składającą się z ponad 2 tys. fotografii przedstawiających szczególnie andaluzyjskich miast i życia ich mieszkańców od mniej więcej 1900 do 1936 roku oraz liczącą 168 egzemplarzy kolekcję etnograficzną z rejonu Allepuz [https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Arts_and_Popular_Customs_of_Seville; data odczytu: 30.06.2024].



Plano de circulación de la planta semisótano

- Sala I: Funciones del mobiliario doméstico
- Sala II: Funciones del ajuar doméstico
- Sala III: Tipos de contenedores domésticos
- Sala IV: Oficios tradicionales
- Sala V: Cerámica y azulejería
- Sala VI: Centros de producción cerámica. Usos de la cerámica popular
- Sala VII: Vinicultura
- Sala VIII: La Cartuja y cerámica oriental japonesa
- Sala IX: Armas blancas y de fuego
- Sala X: Metalistería
- Sala XI: Diversas técnicas de transformación
- Sala XII: Diversas técnicas de transformación

Il. 2. Plan pomieszczeń wystawy stałej, źródło: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartesycostumbrespopularesdesevilla/propuestas-de-recorrido> (data odczytu: 09.11.2023)

Wystawa stała mieści się w piwnicach budynku (il. 2). Zwiedzający udają się tam klatką schodową, wymienioną w trakcie przystosowania budynku do celów muzealnych w 1972 roku. W studni ośmiokątnych schodów umieszczono makietę symbolu miasta — Giraldy, dzwonnicy przylegającej do katedry. Drewniana konstrukcja, mniejsza 23 razy od kamiennego oryginału, zbudowana została w 1992 roku przez więźniów ośrodka penitencjarnego Sevilla I i podarowana muzeum. Dzięki instalacji w środku klatki schodowej zwiedzający mogą dokładnie obejrzeć eksponat z każdej strony. To rodzaj wizytówki przypominającej, że wystawa jest poświęcona przede wszystkim kulturze i dziedzictwu Andaluzji — regionu, nad którym symbolicznie góruje sewilska Giralda (il. 3).



Il. 3. Makieta Giraldy w „studni” klatki schodowej, fot. Damian Kasprzyk

Ekspozycja nie ma wspólnego tytułu, podzielona jest natomiast na trzy obszary tematyczne.

DOM I RZECZY MIESZKALNE

Sala I i II: Funkcje mebli domowych

PRZEKSZTAŁCANIE MATERII

Sala III: Warsztat krawca

Sala IV: Tradycyjne warsztaty rzemieślnicze

Sala V: *Azulejos*

Sala VI: Warsztaty ceramiczne. Popularne zastosowanie ceramiki

Sala VII: Winiarstwo

Sala VIII: La Cartuja (fabryka porcelany założona przez Anglika sir Charlesa Pickmana w 1841 roku w Sewilli)

Sala IX i X: Metaloplastyka

Sala XI–XIII: Warsztaty: piekarski, rzeźniczy i prasa olejowa

ROZUMIENIE ŚWIATA

Sala XIV: Miary i wagi

Pierwsze dwie sale wyposażone są w leciwe gabloty, ciężkie, przyścienne, o solidnych drewnianych ramach (il. 4). Przestrzeń zaaranżowano w sposób bardzo tradycyjny. W witrynach umieszczono między innymi pojemniki, naczynia oraz inne wyposażenie przydatne w gospodarstwie domowym, ale też wyłącznie dekoracyjne. W pierwszej gablocie znajdziemy plecione koszyki i kosze o różnym przeznaczeniu, drewniane pojemniki, naczynia i metalowe skrzynki, skórzane tuby służące do transportu, wyroby szklane — karafki, dzbanki, kieliszki, a także drewniane misy, miski, młynki, moździerz, tłuczki, łyżki i widelce. Wśród eksponatów jest kilka XIX-wiecznych *sellos de pan*, czyli znaczników chleba — drewnianych stempli używanych zapewne przez piekarzy do znakowania swojego pieczywa. Jedną z gablot zapełnia kolekcja żelazek, płyta do ich podgrzewania i podstawki pod nie. Najstarsze z eksponatów pochodzą z XIX wieku, większość datowana jest na wiek XX. W innej witrynie umieszczono obiekty służące do oświetlenia: lampy naftowe, olejowe lub węglowe, żyrandol na świece, świecznik, latarkę naftową, lampę stołową oraz wygaszacz do świec. W skład kolekcji wchodzi przedmioty oświetlające przenośne, stołowe oraz do zawieszenia na ścianie bądź pod sufitem. Ta część ekspozycji prezentuje też urządzenia związane z higieną domową: garnek filtrujący wodę z misą, butelkę-pułapkę na muchy, nocnik, basen czy muszlę klozetową. Jest i witryna z XX-wiecznymi zabawkami dla dzieci: lalkami, samolotem, miniaturowym

projektorem, karuzelą, pistoletem, konikiem na patyku, samochodzikiem i skuterem, wozem strażackim i blaszanym pociągami, grami planszowymi, zjeżdżalnią dla piłek, trąbką, mebelkami dla lalek — jadalnią w stylu elżbietańskim. Znajdziemy także drewniane klocki, z przykuwającym szczególną uwagę zestawem *Architectura de Madera*, którego elementy mają kształty przypominające architektoniczne detale, np. rzeźbione kolumny i podcienie. W kolejnych gablotach są ozdoby domowe w postaci wazonów, porcelanowych figurek ludzi i zwierząt, talerzy ozdobnych do zawieszenia na ścianie.



Il. 4. Wystrój Sali I – witryna z wikliną, fot. Damian Kasprzyk

Ostatnim obiektem prezentowanym w tej części jest intarsjowany sejf podróżny datowany na lata 1450–1500. Ten przenośny mebel miał służyć przechowywaniu dokumentów, biżuterii, monet oraz innych niedużych przedmiotów. Podczas podróży używany był przez kupców, bankierów i poborców podatkowych. Sejf ów można zinterpretować jako symbol gromadzenia rozmaitych dóbr, dający jednocześnie do zrozumienia, jak mało możemy zabrać w daleką drogę i jak wiele pozwala zabezpieczyć własny dom. Wiek sejfu (jest o 500 lat starszy od pozostałych eksponatów

w tej części wystawy) wskazuje, że skłonność do gromadzenia jest w nas głęboko zakorzeniona.

Trzecia sala prezentuje zakład krawiecki Fernanda Rodriguez Ávila, jednego z najsłynniejszych hiszpańskich krawców. Pokazano w niej wyposażenie pracowni najstarszego w Sewilli zakładu, historię rodu Ávila, a także informacje na temat zdobywania zawodu i sposobów nauki tego rzemiosła. Urodzony w roku 1936 Rodriguez Ávila marzył o karierze prawniczej, ale ostatecznie zgodnie z tradycją rodzinną został mistrzem krawieckim, po ojcu dziedzicząc zakład. Był ostatnim przedstawicielem piątego pokolenia rodziny, która stworzyła jedną z największych marek rzemieślniczych w Sewilli. W zakładzie szyto na miarę wszelkiego rodzaju odzież męską: garnitury, marynarki, ubiory wizytowe (fraki, smokingi), mundury galowe, liberie [https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-sevilla-adios-fernando-rodriguez-avila-30-mejores-sastres-maestros-espana-201902141424_noticia.html; data odczytu: 30.06.2024]. Ubierały się tu wybitne osobistości świata kultury, polityki, sztuki i biznesu.



Il. 5. Poster ekspozycji zatytułowanej *Krawiectwo Ávila. Elegancja rzemiosła*, fot. Damian Kasprzyk

W skład ekspozycji zatytułowanej *Krawiectwo Ávili. Elegancja rzemiosła* (il. 5) wchodzi kompletne wyposażenie pracowni: stoły krawieckie, maszyna do szycia, żelazka, zestawy krzywików, linijek i centymetrów, form i wykrojów, szafy z niemi i guzikami, manekiny wykorzystywane w ręcznym szyciu na miarę. Przestrzeń tej części wystawy ożywiają jaskrawe tła plansz informacyjnych i trzyminutowy film przedstawiający wykonanie wykroju przez Ávilę. Ekspozycja daje także możliwość porównania tradycyjnych zasad nauki rzemiosła ze współczesną szkołą zawodową. Twórcy wystawy ukazują zmianę, która w drugiej połowie XX wieku zaszła w nauce rzemiosła. Dawniej edukacja od początków odbywała się pod okiem doświadczonych mistrzów — uczniowie całymi dniami uczyli się fachu, szacunku do powierzonego materiału, podejścia do klienta, obserwując mistrza przy pracy i z czasem wykonując coraz bardziej skomplikowane czynności. Dzisiaj uczniowie uczą się rzemiosła w szkołach, a w zakładach rzemieślniczych odbywają jedynie krótkie praktyki. Najprawdopodobniej nie przyczyni się to do mocnego identyfikowania się z mistrzem i przyszłym zawodem. Istotne jest w związku z tym pytanie o przyszłość jakości rzemiosła.

Kolejna duża część ekspozycji jest umiejscowiona w sali nr IV. Po obu stronach długiego korytarza zaaranżowano typowe dla regionu warsztaty rzemieślnicze. Wprowadzeniem jest tu prezentacja początków rzemiosła jako „pozornie neutralnego terminu, jednak niosącego także znaczenia związane z dyskryminacją społeczną, niedocenianą pracą fizyczną w porównaniu z wysiłkiem intelektualnym oraz naszą arbitralną klasyfikacją różnych zajęć” — jak możemy przeczytać na jednym z plakatów. W warstwie informacyjnej tej części bardzo wyeksponowano aspekt (nie)równości społecznej, co swoiście problematyzuje wystawę, nadając jej antropologiczny rys (obok etnograficznego).

Autorzy wskazują, że pojawienie się produkcji przemysłowej kojarzonej z ideą postępu zmarginalizowało tradycyjne rzemiosło jako antytezę nowoczesności, lokując wytwórców na najniższym szczeblu drabiny społecznej. Nawet dziś zajęcia, które tu zaprezentowano bywają postrzegane jako objaw zacofania. Kiedy słyszymy wyraz rzemiosło lub rzemieślnictwo, zwykle myślimy o przedmiotach wykonanych ręcznie przez zwykłych anonimowych twórców z miast i wsi. Ich wyroby zawierają jednak w sobie całe bogactwo znaczącego, zaskakującego, ekscytującego, dynamicznego i tętniącego życiem świata, który tu, w Andaluzji, wciąż jest obecny. Mówią

o różnych sposobach odczuwania, życia i interakcji, o tym jak rzemieślnicy posługują się narzędziami, o relacjach z innymi wytwórcami i klientami. Wystawa ukazuje znaczenie zawodów nadal praktykowanych w andaluzyjskich wioskach. Opowiada o umiejętnościach, zdolnościach, perspektywach, wartościach, warunkach pracy, przenikaniu życia społecznego. To powoduje, że tradycyjne rzemiosło jest istotną częścią dziedzictwa kulturowego, a dzięki jego ochronie można zachować nie tylko złożoność techniki i wiedzę, lecz przede wszystkim traktować je jako cenny kapitał, który kształtował i kształtuje tożsamość regionu.



Il. 6. Warsztat garbarski, fot. Sylvia Kasprzyk

W myśl tych założeń warsztaty rzemieślnicze tej części wystawy mają pokazać nie tylko miejsca pracy, narzędzia, sposoby wykonania i efekty, czyli przedmioty. Mają unaocznic także to, co trudno uchwycić — status i rolę rzemieślników w społeczności. Znajdziemy tu w kolejności: warsztat blacharski, pracownię: bednarza, rymarza (il. 6), wytwórcy kastanietów, gitar (il. 7), galwanizatora, garncarza, malarza porcelany. W każdym z warsztatów są stoły, szafy, narzędzia, części i elementy wykonywanych prac, gotowe wyroby, ale i przedmioty, którymi zwykle otaczają się ludzie:

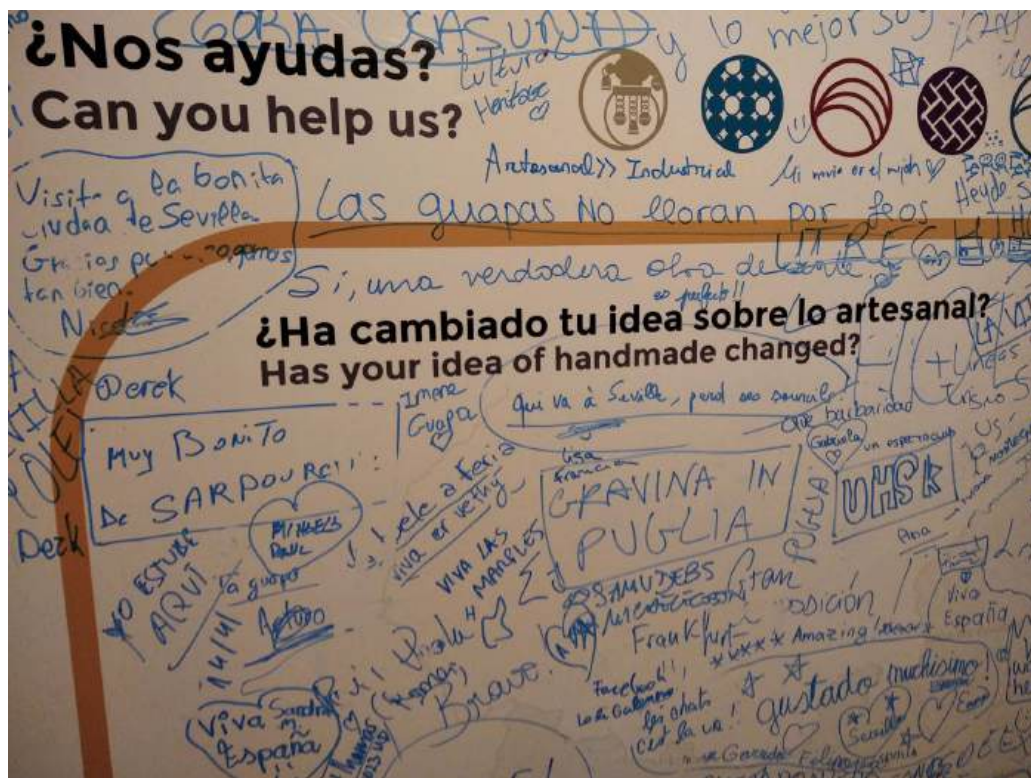
plakaty, zdjęcia i obrazki na ścianach, kalendarze, firanki w oknach. Zadbano o najdrobniejsze szczegóły i udało się uniknąć wrażenia ekspozycyjnej sztuczności. Obiekty przedstawione na wystawie nie pochodzą z odległych czasów, lecz z lat 50. 60. a nawet 70. XX wieku. Zadbano o pobudzenie u zwiedzających różnych zmysłów — w trakcie oglądania towarzyszy im dyskretny dźwięk gitary i kastanietów.



Il. 7. Wyrób gitar, fot. Sylwia Kasprzyk

Odejście od etnograficznej konwencji koncentrującej się na materiałach i technologiach widoczne jest na różnych poziomach komunikacyjnych. Nad każdym z warsztatów umieszczono motto — niektóre z nich: „Jeśli będziemy chronić tylko przedmioty, pamięć o tym, jak są zrobione, umrze wraz z ich twórcami”, „W odróżnieniu od fabryk maszyny są narzędziami w rękach

wykwalikowanych rzemieślników, którzy używają ich wtedy, kiedy zajdzie taka potrzeba”, „Wartość dziedzictwa rzemiosła tkwi w głębokim znaczeniu, jakie działalność ta ma dla społeczności ich twórców, symbolizując tożsamość określonego terytorium”, „To nie jest świat pogrążony w przeszłości. Procesy produkcyjne i ich efekty posiadają wiele udoskonaleń wynikających z lat doświadczeń oraz postępu technologicznego, jaki oferuje każda nowa epoka”, „Wyroby rzemieślnicze mają kształty nadane nie tylko dzięki wiedzy i umiejętnościom ich twórców, lecz także przez ich ciała, nawyki i gesty, będące częścią procesu twórczego i uzewnętrzniają jedność twórcy z ich dziełem”. Dodatkowo autorzy wystawy przypisali rzemiosłom antropologiczne konteksty. Zdobienie ceramiki opisano, sięgając po kategorię prezentu, wyrób gitar skojarzono z miłością, garncarstwo zaś ze środowiskiem naturalnym.



Il. 8. Tablica z komentarzami odwiedzających, fot. Damian Kasprzyk

Przechodząc do kolejnej części wystawy, zwiedzający mają okazję do autorskiej wypowiedzi. Na dużych białych tablicach umieszczono pytania: Czy możesz nam pomóc? Czy zmieniło się Twoje postrzeganie rękodzieła? Czy czegoś Ci brakuje? Na tablicy nie ma już miejsca na nowe dopiski (il. 8).

Możemy przeczytać komentarze w różnych językach: „odzyskamy rzemiosło!”, „bardzo ciekawe doświadczenie”, „genialne”, „dużo się nauczyłem”, „wiele elementów z tego muzeum pochodzi z górskiego miasta Onubense, odwiedziliśmy sąsiadów dziś 15.04.2023 zachodnie wybrzeże Huelvy”, a także daty, podpisy, informacje o wizytach całymi rodzinami, miasta i kraje, z których zwiedzający przyjechali: Madryt, Rumunia, Chile. Ścianka tego rodzaju to znana muzealna praktyka. Uwagę jednak przyciągają konkretne pytania zadane przez muzealników.

Sala V w całości została poświęcona *azulejos* — wizytówce architektonicznej tej części Europy. Nazwą tą określa się płytki ceramiczne, najczęściej kwadratowe, wytwarzane różnymi metodami, pokryte gładkim nieprzepuszczalnym szkliwem, służące jako okładziny ścian wewnętrznych i zewnętrznych. Choć *azulejos* kojarzone są często z kulturą materialną Portugalii, jednak wiemy, że trafiły one tam właśnie z Sewilli ok. roku 1503 [Pais, Monteiro, Henriques 2007: 18].



Il. 9. Wzory *azulejos*, fot. Sylwia Kasprzyk

Najstarsze zaprezentowane na wystawie ozdobione są płaskorzeźbą heraldyczną. Prezentowany zbiór to jedna z najpełniejszych zachowanych

tego rodzaju kolekcji. Płytki z herbami rodów umieszczane były nie tylko na ścianach domów, lecz także na grobowcach przedstawicieli stanu szlacheckiego. Kolejne wiszące witryny i opisy informują o różnych technikach wykonywania *azulejos*. Ciekawe, że innowatorami w tej dziedzinie bywali obcokrajowcy, głównie Włosi. Jednym z nich był Francisco Niculoso Pisano, który ok. 1500 roku wprowadził majolikową technikę jasnego kolorowania, umożliwiającą malowanie płytek tak, jakby były płótnem. Niculoso przybył do Sewilli prawdopodobnie dlatego, że istniało tu już wówczas wiele dobrych warsztatów kaflowych.

Oprócz wielu technik istniało i istnieje także wiele motywów zdobniczych i zastosowań *azulejos*. Najczęstszymi były ornamenty roślinne i geometryczne, ale w ciągu setek lat umieszczano też na płytkach motywy zwierzęce, kształty antropomorficzne, sceny alegoryczne i groteskowe. Wytwarzano dużych rozmiarów panele o tematyce religijnej i wysokie cokoły z motywami mitologicznymi (il. 9, 10).



Il. 10. Azulejos z motywami religijnymi, fot. Sylwia Kasprzyk

Azulejos często są wykorzystywane jako płytki krawędziowe (wskazujące na wysoki zmysł estetyczny w wykończeniu motywów i wzorów) oraz sufitowe. Te ostatnie zastąpiły pracochłonne i kosztowne sufity kasetonowe stylu *mudejar*. Technika ta wskrzeszała wizygocką tradycję używania belek stropowych z nieszkliwionych cegieł, ale w dekoracji uwzględniała islamską kolorystykę. Docenić można ogromną różnorodność motywów: geometryczne kształty łączą się z elementami roślinnymi lub służą jako ramki do emblematów imion, atrybutów świętych czy zwierząt. We współczesnych budynkach prawie to zanikło i pojawia się tylko na sufitach niektórych balkonów. Dziś *azulejos* z imieniem kogoś bliskiego lub numerem własnego mieszkania to jedna z najpopularniejszych pamiątek przywożonych z Sewilli. Tradycja stosowania szkliwionych płytek w zdobnictwie fasad jest tu dostrzegalna niemal na każdym kroku.

Kolejna część ekspozycji przedstawia ceramikę z terenów na wschód od Andaluzji — Walencji i Katalonii. Począwszy od XII wieku, ceramika walencka była produkowana na rynek lokalny, ale jej dużą część przeznaczano również na eksport. Najstarsze dekoracyjne wyroby, w kolorze miedzianej zieleni i manganu na blaszonym tle, zawierały islamskie wzory. Od XIV wieku do kolorów dodano błękit i złote refleksy. W tym samym czasie rozpoczęto produkcję płytek, których dekoracje nawiązywały do wzorów luksusowych późnośredniowiecznych chodników Półwyspu Iberyjskiego i Europy Zachodniej. Archiwa i malarstwo tego okresu potwierdzają, że wyroby ceramiczne z okolic Walencji były eksportowane do Burgundii, Francji i Niderlandów. Przywileje nadane tutejszym cechom garncarzy oraz otwarte w wyniku ekspansjonistycznej polityki Korony Aragonii szlaki handlowe na Morzu Śródziemnym sprawiły, że walenckie wyroby i płytki stały się najbardziej pożądanym luksusowym towarem w XV-wiecznej Europie. Na wystawie prezentowane są wyroby z najbardziej znanego ośrodka w Manises, o którym często wspomina się w literaturze przedmiotu [por. Grabowski 1978: 309]. Ciekawymi eksponatami są tu, oprócz naczyń, także ceramiczne poidła dla ptaków, karmniki dla królików, elementy rynien i rzygaczy, skarbonki (il. 11).



Il. 11. Gliniane skarbonki, fot. Damian Kasprzyk



Il. 12. Fragment Sali poświęconej winiarstwu, fot. Damian Kasprzyk

Sala VII, znajdująca się w kolejnej części piwnic ekspozycyjnych, prezentuje wystawę opowiadającą o winiarskich tradycjach regionu. Zanim zapoznamy się z historią winiarstwa i browarnictwa w Andaluzji, powita nas niepowtarzalny zapach. Uraduje on wszystkich zwolenników działań wystawienniczych mających za zadanie pobudzać nie tylko zmysł wzroku. Sięgnięto po prosty i jakże naturalny sposób. Surowy korytarz z ceglana podłogą zastawiono rzędami pustych beczek, będących źródłem intensywnego zapachu drewna latami chłonnącego wszystkie etapy fermentacji, ale też oddającego swoje walory winom. Można tu uzmysłowić sobie, że znaczna część bukietu wina to zapach drewna, będący pochodną czasu, jaką moszcz winny spędził w beczce, która bywa nowa, a czasem już wysłużona (il. 12).

Ta część ekspozycji przedstawia również historię regionalnego sewilskiego browaru Cruzcampo, założonego w 1904 roku przez inwestujących w sektorze winiarskim braci Tomása i Roberta Osborne Guezala. Postanowili oni założyć w Sewilli browar, aby zdywersyfikować podaż napojów alkoholowych i zmniejszyć bezrobocie w regionie. Fabryka powstała w pobliżu świątyni zwanej *Cruz del Campo*, stąd nazwa istniejącej do dziś i cenionej marki.

Warto tu zatrzymać się przy plakatach. Dowiadujemy się z nich, że związek wina z weekendem, nocą lub wyjątkowymi chwilami utrwalił się stosunkowo niedawno. Tysiące lat kobiety, mężczyźni, chłopcy i dziewczęta pili je przez cały dzień, zwykle rozcieńczane wodą, aromatyzowane, poprawiane. Na śniadanie często spożywano chleb maczany w winie. Medycy uważali bowiem wino za pokarm o dużych walorach kalorycznych i zdrowotnych. Do tych opinii przyczyniały się między innymi trudności z transportem mleka, które uważano za źródło potencjalnych chorób, albowiem szybko się psuło. Jakość wody także pozostawiała, szczególnie w miastach, wiele do życzenia. Dopiero postęp technologiczny w XIX wieku przyspieszył zmianę zwyczajów żywieniowych. Do menu na stałe wprowadzono mleko i wodę, natomiast sprzedaż i konsumpcja piwa oraz wina zaczęły podlegać ograniczeniom wiekowym. Zmiany te nie nastąpiły jednak z dnia na dzień, a najlepszym przykładem są obecne na wystawie hiszpańskie reklamy z lat 50. i 60. XX wieku zachęcające dzieci i młodzież do spożywania piwa (il. 13, 14).



Il. 13. Reklama piwa San Miguel (1957), fot. Damian Kasprzyk



Il. 14. Reklama piwa Cruzcampo (1961), fot. Damian Kasprzyk

Kolejna część wystawy poświęcona jest fabryce La Cartuja założonej w 1841 roku w Sewilli. Był to jeden z pierwszych w Hiszpanii zakładów wykorzystujących przemysłowe technologie do produkcji ceramiki. Pod względem rozwoju gospodarczego Hiszpania pozostawała wyraźnie w tyle, zwłaszcza w porównaniu z Anglią i Francją. Brakowało przedsiębiorczej burżuazji, wykwalifikowanych pracowników oraz nowoczesnej infrastruktury. Jednocześnie hiszpański rząd ochraniał rodzimy przestarzały przemysł, nakładając wysokie podatki na towary importowane. Niezbędne stało się więc zakładanie krajowych fabryk. Sytuację wykorzystali angielscy inwestorzy Pickmanowie — rodzina kupiecka, która w Liverpoolu prowadziła wytwórnię porcelany. Szybko zauważyli duże zapotrzebowanie na wysokiej jakości wyroby ceramiczne i protekcyjizm hiszpańskiego rządu, który faworyzował rodzimy przemysł. Rozwiązanie było oczywiste: uruchomić na miejscu produkcję własnej porcelany [<https://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartescostumbrespopularesdesevilla/antecedentes>; data odczytu: 30.06.2024].

Wyroby fabryki umieszczono w sali VIII, według kilku kategorii. Sposoby produkcji widz może obejrzeć na filmie odtwarzanym w zaaranżowanej salce kinowej. Nie sposób nie dostrzec wpływów angielskich zarówno w formie, kształcie, wielkości i przeznaczeniu naczyń, jak też kolorystyce i motywach zdobniczych. Wyroby firmy Pickman-La Cartuja zdobiły stoły, toaletki, toalety, szafki, tarasy i przedpokoje. Były dziedziczone z pokolenia na pokolenie w całej Hiszpanii.

Prezentując na wystawie etnograficznej dorobek nowoczesnej XIX-wiecznej fabryki, sewilscy muzealnicy udowodnili, że postrzegają dziedzictwo lokalne w szerokim kontekście przemian cywilizacyjnych. W tradycje regionu wpisywane są osiągnięcia z różnych epok, także i te będące w swoim czasie dowodem postępu.

Następne sale poświęcone są metaloplastyce — przemianie metali w różnych odsłonach. Dwie podstawowe procedury technologiczne to odlewanie i kucie. Wystawiane przedmioty imponują różnorodnością form. Począwszy od ozdób kutych, świeczników, wieszaków na lampy, karniszy, ozdobnych skrzynek, a skończywszy na tłoczonych kotłach, dzbankach, garnkach, dzwonkach dla gospodarskich zwierząt. Zobaczymy też kuźnię z całym wyposażeniem (il. 15) i film, na którym utrwalono różne techniki obróbki metali.



Il. 15. Wnętrze kuźni, fot. Sylwia Kasprzyk

Tematyka sal XI–XIII to obróbka i przechowywanie żywności. Poznajemy tu dwie czynności — produkcję chleba i przetwórstwo mięsa. Wypożyczenie piekarni składa się między innymi z dzież, wag, łopat, stempli. Ciekawostką jest sprzęt używany w Sierra de Huelva (andaluzyjskie obszary górskie) do uboju zwierząt i produkcji wędlin. Dzięki sprawdzonym technikom konserwacji szynek i kiełbas trafiają one na europejskie stoły, są cenione przez restauratorów na całym świecie. Okazuje się, że tradycja zwyciężyła i ubój domowy nie został w Andaluzji wyparty przez wielki przemysł mięsny. Antropolodzy społeczni są przekonani, że wiąże się to z funkcjami symboliczną i społeczną. Zgromadzenie całej rodziny przy np. uboju umacnia więzi rodzinne, definiuje grupę w obrębie społeczności, a podział zadań zwiększa znaczenie wieku i płci oraz status każdego członka rodziny. Ostatni warsztat pokazuje prasę belkową, używaną jako tłocznia do ekstrakcji oliwy, działającą na zasadzie dźwigni i śruby, dzięki czemu przenoszona jest siła i stopniowo wywierany nacisk na oliwki lub winogrona (il. 16). Wyświetlany w sąsiedztwie warsztatu film pokazuje, jak działa tłocznia.



Il. 16. Tłocznia oliwy, fot. Damian Kasprzyk

W ostatniej sali zaprezentowano urządzenia i systemy pomiarowe. Ludzka potrzeba zrozumienia i kontrolowania środowiska jest uniwersalna. Aby ją zaspokoić, człowiek wykorzystywał mitologię lub religię, ale i stworzył różne koncepcje naukowe i narzędzia. Mierzmy czas, obszar, odległość, masę, pojemność. W tej części wystawiono wagi, odważniki, butelki, dzbanki, pudełka, wiadra — wszystkie powstały, aby ważyć, mierzyć i odmierzać.

Tu, podobnie jak w dwóch pierwszych salach, trafiamy na gabloty pamiętające zapewne pierwsze lata działalności muzeum. Czy to celowy zabieg, aby oddać nastrój pierwszej wystawy sprzed 50 lat? Być może. W każdym razie gdyby ktoś zajrzał do pierwszej i ostatniej sali (jest taka możliwość, gdyż kierunek zwiedzania wyprowadza nas ponownie na klatkę schodową z makietą Giraldy), mógłby zawrócić, nie znajdując w zasięgu wzroku nic atrakcyjnego odnośnie do technik ekspozycyjnych. Wystawa ma zatem „popękany naskórek” (zestawienie starych gablot wyzwała odczucie pęknięcia w sensie dosłownym — il. 17), ale wewnątrz zaskakuje świeżością spojrzenia na tradycję i nowoczesnością muzealniczego aranżu.



Il. 17 „Popękany naskórek wystawy” – leciwe gabloty w Salach I, II i XIV, fot. Damian Kasprzyk

Ekspozycje charakteryzuje zwarty przekaz: ukazanie procesów przemian, ewolucji tradycji z uwzględnieniem inspiracji zewnętrznych, do takich zaliczyć bowiem trzeba rozwój przemysłowy i obecność innowatorów z odległych stron (Pisano, Pickman). Muzeum, prezentując dorobek pokoleń Andaluzyjczyków oraz istotę tradycji i odrębności kulturowej, kieruje uwagę na jednostkę. Ukazuje nadrzędną wartość człowieka z jego zdolnościami twórczymi — precyzją, odpowiedzialnością, kreatywnością, umiejętnością dostosowania się do zmian. Wyraźny jest kontekst dziedzictwa niematerialnego, obecnego w marzeniach i pragnieniach, które znajdują odzwierciedlenie w ludzkiej pracy.

Ciąg wystawienniczy poziomu piwnic Muzeum Sztuki i Zwyczajów Ludowych w Sewilli przypomina nieco labirynt (il. 2). Nie jest tu przestronnie, ale dzięki temu zyskujemy wrażenie pewnej intymności sprzyjającej kontemplowaniu obiektów. Plansze informacyjne w wielu miejscach wzbogacone są prezentacjami filmowymi, dzięki wmontowanym w nie niewielkim monitorom. W dwóch miejscach (sale VII i VIII) możemy zasiąść wygodnie przed większymi ekranami (il. 18). Prezentacje audiowizualne nie są tu

pierwszoplanowe. Są raczej dyskretne. Nie odciągają uwagi od rzeczy najważniejszych — kilku tysięcy znakomicie dobranych eksponatów, czytelnie zaprezentowanych, ze znanstwem opisanych i zinterpretowanych z zastosowaniem antropologicznych kategorii. Wystawę można uznać za uruchamiającą wiele zmysłów. Poczujemy zapachy winnych beczek, w części poświęconej rzemiosłom usłyszymy dźwięki.



Il. 18. Prezentacja filmowa na jednej z sal, fot. Sylwia Kasprzyk

Warto byłoby zanurzyć się w tym labiryncie, zanim udamy się w podróż po Sewilli i Andaluzji. Z większą wrażliwością i zrozumieniem wchłonimy to, czego tu doświadczymy. Może uda się nam też trafniej zidentyfikować, co jest prawdziwie tutejsze i godne uwagi.

Bibliografia

Grabowski Józef

1978: *Sztuka ludowa w Europie*, Warszawa: Arkady.

Pais Alexandre N., Monteiro João P., Henriques Paulo

2007: *Sztuka azulejos w Portugalii*, tłum. R. Rolim i in., Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

Sewilla. Michelin

2018: *Sewilla. Michelin* [przewodnik], Gliwice: Helion.

Strony internetowe

https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Arts_and_Popular_Customs_of_Seville; data odczytu: 30.06.2024.

<http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2010/04/pabellon-mudejar.html>; data odczytu: 30.06.2024.

https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-sevilla-adios-fernando-rodriguez-avila-30-mejores-sastres-maestros-espana-201902141424_noticia.html; data odczytu: 30.06.2024.

<https://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartesy costum bres populares dese villa/antecedentes>; data odczytu: 30.06.2024.

<https://www.museosdeandalucia.es/web/museodeartesy costum bres populares dese villa/propuestas-de-recorrido>; data odczytu: 09.11.2023.

Zuzanna Nalepa

Instytut Antropologii i Etnologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Upamiętnianie tożsamości lokalnej. Recenzja wystawy *Kolmar — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945*

Chodzież, miasteczko w północnej Wielkopolsce, znane jest głównie z letnich Międzynarodowych Chodzieskich Warsztatów Jazzowych Cho-Jazz, corocznych zawodów motorowodnych, ale również z porcelany, która produkowana była w miejscowej fabryce jeszcze do roku 2020. Serwis *Iwona* w swoim najbardziej znanym, złożonym wzorze w paki róż odnaleźć można w większości chodzieskich domów. Można stwierdzić, że serwisy kawowe *Iwona* czy *Miłość Wenecka* stały się wizytówkami chodzieskiej porcelany. Czasem można ją nabyć w atrakcyjnych cenach w jednym z popularnych dyskontów. Mieszkańcy Chodzieży mają jej tak dużo, że ostatecznie znajduje ona swoje miejsce na działkach ogrodowych, w piwnicach czy nawet wystawiają ją w kartonach przy śmietnikach. „Miejscowi nie chcą jej kupować”, wspominała jedna z moich rozmówczyń, która nadmiar swojej kolekcji wyprodukowanej w czasach PRL próbowała bezskutecznie sprzedać lokalnej społeczności. Są jednak osoby, które identyfikują się jako miłośnicy chodzieskiej porcelany. Do nich należy m.in. Piotr Marzec, którego kolekcja porcelany produkowanej w czasach okupacji niemieckiej prezentowana była na wystawie *Kolmar — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945* w Muzeum w Lewkowie od listopada 2023 roku do marca 2024 roku.

W czasach przed drugą wojną światową w Chodzieży istniały fabryka fajansu oraz fabryka porcelany, które nowi niemieccy właściciele w 1939 roku połączyli w Porzellan und Steingutfabrik in Kolmar. W tamtym czasie

produkowano głównie zastawę garnizonową i kantynową, ale także ozdobną porcelanę cienkościenną [Matwiejczuk-Ilnicka 2021: 33]. Ekspozycja w Lewkowie, przygotowana przez kolekcjonera chodzieskiej porcelany Piotra Marca, prezentowała zwiedzającym wyjątkowe egzemplarze cienkościennych porcelanowych serwisów, produkowanych pod sygnaturami z czasów okupacji. Wystawa zajmowała dwa pomieszczeniach pałacu rodziny Lipskich.



Il. 1. Wystawa *Kolmar* — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945, widok ogólny ekspozycji. Fot. Zuzanna Nalepa

Przy wejściu do pierwszego pomieszczenia znajdowały się tablice zawierające najważniejsze informacje o autorze wystawy i krótki opis historii chodzieskiej porcelany produkowanej w trakcie drugiej wojny światowej. W centralnym punkcie sali na stole ustawiono imbryki, filiżanki, półmiski, elementy zestawów obiadowych i kawowych, taca pod kieliszki, cukiernice, musztardnica. Wśród eksponowanych wzorów przeważały popularny ówczesnie wzór 520, wprowadzony do produkcji przez Niemców wzór *Poznań*, wzór *Alice*, wzór *Gładki*, fasony *Aleksander* i *Spała* oraz inspirowany marką Rosenthal klasyczny i elegancki wzór *Maria*. W szklanych witrynach wyeksponowano z kolei pojedyncze elementy zestawów kawowych,

półmiski, sosjerki, głównie zdobione motywami roślinnymi. Na wystawie znalazły swoje miejsce również skromnie zdobione pasowym szlakiem elementy zastawy kawowej wzoru *Poznań* czy podobnie zdobiona waza *Feston*. Ciekawym eksponatem były dwa mleczniki, filiżanka i cukiernica z porcelitu, dekorowane we wzór słomkowy, wprowadzone do produkcji w 1943 roku. Sygnatura na spodzie filiżanki przedstawiała herb z trzema wieżami, podczas gdy najczęściej spotykanymi sygnaturami z tamtego okresu są miecz z napisem ówczesnej niemieckiej nazwy miasta Kolmar bądź godło III Rzeszy — orzeł trzymający swastykę — na porcelanie produkowanej na potrzeby wojska niemieckiego [Matwiejczuk-Ilnicka 2021: 33].



Il. 2. Wystawa Kolmar — *piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945*, elementy serwisu kawowego wykonanego z porcelitu, wzór słomkowy. Fot. Zuzanna Nalepa

Zdecydowaną większość prezentowanej w gablotach oraz na zabytkowych kredensach porcelany stanowiły elementy wspomnianych wzorów i fasonów serwisów kawowych oraz herbacianych, jednak znalazły się także pojedyncze wzory serwisów obiadowych, pojedyncze półmiski, wazy

lub czajniki. Szczególnym punktem wystawy było pięć porcelanowych krążków zdobionych niemieckimi motywami propagandowymi, zakomponowanych w towarzystwie elementów zastawy kantynowej. Umieszczono tam też dokument przekazania ich do muzeum w Chodzieży przez Dorotę Marciniak, była pracownicę Chodzieskich Zakładów Porcelany i Porcelitu. Znajdujemy w nim informację, że krążki zostały odkopane w pobliżu zakładu nr 1 przy ul. Łkowej w Chodzieży. Należące zaś do kolekcji Piotra Marca przedstawiały kolejno: lwa podpisanego *Heinrich der Lowe*, wizerunek mężczyzny podpisany *Der Grosse Kurfirst*, wiksiską łódź wraz z podpisem *Der Wikinger*, puchar podpisany *Urnenflind Bei Litzmannstadt* oraz rycerza zakonu krzyżackiego z podpisem *Deutscher Ritterorden*. Te oraz pozostałe przekazane do muzeum emblematy opisała w swej książce Karolina Matwiejczuk-Ilnicka [2021: 161].



Il. 3. Wystawa Kolmar — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945, niemieckie krążki propagandowe. Fot. Zuzanna Nalepa

Narracja wystawy skupiała się wokół historii chodzieskiej porcelany z czasów niemieckiej okupacji, choć znalazły się na niej również elementy zastawy pochodzące sprzed 1939 roku, a produkowane w latach 30. XX wieku, np. fragmenty serwisu 510 projektu Bogumiła Marcinka. Jak informował napis, serwis ten pojawił się w filmie *Głos serca* już w 1931 roku, który niestety nie zachował się do czasów współczesnych. W ekspozycji ukazującej jednak głównie porcelanę ozdobną zabrakło — przy prezentacji zastawy dla wojsk i kantyn — elementów porcelany technicznej, produkowanej wówczas w Chodzieży przede wszystkim na eksport [Matwiejczuk-Ilnicka 2021: 35]. Wątki historyczne zostały zatem przedstawione nieco skrótowo, a największy nacisk położono na ukazanie zawartego w tytule piękna chodzieskiej porcelany oraz jak największej różnorodności wzorów i fasonów produkowanych w okresie wojennym.

Wystawa osadzona została w „byciu pomiędzy” [Lehrer 2015: 187] niemiecką okupacją a produkcją porcelany odbywającą się w fabryce, w której w tamtym czasie pracowali głównie mieszkańcy Chodzieży i która w latach między 1921 a 1939 pozostawała w rękach polskich właścicieli. Ekspozycja wydaje się wobec tego szczególnie atrakcyjna dla osób, które są pasjonatami chodzieskich wyrobów ceramicznych i znawcami lokalnej historii, oraz zwiedzających związanych z chodzieskimi fabrykami. Kolekcjonowanie porcelany, a następnie umieszczanie jej w muzealnej przestrzeni umożliwia pewnej części odbiorców umiejscowienie swojej tożsamości, przynależności regionalnej, staje się punktem odniesienia do bycia skądś [Piaskowski 2014: 129]. Tego typu działanie jest upamiętnieniem historii i jednocześnie ochroną tego, co już minęło, a co ma bezpośredni związek z poczuciem tożsamości lokalnej w „momentach dziejowej zawieruchy” [Piaskowski 2014: 127]. Wystawa w Muzeum w Lewkowie jest zatem przykładem chronienia dziedzictwa kulturowego chodzieskiej porcelany.

Grzegorz Studnicki w artykule dotyczącym tradycji i procesów mityzacji stawia ważne pytanie, czy „tradycja nie staje się widoczna wtedy, gdy zaczyna niknąć?” [Studnicki 2009: 31]. Pytanie to jest istotne w kontekście pamięci zbiorowej, która bezpośrednio wpływa na poczucie tożsamości lokalnej i „stanowi fundament systemu wartości przesądzającego o postrzeganiu i rozumieniu świata przez jednostki lub grupy” [Dziubata, Janaszak, Ostaszewska, Szałek 2019: 457]. Wystawa *Kolmar — piękno chodzieskiej porcelany z lat 1939–1945* niezaprzeczalnie uczestniczy w procesie wytworzenia, kształtowania i umacniania współczesnej pamięci zbiorowej oraz

tożsamości osób związanych z chodzieskimi fabrykami. Wystawa, kontakt z porcelaną oraz budowana wokół narracja historyczna „dla »miejscowych« mogą (...) być miejscem pamięci, a dla osób z zewnątrz mogą być źródłem doświadczenia turystycznego” [Studnicki 2018: 171].

Przygotowanej ekspozycji zarzucić można jednak brak organizacji regularnego oprowadzania lub działań warsztatowych, które mogłyby znacząco wpłynąć na zaangażowanie zwiedzających. Dodatkowo, umieszczenie tylko trzech tablic informacyjnych oraz niemożność „przebywania” bliżej eksponatów przyniosło skutek w postaci braku pewnej dynamiki i nowoczesności w sposobie jej zaprezentowania. Jak wskazuje Wacław Idziak, jednym z najważniejszych czynników w nowym muzealnictwie jest położenie nacisku na budowanie doświadczeń, skojarzeń i objaśnień, zamiast przedstawiania wyłącznie faktów [www.muzeoblog.mik.krakow.pl/; data odczytu: 23.05.2024]. Zgromadzenie tak wielu przedmiotów w dwóch pomieszczeniach — najwięcej porcelany ustawiono na stole odgrodzonym od odbiorców — sprawiło, że dostrzeżenie kunsztownych detali poszczególnych dekoracji było kłopotliwe. Mimo to tematyka wystawy była oryginalna i atrakcyjna, zwłaszcza dla osób związanych z chodzieską fabryką i zainteresowanych porcelaną z czasów wojennych. Nie można jednak odebrać ekspozycji istotnej zalety, jaką jest dokumentowanie lokalnej tożsamości oraz dziedzictwa kulturowego miasta Chodzieży. Dzięki zbiorom Piotra Marca chodzieskiej porcelany pochodzącej z okresu okupacji, a następnie zaprezentowanie kolekcji na publicznej wystawie w pałacu w Lewkowie chodzieska historia, pamięć i dziedzictwo przemysłowe zostały udokumentowane, a co za tym idzie uchronione przed zapomnieniem. Zamknięcie fabryki w połowie roku 2020 sprawiło ostatecznie, że miłośnicy chodzieskiej porcelany podziwiać mogą ją wyłącznie w prywatnych zbiorach kolekcjonerów lub w przestrzeniach muzealnych.

Bibliografia

Dziubata Karolina, Janaszak Michalina, Ostaszewska Natalia, Szalek Martyna

2019: *Ogólnopolska konferencja naukowa „Zaangażowanie/Edukacja/Animacja”. Etnologia i antropologia kulturowa wobec zmian społecznych, 18–22 września 2019 r., Poznań*, „LUD. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego”, nr 103.

Idziak Wacław

2007: *Współczesne tendencje w muzealnictwie*, Małopolski Instytut Kultury, Muzeoblog [www.muzeoblog.mik.krakow.pl/].

Lehrer Erica

- 2015: *Niepokojące pamiątki: kurator i muzeum w strefie konfliktów kulturowych*, przeł. E. Klekot, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 2.

Matwiejczuk-Ilnicka Karolina

- 2021: *Ceramika chodzieska w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Chodzieży (Działu Historii i Tradycji Miasta)*, Chodzież-Piła: Miejska Biblioteka Publiczna w Chodzieży, Wydawnictwo „Media” Edmund Wolski.

Piaskowski Grzegorz

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

Studnicki Grzegorz

- 2009: *Tradycja w procesie mityzacji*, [w:] *Tradycja: wartości i przemiany*, red. J. Adamowski, J. Styk, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- 2018: *Prywatne i społeczne muzea na Śląsku Cieszyńskim w kontekście tożsamości regionalnej*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 5.

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Recenzja: Anna Tyszewicz-Obara, *Codzienne zmagania o nową zabawkę. Z dziejów kieleckich spółdzielni zabawkarskich*, Muzeum Zabawek i Zabawy, Kielce 2022, ss. 146



Lokalizacja Muzeum Zabawek i Zabawy (MZiZ) w Kielcach nie jest dziełem przypadku. Stolica województwa świętokrzyskiego to miasto o bogatych tradycjach zabawkarskich. Przemysł ten rozwijał się szczególnie w okresie Polski Ludowej. Działały wówczas w Kielcach trzy spółdzielnie produkujące szeroki asortyment zabawek. Tym właśnie zakładom poświęcona została książka Anny Tyszewicz-Obary.

Można ją potraktować jako swoiste epitafium, gdyż kieleckie spółdzielnie zabawkarskie nie przetrwały transformacji ustrojowej. Opracowanie to powstało w duchu komemora-

tywnym, co podkreśla Ilona Daria Dyktyńska — dyrektor MZiZ, deklarując w krótkim *Wprowadzeniu*: „Naszą ideą było zaprezentowanie możliwie jak najpełniejszej historii spółdzielni zabawkarskich, które przez szereg lat

wpisowały się w tożsamość miasta, produktów ich wytwórczości, ludzi, którzy je tworzyli, często z ogromnym zaangażowaniem po to, by wywołać dobre emocje i uśmiech” [s. 9]. Wątek lokalnej tożsamości kontynuuje też autorka książki w kilku akapitach *Wstępu*, zauważając, że wśród listy sloganów promocyjnych identyfikujących polskie miasta z różnymi zjawiskami („Kutno — miasto róż”, „Chełmno — miasto zakochanych” itp.) brakuje motywu zabawek. Sugestia w odniesieniu do Kielc jest tu czytelna, jednak Tyszewicz-Obara słusznie stwierdza, że niezbędna staje się w tym kontekście rzetelna wiedza na temat tradycji zabawkarskich i jej popularyzacja.

Książka składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Nie tylko spółdzielnie*, przybliża złożoną strukturę państwowej wytwórczości zabawkarskiej. To swoista układanka (po tę pasującą tu metaforę sięga sama autorka) zjednoczeń, zarządów, związków, biur, spółdzielni pozostających względem siebie w określonych stosunkach zależnościowych jako wykwit centralnego planowania i nakazowo-rozdzielczego systemu funkcjonowania gospodarki. W każdym razie Kielce były siedzibą nie tylko powstałego w 1972 roku Krajowego Związku Spółdzielni Zabawkarskich (KZSZ), lecz także kilku agend w postaci między innymi Zakładu Doświadczalnego Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Przemysłu Zabawkarskiego i Artykułów Politechnicznych, a następnie Centrum Techniczno-Produkcyjnego. Miasto było też miejscem organizowania giełd zabawkarskich — cyklicznych imprez, podczas których wytwórcy z całej Polski mogli prezentować swoją ofertę oraz nawiązywać kontakty handlowe, a odwiedzający mieli możliwość nabywania wyrobów w punktach sprzedaży detalicznej. Do odwiedzania giełd zapraszani byli także przedstawiciele środowisk naukowych. Dzięki temu w latach 80. XX wieku nawiązano współpracę między innymi z Katedrą Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego. Funkcjonowanie w Kielcach KZSZ przyczyniło się ostatecznie do powołania w tym mieście Muzeum Zabawkarstwa. Uchwałę w tej sprawie podjęto w 1979 roku, a placówka pozostawała w strukturach Związku do 1984 roku. W ciągu kolejnych lat muzeum zmieniało lokalizację, aby dziś — jako MZiZ — dysponować siedzibą przy placu Wolności 2, w odnowionym budynku zabytkowych hal targowych.

Główną część książki tworzą trzy rozdziały przybliżające dzieje i produkty kieleckich spółdzielni. Rozdział *Kombinat zabawkarski* poświęcony został Spółdzielni Pracy Przemysłu Zabawkarskiego „Gromada”, *Pif-paf-precyzja!* traktuje o Spółdzielni Pracy Zabawkarsko-Metalowej „Precyzja”, *Pluszowa*

menażeria zaś opowiada o Świętokrzyskiej Spółdzielni Pracy Przemysłu Zabawkarskiego, zwanej potocznie „Świętokrzyska”.

Autorka oszczędza czytelnikowi nudnej wyliczanki członków zarządów spółdzielni i kadry kierowniczej. Nie tworzy też kalendarium dziejów poszczególnych zakładów. Dane ilościowe dotyczące produkcji ogranicza do niezbędnego minimum. Nie znajdziemy tu ujętych w tabele zestawień. Bohaterami swojej książki czyni natomiast ludzi prawdziwie ważnych dla działalności tych zakładów oraz... zabawki. Rozwija kwestie wzornictwa, projektowania, kontroli jakości, organizacji pracy. Przytacza opinie nabywców zabawek (także te zawarte w reklamacjach i skargach). Informuje czytelnika o obecności wyrobów danej spółdzielni w zbiorach muzealnych. Wskazuje też lokalizację przestrzeni produkcyjnych.

Jaki obraz kieleckiego przemysłu zabawkarskiego wyłania się z kart książki? Zabawki produkowano w czasach PRL w wielu miejscach. Znane były wyroby zakładów z Częstochowy, Krakowa, Łodzi, Pruszkowa, Siedlec, Wrocławia i kilku innych miast [Wieczorek 2018]. Kielce ze swoimi spółdzielniami stanowiły ważny ośrodek tego rodzaju wytwórczości. W latach 60. i 70. XX wieku rozwijał się tu głównie przemysł metalowy, chemiczny i papierniczy. Produkcja zabawek z całą pewnością nie była najważniejsza, jednak dawała zatrudnienie wcale niemałej grupie osób. W sektorze zabawkarskim pracowało w latach 70. XX wieku ponad tysiąc kielczan, co przy liczbie mieszkańców oscylującej wówczas w granicach 150 tys. stanowiło być może 1,5% czynnych zawodowo [<https://pl.wikipedia.org/wiki/Kielce>]. Autorka przypomina sylwetki ludzi koncepcyjnie zaangażowanych w proces powstawania zabawek. Byli to nie tylko prezesi spółdzielni, lecz przede wszystkim projektanci: Anna Narzyska-Prauss, Walentyna Strzemiń, Leokadia Krajewska, Irena Wolak, Helena Naksianowicz, Halina Jeglińska, Aleksandra Olszewska, Elżbieta Wysogład, Władysław Leydo, Mirosław Wielgus, Janusz Muszyński, Zdzisław Stępień oraz racjonalizatorzy: Adam Podolecki, Ryszard Dragosz, Marian Manecki, Jan Lankoff.

Tyszewicz-Obara obszernie opisuje system chałupniczy, który był drugim filarem produkcji zabawek — oprócz pracy w zakładach. Wymienia jego zalety (praca w domu znacznie ograniczała koszty produkcji) oraz wady (problemy z kontrolą jakości i konieczność ciągłego usprawniania logistyki oraz szkoleń).

W książce poświęcono nieco miejsca pozaprodukcyjnej aktywności spółdzielni. Zakłady te angażowały się w działalność charytatywną — współpracowały

z wiejskimi przedszkolami i szkołami specjalnymi, fundowały książeczki mieszkaniowe i zabawki dla dzieci z biednych rodzin. Autorka odnalazła informacje o współfinansowaniu klubu sportowego i przekazywaniu środków na pomoc dla „walczącego Wietnamu”. Zakłady tradycyjnie odwiedzane były przez szkolne wycieczki i inne grupy zorganizowane, a pracownicy brali udział w czynach społecznych, które mimo że: „u samych biorących w nich udział nie zawsze budziły entuzjazm, to w rezultacie mogły przynieść mniej lub bardziej znaczący pozytywny efekt” [s. 96].

Muzealne motywy w książce stają się czytelne w tych fragmentach, w których autorka opisuje wyroby spółdzielni, czyli zabawki. Znakomitym uzupełnieniem są ilustracje kilkudziesięciu zabawek (niektóre z metkami lub w oryginalnych pudełkach) i kilku przyrządów do ich wykonywania. To zaledwie fragment bogatej kolekcji MZiZ. Wiele kieleckich zabawek można określić jako „kultowe”. Tyszewicz-Obara pisze między innymi o produkowanym w latach 50. „kocie w butach”, twierdząc, że była to „ważna i rozpoznawalna zabawka” [s. 25]. W innym miejscu jest mowa o „słynnych” klockach ABC [s. 82]. Popularne były drewniane pukawki, metalowe pistolety. Niesłabnącym zainteresowaniem w okresie PRL cieszyły się dziecięce rowerki i hulajnogi. Hitem były „indiańskie” pióropusze, przy czym Polska była ponoć jedynym krajem, w którym taką zabawkę produkowano [Wieczorek 2018: 242]. W zbiorach MZiZ znajduje się 440 zabawek wyprodukowanych w Gromadzie, 51 w Precyzji i zaledwie kilkanaście (?) ze Świętokrzyskiej.

Ciekawym zagadnieniem, poruszonym w kilku miejscach książki, jest swoista etnografizacja asortymentu kieleckich spółdzielni. Przodowała tu Gromada, której wyroby, w swojej stylistyce, często przypominały te wychodzące spod rąk wiejskich zabawkarzy. Można tu zapewne mówić o wpływie lokalnych tradycji. Pierwsze inspiracje do projektantów płynęły bowiem z międzywojennych targowisk i jarmarków, na których przeważały proste, nieskomplikowane formy i mechanizmy. Owa etnografizacja przybrała wyjątkowy wyraz w fenomenie lalek regionalnych, który jest ważnym etapem w rozwoju polskiego zabawkarstwa w ogóle. W produkcji toczonych drewnianych lalek, ubranych w rozmaite stroje ludowe, wyspecjalizowała się zwłaszcza spółdzielnia Gromada. Wskazuje to, że takie produkty były cenione ze względu na autentyzm, jakość materiałów (mimo ciągłego braku dobrej jakości półproduktów — o tym będzie jeszcze mowa) i estetykę wykonania. Wiadomo, że przy projektowaniu takich

zabawek korzystano z albumów etnograficznych [s. 57]. Według danych z 1969 roku Gromada miała w asortymencie ok. 300 (*sic!*) rodzajów lalek w strojach regionalnych [s. 61]¹. Także Precyzja — choć specjalizowała się w zabawkach metalowych — oferowała lalki: *Łowiczanin, Góral, Krakowianka, Ślązaczka*. Fenomen ten da się wytłumaczyć przynajmniej dwoma powodami. Podstawowym jest bardziej suwenirowa, pamiątkarska czy też dekoracyjna niż *stricte* zabawowa funkcja owych lalek. Kupowano je dla zagranicznych gości, ozdabiano nimi regały w mieszkaniach lub po prostu kolekcjonowano. Drugi powód kieruje do polityki kulturalnej państwa, otwartej na ludowe inspiracje, wzornictwo, folkloryzm w sztuce i kulturze masowej. Nie było to obojętne w kwestii strategii wielu działów produkcji w realiach gospodarki nakazowo-rozdziałowej.

Kilkanaście lat temu Michał Głowiński zauważył, że: „Polska Ludowa zsuwa się do przypisów. Coraz większa liczba realiów i wyrażen wymagać będzie wyjaśnienia” [2011: 14]. To prawda. Także książka poświęcona kieleckiemu przemysłowi zabawkarскому zawiera informacje, które z perspektywy dzisiejszych realiów wolnorynkowych wydawać się mogą niezrozumiałe. Autorka nie ocenia ani tym bardziej nie rozlicza minionego systemu gospodarczo-politycznego (ostatecznie wraz z jego upadkiem zniknął też z mapy Kielc przemysł zabawkarский). Słusznie jednak w kilku miejscach podejmuje próby komentowania pewnych zjawisk charakterystycznych dla tego okresu. Pomaga to zrozumieć okoliczności, w jakich przemysł ten działał przez niemal cztery dekady. Ważnym specyficznym zjawiskiem był problem dokuczliwych niedoborów, co skutkowało przestojami produkcyjnymi i przyczyniało się do pogorszenia jakości wszystkiego, co wówczas wytwarzano. Tytułowe „codzienne zmagania o nową zabawkę” odnoszą się głównie do walki o jakość (także ilość) przy stałym braku surowców, półfabrykatów, nowoczesnych urządzeń produkcyjnych. Regularnie brakowało podstawowych materiałów do produkcji zabawek — filcu, farb, a nawet niektórych niezbędnych rodzajów (gatunków) drewna. To z dzisiejszej perspektywy tym bardziej niezrozumiałe, że popyt znacznie przewyższał podaż, rynek był chłonny, a kieleckie zabawki znajdowały nabywców także za granicą. Autorka podkreśla, że: „zestawienia kierunków, w których rozchodziły się zabawki z »Gromady«, nie powstydziliby się dobre biuro podróży” [s. 45]. Podobnie było z wyrobami

¹ Zapewne składały się na tę liczbę warianty: męski, kobiecy i dziecięcy a także „narodowe” wersje lalek: *Rosjanka, Japonka* itp.

Precyzji [s. 123]. Kuriozalny jest przykład produktu, jakim był bębenek. Brak gumy zmusił producenta do zastąpienia jej skóropodobną tkaniną. Zmiana sprawiła jednak, że zabawka nie spodobała się na rynkach zagranicznych. Ciągłe brakowało też materiałów do wykonania estetycznych i atrakcyjnych dla zagranicznego odbiorcy opakowań. Tyszewicz-Obara ten stan rzeczy komentuje zwięźle: „Cóż, widocznie władze tak bardzo skoncentrowane były na innych, skądinąd istotnych gałęziach przemysłu, że drobna wytwórczość, zwłaszcza tak mało poważna jak zabawki, znajdowała się na końcu listy zaopatrzeniowej” [s. 39].

Lektura książki *Codzienne zmagania o nową zabawkę* inspirowała do stworzenia listy pytań, uwag i przemyśleń, tylko częściowo kierowanych do autorki i jej dzieła w trybie krytycznym.

Trudno nie odnieść wrażenia, że epoka niedoborów przekładała się na ekologię produkcji kieleckich zabawek. Materiał wykorzystywany przez Gromadę to głównie toczone drewno, Precyzja sięgała po różnego rodzaju wycinaną, skrawaną, tłoczoną i grawerowaną blachę, Świętokrzyska zaś opierała się na naturalnych lub sztucznych tkaninach, zazwyczaj jednak stosując do produkcji odpady poprodukcyjne (ścinki) z innych fabryk. Tak ważne dziś podejście *zero waste* okazywało się wówczas normą. Nad spółdzielniami nie dymiły kominy. Elementy z tworzyw sztucznych uzyskiwane metodą wtryskową wykorzystywano w tych zakładach marginalnie, a w polskim przemyśle zabawkarskim plastik rozgościł się na dobre dopiero w latach 80. XX wieku [Wieczorek 2018: 246]. Autorka wspomina też starania kieleckich producentów o dobrej jakości, atestowane i nieszkodliwe dla otoczenia farby. Sam wspomniany wcześniej system pracy nakładczej też jest eko. Setki osób nie przemieszczały się do pracy, energochłonne hale produkcyjne nie były potrzebne, a zabawki w większości wykonywano całkowicie ręcznie, posługując się prostymi narzędziami i technikami. Zarówno Gromada, jak i Precyzja oferowały pomoc w zakresie naprawy uszkodzonych zabawek, choć w dłuższej perspektywie „pogotowia” tego rodzaju okazywały się dla spółdzielni nieopłacalne. Kto dzisiaj naprawia zabawki? Masowo trafiają one na śmietnik, a niepoddane recyklingowi trwale zanieczyszczają środowisko. Pewne wątki w prezentowanej książce stanowić mogą przyczynek do dyskusji nad nieświadomie proekologicznymi aspektami produkcji i organizacji pracy pewnych gałęzi przemysłu w słusznie skądinąd minionej epoce.

Lektura książki prowokuje do kulturologicznych refleksji nad zabawkami. Przekonanie, że uczymy się przez zabawę, jest jednoznaczne ze stwierdzeniem, że zabawa „umożliwia stopniowe poznawanie realiów i stosunków społecznych charakterystycznych dla danej grupy kulturowej i społecznej” [Markowska-Manista 2022: 53]. Wyobraźnia, kreatywność, rozwój to podstawowe cechy swobodnej zabawy, ale zabawki wyznaczają jednak pewną ramę socjalizacji. Dziecko jest w stanie stworzyć sobie zabawkę samodzielnie, jednak te gotowe produkują dorośli, co świadczy o tym, że zabawa dzieci jest przez nich wspierana, ale także stymulowana i w jakimś sensie kontrolowana.

Tu szczególnie warto przyjrzeć się ofercie zabawek, które w klasycznych opracowaniach służą zabawom mieszczącym się w kategorii *mimicry* — gdy bawiący się naśladuje coś lub kogoś, maskuje własną osobowość, udaje kogoś innego, staje się postacią wyimaginowaną [Caillois 1973: 318]. Pojawia się tu motyw ról społecznych. Dziecko naśladuje starszych (ich świat), sięgając po miniaturowe zabawki-narzędzia — takie jak lalki (którymi się opiekuje), przybory kuchenne lub techniczne (którymi się posługuje), przebrania (które zakłada), a wszystko po to, aby poczuć się jak dorosły lub — inaczej mówiąc — przygotować się w ramach zabawy do ról dorosłych. Jak twierdzi badaczka: „Zabawy i gry, w które dzieci grają, oraz zabawki, których używają w zabawie, często są związane z kulturą, w której są wychowywane, i stanowią sposób, w jaki dzieci przysposabiają sobie umiejętności potrzebne w dorosłym życiu” [Markowska-Manista 2022: 52].

Co o kulturze PRL „mówią” kieleckie zabawki? Wspomniano już o „etnografizacji” tutejszej oferty. Czy to znaczy, że polskie społeczeństwo miało jakieś szczególnie inklinacje ku ludowości, a dorośli pragnęli wpoić te upodobania dzieciom? Czy główny produkt Gromady, jakim były drewniane toczne, wieloelementowe zabawki konstrukcyjne, odzwierciedla upragniony model dziecięcej zabawki tamtych lat? Można mieć co do tego wątpliwości. Wydaje się, że oferta kieleckich spółdzielni nie była reprezentatywna dla produkcji zabawkarskiej tamtego okresu. Zauważmy, że nie produkowano tutaj lalek z ruchomymi oczami, zabawek plażowych, żołnierzyków z tworzyw sztucznych, realistycznych miniaturowych nowoczesnych samochodów (także na baterie), czołgów, samolotów². Wprawdzie — jak z humorem zauważa autorka — Precyzja dozbrajała, głównie w pistolety,

² Pomijam tu kategorie „resoraków” Matchbox, klocków Lego lub lalek Barbie, czyli zabawek dostępnych jedynie w peweksach.

Czechosłowację i Mongolię [s. 108], to wzory „militarne” nie były w Kielcach najważniejsze. W ogóle przeważały tu raczej proste, nieskomplikowane formy, ale można to uznać za walor tutejszej wytwórczości, który także dziś jest ceniony w dobrej zabawce. Przeglądając liczne zdjęcia umieszczone na stronach książki, widzimy raczej zabawki uniwersalne niż kulturowo specyficzne.

Jeśli kielecka produkcja „mówi” coś o PRL, to potwierdza ona, że permanentne materialne niedobory dotykały i tę branżę, wpływając na charakter dziecięcych zabaw. Zabawa wszędzie wynika z kulturowych uwarunkowań danej grupy, dziedzictwa, tradycji, historii, ale także ekonomii i technologii [Markowska-Manista 2022: 52]. Jednak dzisiaj, w trzeciej dekadzie XXI wieku, gdy często zabawkę zastępuje telefon komórkowy, wiemy, że to nie technologiczna prostota zabawki napawa nas niepokojem.

Szkoda, że autorka lapidarnie tylko wspomina o źródłach, pisząc, że po zakładach pozostało „nieco dokumentów, fotografii, wspomnień osób w nich pracujących lub ich bliskich” [s. 11]. Do źródeł-pamiętek zalicza też oczywiście same zabawki — obiekty znajdujące się w zbiorach MZiZ. Antropologicznie zorientowanemu czytelnikowi może doskwierać brak perspektywy, którą dostarczyłyby szerzej zaaplikowane metody etnograficzne. Tyszewicz-Obara dziękuje na stronach książki Jolancie Bieniek, Luizie Olszewskiej, Juliuszowi Braunowi, Ryszardowi Dragoszowi, Stanisławowi Lankoffowi i Janowi Rachwalskiemu. To, jak można wnioskować z fragmentów rozdziałów, informatorzy autorki. Ogólnie jednak praca opiera się na materiale archiwalnym (Archiwum Państwowe w Kielcach, archiwalia ruchu spółdzielczości pracy) oraz prasowym (głównie gazety kieleckie — „Słowo Ludu” i „Echo Dnia”). Brak źródeł wywołanych da się w książce odczuć. Także autorka zdaje się dostrzegać ubóstwo informacji, których źródłem mogłaby być pamięć żyjących nadal ludzi. Na jednej ze stron pisze: „Niestety brakuje informacji, dzięki którym można by lepiej poznać proces produkcji, stosowane urządzenia i rozwiązania techniczne” [s. 106]. W innym miejscu czytamy: „Spółdzielnia »Świątokrzyska« jest najślabiej, w porównaniu z »Gromadą« i »Precyzją«, reprezentowana, jeśli chodzi o materiał źródłowy: rozrzucone, skąpe informacje, w toku konstruowania obrazu tego wytwórcy, wystawiają cierpliwość na próbę” [s. 128]. Gdy istnieją tego rodzaju źródłowe deficyty, dla antropologa sprawa jest prosta — trzeba „iść w teren” (co oczywiście samo przez się nie gwarantuje sukcesu, ale na pewno daje badaczowi nadzieję i szansę pozyskania

informacji). Co więcej, autorka sama wskazuje kierunki, w jakich mogłyby zmierzać dalsze badania właśnie z wykorzystaniem etnograficznych badań terenowych. Na s. 74 pisze o Gromadzie: „Wylania się więc obraz bardzo dobrze prosperującego przedsiębiorstwa, którego obecność w mieście (...) powinna przynajmniej być (...) w powszechnej świadomości kielczan. Czy rzeczywiście tak było? Czy dla mieszkańców miało to znaczenie? Jak postrzegali i odbierali zabawkarskie tradycje miasta i okolic oraz tę, bądź co bądź, specyficzną gałąź przemysłu?”. I jeszcze jeden cytat wskazujący na to, że tzw. źródła zastane, charakterystyczne dla tradycyjnie pojmowanej historii, nie są jedynymi do odkrycia: „Coraz mniej jest wśród nas osób, dla których omawiane zabawki są źródłem dumy i satysfakcji z dobrze wykonanej pracy, którzy w zależności od swojego miejsca w strukturze spółdzielni, napotykali różnego rodzaju trudności wynikające ze specyfiki ówczesnego ustroju. Nie brakuje natomiast osób, które z radością i jednocześnie nostalgią, w prezentowanych w Muzeum Zabawek i Zabawy eksponatach (...) rozpoznają swoje zabawki z dzieciństwa” [s. 86].

Tematowi kieleckiego przemysłu zabawkarskiego powinna zostać poświęcona kolejna książka. Nie dlatego, aby recenzowana tu praca była zła i należałoby ją napisać od nowa lub inaczej. Książka *Codzienne zmagania o nową zabawkę* jest wartościowa i potrzebna. Jednak temat domaga się kontynuacji z zastosowaniem niezbyt widocznych w pracy Tyszewicz-Obary kategorii, takich jak: tożsamość (indywidualna i zbiorowa), nostalgia, zabawki jako wehikuły wspomnień, jako semiofory z ich muzealnością umożliwiającą ponowne przeżycie jakiegoś wydarzenia, etapu, stanu ducha. Warto opisać produkowane z Kielcach zabawki z uwzględnieniem kontekstu obyczajowego, politycznego, estetycznego epoki PRL. To być może zadanie dla bardziej socjologicznie lub też antropologicznie zorientowanego muzealnika. Zbadania wymaga też skąpo zasygnalizowany w książce obszar życia wspólnotowego pracowników zakładów. Być może żyją jeszcze ludzie, którzy pamiętają międzyludzkie relacje wśród zatrudnionych w spółdzielniach. Może odwiedzali się po pracy, świadkowali sobie na ślubach, trzymali do chrztu dzieci, a może zakiełkowało przy wypychaniu pluszaków jakieś uczucie między dwojgiem młodych ludzi?

Ogólnie jednak dobrze byłoby sięgnąć do wspomnień nie tylko osób uczestniczących w projektowaniu i produkcji zabawek, lecz także dzieci bawiących się w latach 60. 70. 80. XX w. tymi lalkami, samochodzikami, cymbałkami, hulajnogami, czyli dzisiejszych dorosłych. Co czują ludzie

oglądający w muzealnych gablotach „swoje” ukochane zabawki? Czy urodzeni w tamtym okresie kielczanie mają świadomość, że bawili się zabawkami powstającymi być może nieopodal ich domów, a w ich produkowaniu brali udział być może sąsiedzi?

Zaprezentowany w książce materiał mógłby wprowadzać do obszerniejszego dzieła poświęconego kieleckim zabawkom lub być rozdziałem pracy zbiorowej, w której wypowiedziałby się także współczesny projektant, historyk-ekonomista albo bardziej zainteresowany politycznymi realiami epoki, pedagog, socjolog, etnolog. Kto wie, może takie dzieło kiedyś powstanie? Pozwoliłoby ono uchwycić kielecką wytwórczość zabawkarską tamtego okresu jako fakt kulturowy. Jeden — dobrze napisany fragment — jest już gotowy.

Chociaż książka Tyszewicz-Obary jest formą upamiętnienia, to kategoria pamięci nie pojawia się w niej zbyt często. Jest to natomiast książka o tradycjach w tym znaczeniu, że wskazuje mało eksplorowany do tej pory w badaniach fragment lokalnego (kieleckiego lub — szerzej — świętokrzyskiego) dziedzictwa, wart włączenia w międzypokoleniowy przekaz.

Bibliografia

Caillois Roger

1973: *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 297–467.

Głowiński Michał

2011: *Jak pisać o Polsce Ludowej?*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 9–15.

Markowska-Manista Urszula

2022: *Zabawy dzieci w różnych kulturach — perspektywa antropologiczno-pedagogiczna*, „Problemy Wczesnej Edukacji”, nr 1 (54), s. 50–59.

Wieczorek Maria

2018: *Zabawki-bestsellery ze spółdzielni zabawkarskich i zakładów państwowych w czasach PRL-u*, „Zabawy i Zabawki. Studia Antropologiczne”, nr 16, s. 233–250.

Strony internetowe

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Kielce> [data odczytu: 14.02.2024].

Piotr Dąbrowski
Magdalena Fołta
Arkadiusz Jełowicki
Alicja Mironiuk-Nikolska
Mariola Tymochowicz

Konkurs PTL – Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawy. Edycja 2024 r.

26 sierpnia 2024 roku zebrało się jury powołane do oceny w Konkursie PTL – Nagroda im. Antoniego Kaliny w *Kategorii II: najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej* w składzie: Piotr Dąbrowski (Muzeum Etnograficzne w Toruniu), Magdalena Fołta (Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej), dr Arkadiusz Jełowicki (Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie), Alicja Mironiuk-Nikolska (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie), dr hab. Mariola Tymochowicz, prof. UMCS (Muzeum Narodowe w Lublinie). Do konkursu zgłoszono cztery wystawy:

1. *Czas naświetlania/Czas wywoływania. Fotografia etnograficzna z Małopolski na przełomie XIX i XX wieku*, organizator Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie; kuratorki: Anna Bujnowska i Anna Sulich.
2. *Dzieciństwo*, organizator Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kuratorki: Agnieszka Grabowska, Małgorzata Kunecka.
3. *Karuzela z Madonnami – wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej*, organizator Muzeum Częstochowskie, kuratorka Ewelina Mędrala-Młyńska wraz z zespołem współpracującym.
4. *Etnofotografia Andrzeja Różyckiego*, organizator Muzeum Etnograficzne im. prof. Marii Znamierowskiej Prüfferowej w Toruniu; kuratorka i kuratorzy: dr Hubert Czachowski, Aleksandra Jarysz, dr Karol Józwiak.

Po stwierdzeniu ważności zgłoszeń jury przystąpiło do oceny. Ustalono wewnętrzną procedurę pomocniczą oceniania wystaw, w której zastosowano cztery kryteria opiniowania: 1. pomysł/idea, 2. kreacja/oprawa, 3. edukacja i 4. promocja. Opis kryteriów przytoczono w końcowej części protokołu. Wyznaczono także punktację dla każdego kryterium od 0 do 5 punktów. Każdy z członków/kiń jury samodzielnie przyznawał punkty zgłoszonym wystawom. Oznaczało to, że zsumowany wynik dla każdej z nich mógł mieścić się od 0 do 100 punktów.

Wynik Konkursu

Decyzją jury piątej edycji Konkursu PTL – Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii „najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej”:

1. została nagrodzona wystawa: *Dzieciństwo*, organizator Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kuratorki: Agnieszka Grabowska, Małgorzata Kunecka.
2. Miejsce drugie i wyróżnienie specjalne otrzymała wystawa *Karuzela z Madonnami – wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej*, organizator Muzeum Częstochowskie, kuratorka Ewelina Mędrała-Młyńska wraz z zespołem współpracującym.

Nagrodzona wystawa *Dzieciństwo* zrealizowana w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie została gruntownie przemyślana, zarówno w sferze ogólnej koncepcji – osadzenie w szerokim kontekście etnografii dzieciństwa, jak i doborze eksponatów. Autorki powołały do życia sześcioro bohaterów – dzieci urodzone co 30 lat od końca XIX wieku aż do początków obecnego stulecia. Umieszczając ich w podobnych sytuacjach ukazano podobieństwa i zmiany pozycji dziecka w rodzinie i społeczeństwie. Pomysł wystawy-gry, w której to widz wybiera sobie perspektywę i drogę jej poznawania, jest oryginalny, zachęcający widza do aktywnego, pogłębionego odbioru. Na pochwałę zasługują działania wokół wystawy w sferze edukacji, warsztatów, promocji, w tym cykl wykładów on-line zatytułowany „Dziecko, czyli kto?”. Na szczególne wyróżnienie zasługuje opracowany przez kuratorki obszerny katalog wystawy, podsumowujący zrealizowane nieco wcześniej kwerendy własnych zbiorów dotyczące dzieci i wielu zagadnień dzieciństwa.

Wyróżnienie w tegorocznym konkursie jury przyznało wystawie *Karuzela z Madonnami – wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej* przygotowanej przez

Muzeum Częstochowskie. Kuratorka Ewelina Mędrala-Młyńska, dokumentując przeszłość i teraźniejszość przedstawień cudownego obrazu, pokazała perspektywę szerszego nań spojrzenia nie tylko w aspekcie religijnym, ale także jego potencjału kulturowo-społecznego. Głównym założeniem ekspozycji było ukazanie poprzez różnorodne formy plastyczne tworzone w różnych technikach i okresach, aż do współczesności, oddziaływania jednego z najważniejszych symboli religijnych w Polsce, czyli wizerunku Czarnej Madonny. Ponad 200 obiektów z zakresu sztuki sakralnej, dewocyjnej, jarmarcznej, nieprofesjonalnej, naiwnej, ludowej, współczesnej inspirowanej jasnogórskim obrazem wypełniło pawilon muzealny. Wielość wyobrażeń i technik uczyniła wystawę niezwykle atrakcyjną wizualnie. Ekspozycja została zbudowana z dwóch części. Pierwsza to warsztatowe obrazy dewocyjne i dzieła nieznanych dawnych artystów. Druga to sztuka nowoczesna stojąca w dyskursie z jasnogórskim obrazem; prace Borysa Fiodorowicza, imponujących rozmiarów papierowa wycinanka Grzegorza Dudały i niezwykle barwna, cała w zieleniach i błękitach Matka Boska autorstwa Agaty Wierny, cykl „Wotum” Bartka Jarmolińskiego, który zaprojektował sukienki dla Matki Boskiej Częstochowskiej z opakowań lecarskich oraz prace Matyldy Damięckiej, Pauliny Taranek, Oskara Hutnego, Ryszarda Kaji. Przedstawienia te prowadziły widza przez różne aspekty i interpretacje wizerunku Matki Boskiej. Ta szczególna wystawa prezentowała piękno i znaczenie tradycyjnych wizerunków Matki Boskiej Częstochowskiej, ale też prowokowała do zastanowienia się nad ich rolą w dzisiejszym świecie.

Na wystawie *Czas naświetlania/Czas wywoływania. Fotografia etnograficzna z Małopolski na przełomie XIX i XX wieku* zorganizowanej przez Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie zaprezentowano ponad sto siedemdziesiąt fotografii ze zbiorów Muzeum, wykonanych w małopolskich wsiach i miasteczkach na przełomie XIX i XX wieku. Celem wystawy było umożliwienie spojrzenia na nowo na utrwalone sto lat temu obrazy. Ważnym elementem wystawy była aranżacja przestrzeni wystawienniczej ze specjalnie skomponowanym pejzażem dźwiękowym oraz zabytkowymi przedmiotami. Wystawie towarzyszyła odrębna oferta edukacyjna, warsztaty rękodzielnicze oraz fotograficzne, spotkania muzyczne.

Prezentowana w Muzeum Etnograficznym w Toruniu wystawa *Etnofotografia Andrzeja Różyckiego* stanowiła swego rodzaju epitafium wystawione Różyckiemu twórcy i Różyckiemu kolekcjonerowi. Oś narracji

podporządkowano autorskiej koncepcji fenomenu twórczości, określanej przez artystę mianem „Fotozofii”. Składowe „Fotozofii” – łączące zjawiska na pograniczu twórczości własnej, pasji kolekcjonowania, wystawiennictwa i antropologicznej interpretacji świata – znalazły swą reprezentację w przestrzeni wystawy, której dominującą część stanowiła, żywcem przeniesiona z mieszkania artysty, kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej oraz artefakty estetyki prowincji. Elementy zbioru powiązano, zgodnie z konceptualnymi mechanizmami spajającymi wewnątrznie samą „Fotozofię”, z filmami dokumentalnymi Różyckiego oraz jego twórczością artystyczną. Na wystawie zaprezentowano ok. 1100 obiektów kolekcjonerskich, 7 cykli fotograficznych, 13 filmów dokumentalnych. Autorami scenariusza wystawy byli muzealnicy: dr Hubert Czachowski, Aleksandra Jarysz i dr Karol Józwiak z Uniwersytetu Łódzkiego.

Jury wyraża uznanie wszystkim organizatorom zgłoszonych do konkursu wystaw. Zespoły muzealników pracujących nad realizacją swoich bardzo interesujących i często trudnych projektów wykazały się ogromną wiedzą, mobilnością, elastycznością i kreatywnością. Składamy wszystkim najserdeczniejsze podziękowania i wyrazy szacunku dla znakomicie wykonanej pracy. Wszystkie wystawy zasługują na wyróżnienie. Nagroda, chociaż jedynie honorowa, przyznawana przez przedstawicieli Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, stanowi dowód uznania tym ważniejszy, że otrzymywany od muzealników, a także kolegów i przyjaciół. Zachęcamy koleżanki i kolegów do zgłaszania wystaw w kolejnych edycjach konkursu. Chwalmy się własną pracą.

Kryteria oceny:

Pomysł/idea: jaka była motywacja organizatorów do zrobienia wystawy, główny cel, główne założenia, pytania badawcze, które stawiali sobie autorzy scenariusza.

Kreacja/oprawa: spójność z założeniami, czy udało się zrealizować cele merytoryczne, społeczne i aranżacyjne, czy widz (juror) odgaduje zamierzenia autorów. Ewentualne nowatorskie sposoby prezentacji. Równowaga pomiędzy dziełami i opisami. Czytelność etykiet muzealnych i ich sposób przekazu. Równowaga między obiektami, a opisami, multimediami etc.

Edukacja: środki multimedialne, gry (planszowe, inne), działania interaktywne; rozmaite i ciekawe pomysły na działania towarzyszące.

Promocja: informacja o trwałych śladach wystawy – wydawnictwa, gadżetach, sposoby dystrybuowania, linki do mediów, funkcjonowanie w mediach społecznościowych i innych, informacja o frekwencji na wystawie.

Noty o autorach

Hubert Czachowski – etnolog i antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych. Dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu, członek Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa w MKiDN i redakcji czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. W latach 2008-2023 członek Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Autor wielu wystaw i publikacji z zakresu religijności, antropologii wizualnej, sztuki, antropologii współczesności, muzealnictwa i historii etnologii. Kontakt: h.czachowski@etnomuzeum.pl.

Piotr Dąbrowski – absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – studia magisterskie jednolite na kierunku Ochrona Dóbr Kultury oraz studia III stopnia z zakresu nauk o sztuce. Od 2016 roku pracownik Działu Sztuki i Estetyki Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Zainteresowania zawodowe: antropologia sztuki, sztuka nowoczesna, sztuka popularna i nieprofesjonalna, religioznawstwo i ezoteryka. Współautor i autor wystaw: *Anatomia muzeum – 60 lat Muzeum Etnograficznego w Toruniu*; *Tatuaż. Symbol, piętno, piękno*; *SIM – Sakralne Instalacje Mobilne Adama Grabowskiego*; *W Betlejem, w szopce radość wielka!* – wystawa szopek i sztuki bożonarodzeniowej w pałacu Balińskich w Jaszunach (Litwa). Współpraca kuratorska przy wystawach: *Kopernik na ludowo*; *W szklanym blasku. Malarstwo Janiny Walczak-Budzicz*. Kontakt: sztuka@etnomuzeum.pl.

Ewa Dżurak – pracuje jako Associate Professor oraz Cataloging Services Librarian w College of Staten Island, City University of New York (CUNY). Ukończyła etnografię na Uniwersytecie Warszawskim i bibliotekoznawstwo w Simmons College w Bostonie. Przełożyła kilka klasycznych dzieł

antropologicznych, między innymi prace Mary Douglas, Victora Turnera i Clifforda Geertza, oraz szereg artykułów z tej dziedziny. Ostatnio ukazało się jej tłumaczenie książki Suli Benet pod tytułem *Jak dożyć setki; styl życia ludów Kaukazu* (2024) oraz tłumaczenie książki Leslie Marmon Silko (amerykańskiej pisarki tubylczego pochodzenia) *Opowiadaczka z Puelela Laguna*. Interesuje się historią bibliotek polskich, literaturą i kulturą Amerykańskich Indian oraz etnografią amerykańskiej Polonii. Zasiada w zarządzie Polsko-Amerykańskiego Towarzystwa Etnograficznego im. Bronisława Malinowskiego PAES/PATE (The Polish-American Ethnological Society). Kontakt: ewa.dzurak@csi.cuny.edu.

Magdalena Fołta - adiunkt w Dziale Etnograficznym Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego Oddział w Rzeszowie. ORCID: 0000-0001-7306-1080. Kontakt: magdalena.folta@o2.pl.

Michalina Janaszak – doktor, historyczka i antropolożka kultury, muzealniczka. Absolwentka UAM, a także Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ. Zainteresowana badawczo społecznym funkcjonowaniem muzeów oraz środowiskiem pracowników instytucji kultury; w związku z doktoratem prowadziła badania wśród wielkopolskich muzealników. Autorka i współautorka wystaw, scenariuszy lekcji muzealnych, artykułów naukowych z zakresu muzeologii i muzealnictwa, a także tekstów popularnonaukowych dotyczących historii i kultury. Obecnie kustoszka w Ratuszu – Muzeum Poznania, oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu. Kontakt: m.janaszak@mnp.art.pl.

Arkadiusz Jełowicki – dr, kustosz dyplomowany w Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie, badacz, dokumentalista, kurator wystaw o kulturze ludowej, autor, redaktor naukowy publikacji poświęconych kulturze tradycyjnej Wielkopolski m.in.: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe wsi wielkopolskiej. Założenia, metodyka, cele* (wraz z A. W. Brzezińska, W. Mielewczyk, seria: „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej”, Szreniawa 2015), *Pulteram - żywa tradycja w Wielkopolsce* (2017), *Muradyny, żandary, siwki - żywa tradycja w Wielkopolsce* (2018), *Podkoziółek, bery, cymper - żywa tradycja w Wielkopolsce* (2019), *Święty Marcin - żywa tradycja w Wielkopolsce* (2021), autor kilkudziesięciu map etnograficznych z obszaru Wielkopolski i Podkarpacia. Redaktor

naczelnny rocznika „Dziedzictwo Kulturowe Wsi”, autor lekcji muzealnych oraz koordynator warsztatów muzealnych dla dzieci i młodzieży. Kontakt: a.jelowicki@muzeum-szreniawa.pl.

Damian Kasprzyk – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Towarzystwa Naukowego Płockiego. Zasiada w redakcjach czasopism: „Zeszyty Wiejskie” (UŁ) i „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (PTL). Członek Rad Muzealnych przy Muzeum Wsi Radomskiej, Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi oraz Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach. Zainteresowania badawcze: regiony i regionalizmy, zagadnienia tożsamości regionalnej, muzeologia. ORCID: 0000-0002-3588-3486. Kontakt: damian.kasprzyk@uni.lodz.pl.

Sylwia Kasprzyk – magister etnologii, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, pracownik Centrum Obsługi Spraw Społecznych i Socjalnych Studentów i Doktorantów UŁ. Kontakt: sylwia.kasprzyk@uni.lodz.pl.

Rafał Kleśta-Nawrocki – dr, adiunkt w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ukończył studia magisterskie z zakresu etnologii (UMK) oraz politologii i dziennikarstwa (UAM). Uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie etnologii (UAM, 2012, promotor prof. dr hab. Michał Buchowski). Autor monografii *Demokratyzacja kultury współczesnej. Między teoriami a praktykami* (Toruń 2020); współautor monografii *Praktykowanie pamięci. Olsztynianie – rekonasans antropologiczny* (Olsztyn 2014); *Przepis na gęś po dobrzyńsku* (Toruń 2021); redaktor i współredaktor tomów zbiorowych, m.in. *Humanistyka i polityka. Czy wszystko jest polityczne?* (Toruń 2018); *Z ojczyzny do obczyzny. Doświadczenia uchodźstwa polskiego* (Toruń 2019); *Bariery – możliwości – wyzwania. Środowisko przyrodnicze na przestrzeni dziejów* (Toruń 2022); *Badanie środowiska przyrodniczego w naukach humanistycznych, społecznych i przyrodniczych* (Toruń 2024); autor kilkudziesięciu artykułów. W swoich pracach i prowadzonych badaniach terenowych podejmuje głównie problemy z obszarów badawczych współczesnej antropologii i jej subdyscyplin: antropologii polityki, antropologii wiedzy, antropologii historii i antropologii jedzenia. ORCID: 0000-0002-7924-4280. Kontakt: erkaen@umk.pl.

Olga Kwiatkowska – doktora etnologii, edukatorka muzealna, kierowniczka Działu Edukacji w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, członkini muzealnego Kolegium Wydawniczego. Twórczyni muzealnych programów edukacyjnych o etnologii, kulturze ludowej oraz o dawnych i współczesnych zjawiskach kulturowych. Autorka nowatorskiego cyklu muzealnego „Etnowyprawka Malucha” popularyzującego kulturę ludową wśród małych dzieci (od sześciu miesięcy do trzech lat) i ich opiekunów oraz spotkań wytchnieniowych dla kobiet „Regeneracja” na muzealnych ekspozycjach, a także pomysłodawczyni cyklicznego wydarzenia „Wymienialnia tradycji. Rodzinny piknik międzykulturowy”. Członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Kontakt: edukacja@etnomuzeum.pl.

Monika Anna Kwaśniewska – etnolog, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 2019 roku pracownica Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie. Kontakt: mona.kwasniewska@gmail.com.

Magdalena Kwiecińska – doktor, etnolog, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, kustosz dyplomowany w Dziale Etnograficznym Muzeum Tatrzańskiego, członek Komisji Etnograficznej PAU i Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Rady ds. Niematerialnego dziedzictwa kulturowego przy MKiDN (jako ekspert pracowała przy wniosku o wpis szopkarstwa krakowskiego na Listę UNESCO). Jest kuratorką wystaw i autorką artykułów na temat muzealnictwa i kolekcjonerstwa na Podtatrzu. Jest laureatką Nagrody Województwa Małopolskiego im. Romana Reinfussa w 2019 roku. Kontakt: mkwiecinska@muzeumtatrzańskie.pl.

Sebastian Latocha – etnograf, antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Redaguje czasopismo naukowe „Zeszyty Wiejskie”. Prowadzi badania w takich subdyscyplinach, jak etnoarcheologia, antropologia historyczna, etnografia współpracująca i antropologia medyczna. ORCID: 0000-0003-4226-9131. Kontakt: sebastian.latocha@uni.lodz.pl.

Joanna Minksztym – dr hab., kustosz dyplomowany Działu Tkanin i Ubiorów Muzeum Etnograficznego, Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu. Zainteresowania zawodowe: ubiory ludowe i biżuteria etniczna, antropologia

przedmiotu, historia muzealnictwa etnograficznego w Poznaniu. Autorka publikacji naukowych i popularno-naukowych; kuratorka ponad 30 wystaw. Kontakt: j.minksztyl@mnp.art.pl.

Alicja Mironiuk-Nikolska – etnografka, pracuje w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Zawodowe zainteresowania kieruje ku dokumentacji polskiej tradycyjnej kultury ludowej, współczesnego rękodzieła oraz sztuki ludowej i nieprofesjonalnej. Przewodnicząca Sekcji Sztuki Ludowej Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych, członkini Jury Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” i redakcji „Atlasu Polskich Strojów Ludowych”. Kontakt: almirnik@gmail.com.

Katarzyna Mosiej-Zambrano – doktor nauk humanistycznych w dziedzinie historia, historyczka sztuki, muzealniczka, lektorka j. włoskiego. Związana z Muzeum Pamięci Sybiru od 2017 roku, gdzie pracowała przy realizacji wystawy stałej. Obecnie zajmuje się działaniami kulturalnymi w Dziale Projektów Edukacyjnych i Kulturalnych. Współautorka projektu szkoleń przewodnickich „Akademia Muzeum”, koordynatorka ds. dostępności, autorka i kuratorka wystaw oraz instalacji artystycznych, m.in.: *Rzeczywiste, Słowa (nie)widzialne, Tylko ból jest mój*. Członkini redakcji magazynu „Sybir” i „Zesłaniec”, autorka albumu „Kto się wpisał ku pamięci...Pamiętniki osób deportowanych w głąb Związku Sowieckiego”. Współzałożycielka białostockiego Stowarzyszenia Egala oraz wolontariuszka Fundacji Bezkres. Kontakt: mosiejkarolina@gmail.com.

Anna Nadolska-Styczyńska – dr hab., etnolog, muzeolog, emerytowany profesor UMK. W latach 2015-2021 kierownik Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania: muzealnictwo etnograficzne, etnologia obszarów pozaeuropejskich, historia polskiej etnologii, komunikacja międzykulturowa. W latach 1988-2003 prowadziła Dział Kultury Ludowych Krajów Pozaeuropejskich Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. W okresie 1989-2008 współpracowała z Katedrą Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego (zajęcia zlecone). Autorka licznych wystaw poświęconych kulturom pozaeuropejskim, artykułów z zakresu historii polskiej etnologii o tematyce pozaeuropejskiej i muzealnictwa etnograficznego, a także książek: *Ludy zamorskich łódów. Kultury pozaeuropejskie a działania popularyzatorskie Ligi Morskiej i Kolonialnej*, PTL 2005 oraz *Pośród*

zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie, UMK, Toruń 2011. Redaktor i współredaktor czterech publikacji zbiorowych z zakresu etnologii. Członek Redakcji ZWAM. ORCID: 0000-0002-4242-0367. Kontakt: nadolska@umk.pl.

Zuzanna Nalepa – antropolożka, absolwentka Instytutu Antropologii i Etnologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz European Association of Social Anthropologists. Swoje zainteresowania umiejscawia na gruncie badań nad społeczno-ekonomicznymi i tożsamościowymi aspektami społeczności postindustrialnych, antropologią przestrzeni postindustrialnych, a także studiami nad materialnym i niematerialnym dziedzictwem kulturowym. Prowadzi badania wśród byłych pracowników fabryki porcelany w Chodzieży oraz kolekcjonerów chodzieskiej porcelany. Dysertacja doktorska powstaje pod opieką naukową prof. UAM dr hab. Anny Weroniki Brzezińskiej oraz dr Aleksandry Krupy-Ławrynowicz. ORCID: 0009-0008-7476-0332. Kontakt: zuznal@amu.edu.pl.

Marta Skwirowska – dr, antropolożka, muzealniczka, kustoszka w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Stypendystka rządu meksykańskiego, stażystka w *Museo de América* w Madrycie. W Meksyku prowadziła badania wokół obrzędowości i meksykańskiej sztuki ludowej. W PME zajmuje się kolekcją obu Ameryk oraz historią zbiorów i muzealnictwa. Kontakt: marta.skwirowska@ethnomuseum.pl.

Iwona Świętosławska – etnograf i muzealnik, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego. Od 2010 r. związana z Muzeum Narodowym w Gdańsku/Oddział Etnografii, a wcześniej przez trzy dekady z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Zawodowe zainteresowania dotyczą przede wszystkim sztuki ludowej i obrzędowości dorocznej ze szczególnym uwzględnieniem okresu Bożego Narodzenia. Autorka książki *Chceta wa lëdzë gwiondzkã widzec? Opowieść o kaszubskich kołędnicach* (2016) i współautorka dwóch filmów także o tematyce kołędniczej: *A wczora z wieczora* (2014) i *Z królem Herodem w Gnieździe* (2017). Gorąca wielbicielka i popularyzatorka wykonywania tradycyjnych ozdób choinkowych z opłatka, słomy, wełny i bibuły. Kontakt: iwonahanna@poczta.onet.pl.

Aldona Tołysz – badaczka niezależna, absolwentka muzealnictwa i konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, doktor nauk o sztuce, w latach 2015-2019 członek zespołu projektowego „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (NPRH), od 2021 r. członek redakcji rocznika „Muzealnictwo”, od 2024 r. członek zespołu projektowego „Polskie muzea w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentacja i naukowe opracowanie materiałów do dziejów polskiego muzealnictwa w latach 1918-1939” (NPRH). ORCID: 0000-0002-9874-239X. Kontakt: aldona.tolysz@gmail.com.

Mariola Tymochowicz – dr hab. prof. UMCS, etnolog i kulturoznawca, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS w Lublinie i w Muzeum Narodowym w Lublinie. Zainteresowania badawcze obejmują kulturę tradycyjną i współczesną wsi polskiej. Od 2000 roku jest członkiem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (obecnie skarbnik w Zarządzie Głównym), od 2014 prezesem oddziału lubelskiego PTL i przewodniczącą sekcji Stroju ludowego przy PTL, a także członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Jest Autorką kilkunastu artykułów w tym z zakresu sztuki ludowej, pożywienia tradycyjnego czy strojów ludowych, w tym czterech książek: *Lubelska obrzędowość rodzinna w kontekście współczesnych przemian* (Lublin 2013), *Stroje ludowe od XIX w. do czasów współczesnych z obszaru Lokalnej Grupy Działania „Lepsza Przyszłość Ziemi Ryckiej”* (Ryki 2015), *Tradycyjne pożywienie w kulturze chłopskiej na Lubelszczyźnie* (Lublin 2019), *Strój janowsko-kraśnicki* (Lublin 2022). ORCID: 0000-0002-3808-2326. Kontakt: m.tymochowicz@poczta.umcs.lublin.pl.

Oksana Varian – magister historii, zastępca dyrektora Obwodowego Centrum Ochrony Dziedzictwa Kulturowego w Zaporozżu. Absolwentka Zaporoskiego Uniwersytetu Narodowego. Autorka opublikowanych prac naukowych z zakresu ochrony dziedzictwa kulturowego i historii starożytnych Aten. W kręgu zainteresowań naukowych znajdują się badania przestrzeni publicznej, pamięci zbiorowej, dziedzictwa kulturowego obwoduu zaporoskiego, historii starożytnych Aten. ORCID: 0000-0001-8380-2874. Kontakt: melita16@ukr.net.

Joanna Wasilewska – dr, historyczka sztuki, w latach 1992-2023 związana z Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. 2021-2024 członkini prezydium Komitetu Narodowego ICOM Polska. Jej obszary zainteresowań to m.in.

procesy dekolonizacyjne w muzealnictwie oraz historia kontaktów międzykulturowych w sztuce i modzie. Kontakt: joannawasilewska903@gmail.com.

Magdalena Zych – antropolożka kultury, doktorka nauk humanistycznych, kustoszka i kuratorka Muzeum Etnograficznego w Krakowie, gdzie od 2009 roku koordynuje projekty badawcze, tworzy publikacje i projekty wystawiennicze. Kreuje przestrzeń współpracy między artystami, aktywistami i społecznością akademicką. Interesuje się praktykami skupionymi wokół kolekcji etnograficznych. Stypendystka Fundacji Pro Helvetia (2013) i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016). W MEK m. in. kierowała projektami badawczymi: *dzieło-działka* (2009-2012), *Wesela 21* (2009-2015). W obu przypadkach przedsięwzięcia zakończyły wystawy i publikacje, których była współtwórczynią. Inicjatorka i współwykonawczyni projektu badawczego *Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku* (2016-2019). Publikuje na łamach kwartalników: „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, a także w ZWAM i „Muzealnictwie”. Członkini redakcji czasopisma „Fragile”. ORCID: 0000-0003-4047-1125. Kontakt: zych@etnomuzeum.eu.

Recenzenci ZWAM Nr 11/2024

Krzysztof Abriszewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Janusz Barański (Uniwersytet Jagielloński)

Lucjan Buchalik (Muzeum Miejskie w Żorach)

Łukasz Bukowiecki (Uniwersytet Warszawski)

Katarzyna Ceklarz (Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Targu)

Piotr Cichocki (Uniwersytet Warszawski)

Piotr Czepas (Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi)

Magdalena Dolińska (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie)

Dariusz Klemantowicz (Uniwersytet Łódzki)

Andrzej Piotr Kowalski (Uniwersytet Gdański)

Marcin Krystek (Uniwersytet Łódzki)

Waldemar Kuligowski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Jerzy Nadolski (Uniwersytet Łódzki)

Wojciech Mielewczyk (Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie)

Adam Pomieciński (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Ewa Rossal (Uniwersytet Jagielloński)

Jarosław Różański (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

Magdalena Sacha (Uniwersytet Gdański)

Sławomir Sikora (Uniwersytet Warszawski)

Justyna Słomska-Nowak (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu)

Beata Stanisławczyk (Uniwersytet Łódzki)

Jan Święch (Uniwersytet Jagielloński)

Alicja Woźniak (Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi)

Andrzej Zaporowski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Michał Żerkowski (Uniwersytet Łódzki)

ISSN 2391-6869