



ZBIÓR WIADOMOŚCI DO ANTROPOLOGII MUZEALNEJ

Nr 12 / 2025

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 2025**

WYDAWCA

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

RADA NAUKOWA

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

REDAKCJA

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

Michael W. Young Beztroski kolekcjoner: Malinowski i muzealnicy	13
Matthias Thaden Atrocities and Artifacts. The Berlin Museum of Ethnology and a Collecting Trip into Eastern Galicia	41
Joanna Wasilewska Etnografia czy sztuka? Pytanie niepotrzebne	69
Hanna Ignatowicz Po co nam muzea rolnictwa? Refleksje wokół jubileuszu 150-lecia muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich	85
Kamil Ludwiczak Kapliczkowo jako nie-muzeum. Między prywatną ekspresją a wspólnotą lokalną	111

MUZEUM REAGUJĄCE

Pille Runnel, Mart Alaru, Agnes Aljas Frictions of the Digital: Rethinking Expertise and Innovation in Museums	141
Justyna Majerska-Sznajder Rola muzealnictwa w dekolonizacji ochrony dziedzictwa kulturowego mniejszości etnicznych na przykładzie Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach.	159
Anna Nadolska-Styczyńska Autor? Kurator? Konsultant? Refleksje muzealnika wywołane opracowaniem i realizacją scenariusza nowych wystaw stałych Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie	177
Małgorzata Michalska Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych i obecność w niej muzeów prywatnych z Dolnego Śląska i Opolszczyzny	197

ROZMOWY

Od natury do kultury – od wytworów do człowieka. O muzealnictwie etnograficznym z profesorem Zbigniewem Jasiewiczem rozmawiają Hubert Czachowski i Justyna Słomska-Nowak	221
Ja angażuję się w każdą robotę. Z Adamem Bartoszem rozmawia Katarzyna Waszczyńska	239
50. rocznica powstania Muzeum Miasta Łodzi. Z Małgorzatą Laurentowicz-Granas rozmawia Maria Nadolska	273

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, KOMENTARZE

Ewa Klekot Uwagi o uwarunkowaniach i konsekwencjach wystaw sztuki ludowej	307
Lucjan Buchalik, Katarzyna Podyma „Wybielanie” – słowo z mocą stwórczą.	321

Aleksandra Jarysz	
Wystawa <i>Obłąd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic</i> , Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu, kurator Piotr Oszczanowski (5 października 2024 – 16 lutego 2025)	327
Hubert Czachowski	
Recenzja wystawy <i>Szukalski Słowiański. (Re)konstrukcja dziedzictwa</i> w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie (13 października 2024 – 23 marca 2025)	339
Aleksandra Pietrzak	
Wrzenie rzeczy. Uwagi na marginesie książki <i>Patrz pod nogi. O zbieraniu rzeczy</i> Kory Tei Kowalskiej, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2024	345
Zuzanna Majerowicz	
O dzieciach, z dziećmi i dla dzieci. Sprawozdanie z I Forum Tradycji w Muzeum Etnograficznym w Krakowie	353
Magdalena Fołta, Janusz Radwański	
Międzyuczelniany Obóz Etnograficzny w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej	361
Arkadiusz Jełowicki, Małgorzata Kunecka, Janusz Radwański, Grzegorz Studnicki	
Komunikat o Konkursie PTL - Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawy. Edycja 2025 r.	367
Noty o autorach	375
Lista recenzentów	385

Contents

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

ARTICLES

Michael W. Young The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians	13
Matthias Thaden Atrocities and Artifacts. The Berlin Museum of Ethnology and a Collecting Trip into Eastern Galicia	41
Joanna Wasilewska Ethnography or Art? An Unnecessary Question	69
Hanna Ignatowicz Why do we need agricultural museums? Reflections on the 150th anniversary of agricultural museology in Poland	85
Kamil Ludwiczak Kapliczkowo as a Non-Museum. Between Private Expression and the Local Community.	111

RESPONSIVE MUSEUMS

Pille Runnel, Mart Alaru, Agnes Aljas Frictions of the Digital: Rethinking Expertise and Innovation in Museums	141
Justyna Majerska-Sznajder The role of museology in the decolonization of the protection of the cultural heritage of ethnic minorities as exemplified by the Museum of Wilamowice Culture in Wilamowice	159
Anna Nadolska-Styczyńska Author? Curator? Consultant? Reflections from a museum professional prompted by the development and realization of the scenario for new permanent exhibitions at the Missionary and Ethnographic Museum of the Divine Word Fathers in Pieniężno	177
Małgorzata Michalska International Network of Domestic Museums and the presence of private museums from Lower Silesia and the Opole region in it	197

INTERVIEWS

From Nature to Culture – From Artefacts to Humans. Hubert Czachowski and Justyna Słomska-Nowak in Conversation with Professor Zbigniew Jasiewicz on Ethnographic Museology	221
“I Get Involved in Every Job.” Katarzyna Waszczyńska in Conversation with Adam Bartosz.	239
The 50th Anniversary of the Museum of the City of Łódź – Maria Nadolska in Conversation with Małgorzata Laurentowicz-Granás	273

REVIEWS, REPORTS AND COMMENTS

Ewa Klekot Remarks on the Conditions and Consequences of Exhibiting Folk Art.	307
Lucjan Buchalik, Katarzyna Podyma “Whitening” – A Word with Creative Power	321

Aleksandra Jarysz	
The Exhibition <i>Madness. The Case of Marian Henel – the Debauchee of Branice</i> , Ethnographic Museum in Wrocław, Curator: Piotr Oszczanowski (5 October 2024 – 16 February 2025)	327
Hubert Czachowski	
Review of the Exhibition <i>Szukalski the Slavonic. (Re)Construction of Heritage</i> at the Museum of the Origins of the Polish State in Gniezno (13 October 2024 – 23 March 2025)	339
Aleksandra Pietrzak	
The Restlessness of Things: Remarks on the Book <i>Look Under Your Feet</i> by Kora Tea Kowalska, Karakter Publishing House, Kraków 2024	345
Zuzanna Majerowicz	
About Children, With Children, and For Children: Report from the First Forum of Tradition at the Ethnographic Museum in Kraków	353
Magdalena Fołta, Janusz Radwański	
Inter-University Ethnographic Camp at the Museum of Folk Culture in Kolbuszowa .	361
Arkadiusz Jełowicki, Małgorzata Kunecka, Janusz Radwański, Grzegorz Studnicki	
Announcement of the Polish Ethnological Society Competition – The Antoni Kalina Award in the Exhibition Category, 2025 Edition	367
About the authors	375
List of Reviewers	385

Słowo od Redakcji

Oddajemy do rąk czytelników dwunasty tom „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM). Elementem redakcyjnej codzienności wynikającym z odpowiedzialności oraz troski o ciągłość i jakość pisma jest powracająca myśl – czy znajdą się autorzy gotowi dzielić się swoimi doświadczeniami, przemyśleniami, wizjami, wiedzą, krytycznym oglądem zjawisk muzealnych i okołomuzealnych? Podobnie jak w poprzednich latach, tak i w tym, obawy, które rodzą się jakby wbrew doświadczeniu, okazały się bezpodstawne.

Na początku 2025 roku otrzymaliśmy wiele pytań, zgłoszeń i zapowiedzi, które z czasem zmaterializowały się w postaci tekstów o rozmaitej tematyce, przysyłanych – co szczególnie cieszy – zarówno przez teoretyków uniwersyteckich jak i autorów na co dzień pracujących w muzeach. Od początku istnienia pisma zależało nam na tym środowiskowym dwugłosie stymulowanym przez ZWAM i dokumentowanym na jego łamach. Z radością wypada stwierdzić, że od dwunastu lat cel ten udaje się osiągnąć.

Tom otwiera artykuł Michaela Younga *Beztroski kolekcjoner. Malinowski i muzealnicy*. Jego pierwotna wersja (w języku angielskim) ukazała się ćwierć wieku temu, jednak uznaliśmy, że warto dokonać polskiego tłumaczenia, aby uprzystępnąć ten ważny i ciekawy tekst o stosunkowo mało znanym aspekcie aktywności naszego wybitnego rodaka. Zaznaczmy, że już w pierwszym tomie ZWAM (2014) zamieściliśmy artykuł Dipesha Chakrabarty’ego *Muzeum w społeczeństwach późnodemokratycznych. Dwa modele demokracji* w tłumaczeniu Ewy Klekot. W miarę możliwości nadal

będziemy starali się publikować przekłady ważnych z punktu widzenia antropologii tekstów muzeologicznych obcojęzycznych autorów.

Joanna Wasilewska w artykule *Etnografia czy sztuka? Pytanie niepotrzebne* sięga po osobiste doświadczenia – udział w pracach nad wystawą stałą Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Trwający blisko dwadzieścia lat projekt stał się kanwą dla refleksji nad domniemaną antynomią między historią sztuki a etnologią. Dziś – zdaniem autorki – to opozycja mocno już przestarzała, konwencjonalna i sztuczna w praktyce muzealnej oraz badawczej. Obecnie, walory wystaw zdają się kształtować zespołowe podejścia interdyscyplinarne.

Ze względu na genealogiczne pokrewieństwo muzeów rolnictwa i etnograficznych, godny polecenia jest artykuł Hanny Ignatowicz *Po co nam muzea rolnictwa? Parę myśli wokół jubileuszu 150-lecia muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich*. Autorka, na podstawie starannie dobranej literatury przedmiotu, ukazuje etapy rozwoju polskich muzeów rolniczych. Nie ogranicza się jednak do wywodu historycznego, ale zastanawia się także nad misją tego rodzaju placówek w kontekście wyzwania teraźniejszości i przyszłości.

Kamil Ludwiczak w tekście *Kapliczkowo jako nie-muzeum. Między twórczością indywidualną a lokalnością* antropologicznie interpretuje ciekawy zakątek zlokalizowany na skraju wsi Dubie w powiecie bełchatowskim. To zagajnik wypełniony kapliczkami i figurami o rysach ludowej ikonografii. Twórcą tej nieformalnej przestrzeni pamięci i tradycji jest rzeźbiarz samouk, społecznik i były żołnierz Bernard Zboiński.

Kontynuujemy także, powołany przed kilkoma laty, dział MUZEUM REAGUJĄCE. W nim znajdziemy między innymi teksty: Justyny Majerskiej-Sznajder *Rola muzealnictwa w dekolonizacji ochrony dziedzictwa kulturowego mniejszości etnicznych na przykładzie Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach* oraz Anny Nadolskiej-Styczyńskiej *Autor? Kurator? Konsultant? Refleksje muzealnika wywołane opracowaniem i realizacją scenariusza nowych wystaw stałych Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie*. Oba artykuły są cenne ze względu na opisane w nich doświadczenia twórczyni wystaw muzealnych, jednak perspektywy przyjęte przez autorki są odmienne. J. Majerska-Sznajder rozwija wątek dekolonizacyjnego zwrotu w muzealnictwie w kontekście wilamowskiej placówki powołanej przez społeczność, której tożsamość i kultura były do niedawna marginalizowane. Autorka prezentuje ujęcie emicjne, jako uczestniczka procesu

rewitalizacyjnego i członkini społeczności odzyskującej podmiotowość. Natomiast A. Nadolska-Styczyńska wypowiada się z perspektywy autorki koncepcji i scenariusza, która z przyczyn obiektywnych nie mogła zrealizować projektu. Jego finalizacji podjęła się grupa młodych muzealników pozostająca z nią w kontakcie. Problemy będące udziałem realizatorów ekspozycji stały się punktem wyjścia do rozważań teoretycznych dotyczących skutków odłączenia autora scenariusza wystawy od możliwości udziału i bezpośredniego nadzoru nad jej wykonaniem.

Z kolei Małgorzata Michalska w tekście *Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych i obecność w niej muzeów prywatnych z Dolnego Śląska i Opolszczyzny* przybliżyła tytułową strukturę organizacyjną. Jej celem jest rejestracja, dokumentacja, opracowanie i popularyzacja zbiorów prywatnych jako specyficznej formy dziedzictwa kulturowego, przede wszystkim obszarów wiejskich. Usieciowienie jest reakcją na specyficzne potrzeby indywidualnych kolekcjonerów, którzy gotowi są udostępniać swoje zbiory zainteresowanym.

Należy podkreślić, że ZWAM zyskuje coraz szersze uznanie w środowisku muzealnym poza Polską. Mattias Thaden z Muzeum Kultur Europejskich w Berlinie w artykule *Atrocities and Artifacts. The Berlin Museum of Ethnology and a Collecting Trip into Eastern Galicia* analizuje wyprawę zorganizowaną w 1942 roku przez pracowników Berlińskiego Muzeum Etnologicznego do Galicji Wschodniej, znajdującej się wówczas pod okupacją niemiecką. Wyprawa zaowocowała pozyskaniem 361 obiektów etnograficznych od miejscowej ludności. Dziedzictwo/Historia tych artefaktów, nadal przechowywanych w Berlinie, rodzi pilne pytania dotyczące proveniencji, restytucji i odpowiedzialności współczesnych muzeów.

Reprezentujący Estońskie Muzeum Narodowe Pille Runnel, Agnes Aljas i Mart Alaru analizują muzealne konteksty dla, coraz częściej obecnych w dyskursie politycznym i praktyce instytucjonalnej, terminów „transformacji cyfrowej” i „innowacji cyfrowej”. W tekście *Frictions of the Digital: Rethinking Expertise and Innovation in Museums* autorzy, opierając się na wywiadach z profesjonalistami w zakresie dziedzictwa kulturowego dochodzą do wniosku, że ujęte jako postęp technologiczny lub digitalizacja zbiorów techno-optimistyczne narracje pomijają codzienne trudności muzeów. Tytułowe „tarcia” nie stanowią problemu nie do pokonania w instytucjach muzealnych. Skłaniają jednak do refleksji nad znaczeniem i kierunkami innowacji, obnażając ograniczenia strategii odgórných i myślenia zorientowanego na produkt.

Wypełnił się także dział ROZMOWY. Hubert Czachowski i Justyna Słomska-Nowak dywagowali o muzealnictwie etnograficznym z Profesorem Zbigniewem Jasiewiczem, Katarzyna Waszczyńska nakłoniła do wspomnień Adama Bartosza – wieloletniego dyrektora Muzeum Okręgowego w Tarnowie, zaś Maria Nadolska rozmawiała z Małgorzatą Laurentowicz-Granias, która przez szereg lat pełniła funkcję dyrektora Muzeum Miasta Łodzi. Rozmówcy nawiązali w swoich wypowiedziach do wielu wydarzeń z przeszłości, wspominali etnografów i etnologów, zasłużonych muzealników, przybliżali dawne realia pracy w instytucjach kultury i warunki współpracy międzyinstytucjonalnej.

Założycielka ZWAM i jego redaktor naczelna Profesor Katarzyna Barańska (1961-2023) wychodziła z założenia, że dobre pismo muzeologiczne powinno stale rozwijać dział recenzji, sprawozdań i informacji. W bieżącym numerze omówiono i skomentowano ważne wystawy: *Dwie dusze twórcy ludowego* oraz *Wybielanie* – obie prezentowane w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, *Szukalski Słowiański. (Re)konstrukcja dziedzictwa* zorganizowaną w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie i *Obłęd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic* pokazaną w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu. Zrecenzowano także książkę *Patrz pod nogi. O zbieraniu rzeczy* Kory Tei Kowalskiej. Uwagę autorów przyciągnęły również wydarzenia muzealne – I Forum Tradycji w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie oraz Międzyuczelniany Obóz Etnograficzny zorganizowany w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Tradycyjnie publikujemy też komunikat o Nagrodzie PTL im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawa, edycja 2025.

ZWAM został powołany jako przestrzeń dyskusji nad sprawami odnoszącymi się do zbiorów i kolekcji stanowiących podstawę działań instytucji muzealnych; ludzi, którzy działania te inicjują i realizują oraz wydarzeń, za pomocą których muzea komunikują się ze społeczeństwem wyrażając przy tym swoje *credo*. Autorzy tekstów, które wypełniły dwunasty tom czasopisma, odnieśli się do każdej z postulowanych kwestii. Dziękujemy im, jak również recenzentom, za wysiłek twórczy i poświęcony czas. Zachęcając do lektury, zapraszamy do publikowania na naszych łamach.

Damian Kasprzyk

Artykuły

Articles

Michael W. Young

Emerytowany Profesor, College of Asia and the Pacific, Australian National University, Canberra

Beztroski kolekcjoner: Malinowski i muzealnicy*

„Nie jest to typ człowieka, który nadaje się do pracy w muzeum”

Podobnie jak wiele innych dziedzin życia osobistego i zawodowego Bronisława Malinowskiego, jego kariera kolekcjonera terenowego naznaczona była sprzecznościami. Różne poglądy na jego niejednoznaczne osiągnięcia ilustrują dwa przykłady. W sierpniu 1921 roku, jego główny brytyjski mentor i patron Charles G. Seligman, napisał do przebywającego na Wyspach Kanaryjskich Malinowskiego o perspektywach znalezienia mu posady w Anglii. Seligman był zdania, że coś może się pojawić w London School of Economics (LSE). Natomiast w przypadku Cambridge, Rivers poinformował, że szanse na przychylność Haddona są bardzo niewielkie, gdyż ten miał własnych uczniów, których zapewne weźmie pod uwagę. Poza tym, jak dodał Seligman z nutą wyrzutu, „oczywiste jest, iż nie jest pan typem człowieka, który nadaje się do pracy w muzeum”¹. Malinowski, który

* Artykuł jest tłumaczeniem tekstu M. W. Younga, *The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians* zawartego w publikacji. *Hunting The Gatherers. Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, Edited by Michael O`Hanlon and Robert L. Welsch, Berghahn Books, New York-Oxford, 2000, pp. 181-202. Redakcja zdecydowała o zastąpieniu słowa „antykwariusze”, mającego w polskim języku dodatkowe konotacje, określeniem „muzealnicy”. Ponadto z powodu niemożności zdobycia prawa do reprodukcji fotografii wskazanych przez autora, redakcja zrezygnowała z ich załączenia [przyp. red.].

¹ Seligman do Malinowskiego, 30 sierpnia 1921 r., MPL.

wówczas zakończył już aktywną karierę kolekcjonera, przypuszczalnie by temu nie zaprzeczył.

Zbiegiem okoliczności, kilka tygodni wcześniej Seligman poinformował Malinowskiego, że jego zbiory w końcu dotarły z Australii i zostały dostarczone do British Museum². Jak wspominał później H. T. Braunholtz, kustosz działu etnograficznego:

Ostrzegano nas, że będzie tego dużo, jednak muszę przyznać się do niejakiego zdumienia, a wręcz przerażenia, kiedy zobaczyłem jakieś dwadzieścia pięć czy trzydzieści dużych skrzyń na progu muzeum. To była jego kolekcja z Wysp Trobrianda, zawierająca liczne egzemplarze wszelkiego rodzaju przedmiotów wykonanych i używanych przez mieszkańców. Aż się człowiek zastanawiał, czy cokolwiek zostało na miejscu [1943: 15].

Okazją do ogłoszenia peanu przez Braunholtza było spotkanie upamiętniające postać Malinowskiego, które odbyło się w maju 1942 roku. Nic więc dziwnego, że Braunholtz przedstawił życzliwą ocenę osoby, którą oskarżano (wraz z Radcliffe-Brownem) o zwiastowanie śmierci etnologii porównawczej opartej na analizie zbiorów muzealnych [Welsch 1998: 558–61]. Zdaniem Braunholtza, Malinowskiemu „przypisuje się niechęć do rzeczy konkretnych i materialnych”:

Nieustępliwość rzeczy martwych, oderwanych od swego prawdziwego otoczenia, zdawało się go czasem zniechęcać, a wręcz odpychać. Sadzę, że czuł, iż ograniczają wolność jego ducha. W takim jednak razie jego osiągnięcia na niwie kolekcjonerskiej stają się tym niezwyklesze. I oczywiście to właśnie duch, a może nawet duchowość tego kolekcjonera, była potrzebna, by tchnąć życie w suche kości [Braunholtz 1943: 15].

Dobrze znane jest najwcześniej opublikowane oświadczenie Malinowskiego dotyczące nieuchwytnego znaczenia niemych artefaktów. Jak twierdził, trobriandzką łódź „można opisać, sfotografować, a nawet fizycznie przewieźć do muzeum. Ale – i jest to prawda zbyt często pomijana – etnograficzna istota łodzi będzie nadal ukryta przed badaczem, nawet gdy zobaczy jej doskonały okaz” [1922: 105]. W notatkach, które można datować na maj 1921 roku, Malinowski rozważał ideę ucieleśnienia. Wzniosłe charakteryzował kulturę materialną jako „ucieleśnienie stworzenia duchowego” oraz „trwałe ramy życia społecznego i wszelkiej działalności kulturowej”.

² Seligman do Malinowskiego, 25 lipca 1921 r., MPY, pudełko 7/566.

Przedmioty kultury materialnej ucieleśniały również „idee społeczne”. Ten kierunek myślenia doprowadził Malinowskiego do „znaczenia rzeczy i słów” i zaowocował jednym z jego najbardziej wpływowych esejów, opublikowanym w 1923 roku. W następującym zdaniu termin „słowo” można zastąpić terminem „artefakt”: „(...) znaczenie słowa musi zawsze wynikać nie z kontemplacji danego słowa, ale z analizy jego funkcji w odniesieniu do danej kultury” [Malinowski 1960 [1923]: 309]. Filozofowie języka błędnie rozumieli pojęcie „znaczenia”: koncentrowali się na treści tego, co zawiera dane słowo lub wypowiedź, podczas gdy powinni brać pod uwagę okoliczności występowania danej wypowiedzi. Krótko mówiąc, znaczenie było zawsze definiowane przez „kontekst sytuacyjny” wypowiedzi. W ten sam sposób Malinowski postrzegał fotografię: kontekst społeczny stanowił jedyną wiarygodną wskazówkę do interpretacji obrazu, a to, jak twierdzono, było powodem, dla którego zawsze robił zdjęcia ze średniej odległości i niezmiennie kadrował je poziomo. W ten sposób był w stanie uchwycić w optymalnym stopniu wizualny kontekst sytuacji (Young 1998: 16–20). Przenosząc ten argument na kulturę materialną, można łatwo zrozumieć, dlaczego Malinowski zaczął postrzegać eksponaty muzealne jako „odcieleśnione”, pozbawione życia artefakty, bez historii do opowiedzenia. Po „zabalsamowaniu” w muzeum były pozbawione kontekstu sytuacyjnego, który nadawał im witalność i znaczenie.

W książce *Ogrody koralowe i ich magia*, największym pomniku analizy funkcjonalnej, Malinowski wymownie wyraził swoje stanowisko w kwestii kultury materialnej:

Jako socjolog, zawsze z pewną niecierpliwością podchodziłem do czysto technologicznego entuzjazmu etnologów muzealnych. W pewnym sensie nawet o centymetr nie chcę odejść od swego nieprzejednanego stanowiska, że samo badanie technologii i fetyszystyczna cześć dla przedmiotu kultury materialnej są naukowo jałowe. Jednocześnie zdałem sobie sprawę, że znajomość technologii jest niezbędna jako sposób podejścia do działań ekonomicznych i socjologicznych oraz do tego, co można adekwatnie nazwać wiedzą tubylczą [1935: 460].

Jak napisał w innym miejscu w tym samym tomie, „osobiście jestem zainteresowany technologią tylko w takim zakresie, w jakim ujawnia tradycyjne sposoby i środki, za pomocą których wiedza i przemysł rozwiązują określone problemy danej kultury” [1935: 240]. Stwierdzenie to poprzedza niezwykle szczegółowy, trzydziestostronicowy opis budowy trobriandzkiego

spichlerza na yam, bogato ilustrowany schematami i zdjęciami. Deklarowane przez Malinowskiego „nieznajomość pewnych zasad technologicznych” i „brak kompetencji” w opisie technicznym, znajdują odbicie w rozbrajająco szczerych uwagach dotyczących fotografii: „stawiam fotografię na tym samym poziomie co zbieranie ciekawostek – niemal jako relaksujący dodatek do pracy w terenie”. Ponadto pośrednio obniżył znaczenie działań związanych z kolekcjonowaniem i fotografią, relegując je do „drugorzędnych zajęć” w ramach prac terenowych [1935: 460–1]. Jego rozczarowanie zdjęciami nie różniło się od jego niezadowolenia z ekspozycji muzealnych: nie oddawały one złożonej „rzeczywistości” życia tubylców. Po wyrwaniu z żywych kontekstów, obiekty kultury materialnej stawały się, jak to ujął Brauholtz, „twardymi, martwymi przedmiotami”.

Zwracając się do słuchaczy na Uniwersytecie Cornella w marcu 1933 r., Malinowski prowokacyjnie oświadczył, że w swojej fascynacji „czaszkami, kośćmi, gruzem, pyłem” antropologia muzealna przybiera „nekrofilny” charakter. W innym miejscu tych niepublikowanych *Messenger Lectures* ubolewał nad ewolucyjnymi założeniami ekspozycji „prymitywnych pieńędzy” w British Museum i Pitt Rivers Museum. W uderzającej, chirurgicznej metaforze pogardzał „antropologią sali sekcyjnej, która rozcina podstawowe wiązania kultury [i] od samego początku osłabia znaczenie wyników”. Równie zjadliwie atakował „zgubne” teorie – teorię kręgu kulturowego i dyfuzjonizm – wymyślone przez „muzealne krety, takie jak Graebner i Ankermann” i „zrodzone w kurzu i zagęszczeniu” muzeum etnograficznego³.

W kwietniu 1914 roku, w ramach przygotowań do zbliżającej się podróży do Nowej Gwinei, Malinowski odwiedził znanego antropologa fizycznego Felixa von Luschna w Muzeum Etnografii w Berlinie⁴. Jak odnotował w swoim dzienniku: „Wydaje mi się, że to Muzeum jest znacznie lepsze niż Brit[ish Museum]. To mnie nawet nieco ekscytuje”. Nie wiadomo, dlaczego uznał to muzeum za ekscytujące, ale jego założycielem był Adolf Bastian (dziś najlepiej pamiętany ze swego hasła „psychiczna jedność ludzkości”), a wystawy prawdopodobnie odzwierciedlały myślenie Bastiana dotyczące „elementarnych idei” i ich ekspresji w kulturze materialnej. Jako kolekcjoner,

³ Szkice i notatki MSS, pudełko „Kultura”, MPL.

⁴ M. Young stosuje nazwę Museum of Ethnography in Berlin. Jednak nosiło ono nazwę *Königliches Museum für Völkerkunde*, czyli Królewskie Muzeum Etnologiczne, dzisiaj – *Ethnologisches Museum* [przyp. red.].

Bastian znacznie wyprzedzał swoje czasy, a w 1885 roku (kiedy Malinowski miał zaledwie rok) napisał:

Wysłany przez muzeum podróżnik powinien zostać poinstruowany, by nie dawał się porwać niezwykłym, olśniewającym przedmiotom, które tak doskonale nadają się do zawieszenia jako trofea w staromodnych gablotach na osobliwości, ale by szukał normalnego i przeciętnego charakteru stylu życia danej grupy etnicznej i zbierał odnośne narzędzia i artefakty [Cytat za Koepping 1973: 20].

„Targuję się do upadłego”

Można powiedzieć, że kolekcjonerska kariera Malinowskiego rozpoczęła się w skromny sposób w Australii Zachodniej, gdzie wraz ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, jego towarzyszem z Zakopanego, spędzili kilka tygodni, nim popłynęli na wschód do Adelajdy. To właśnie w pobliżu Perth, według niepublikowanego⁵ dziennika Malinowskiego, nawiązał on swój pierwszy kontakt z Aborygenami (jego książka o ich życiu rodzinnym z 1913 roku została napisana, zanim jeszcze zobaczył choćby jednego z nich). W niedzielę 26 lipca 1914 roku dwaj przyjaciele zostali zaprowadzeni do „oboju czarnych”, gdzie mieli okazję zobaczyć pokaz rzucania bumerangiem. Po herbacie Malinowski otrzymał „woomerę i czuringę; obie dobre”. Kilka dni później otrzymał „dużą ilość pierwszorzędných rzeczy i ciekawych informacji”, choć to, co ostatecznie stało się z tymi przedmiotami, pozostaje tajemnicą.

W tym momencie Malinowski przerwał spisywanie dziennika. Kilka dni później trzystu wizytujących uczonych, którzy przybyli do Australii na spotkania Brytyjskiego Stowarzyszenia Popierania Rozwoju Nauki, dowiedziało się, że Imperium jest w stanie wojny z Niemcami. Wśród brytyjskich antropologów znaleźli się A.C. Haddon, W.H.R. Rivers, R.R. Marett, Henry Balfour, A.R. Radcliffe-Brown (wówczas po prostu A.R. Brown), John Layard oraz oczywiście Malinowski, któremu władze australijskie wspianałomyślnie pozwoliły udać się, zgodnie z planem, do Papui. Oznaczało to rozstanie ze Stasiem Witkiewiczem, który powrócił do zaboru rosyjskiego, by walczyć w armii carskiej. Odcięty od matki w Polsce, od przyjaciół i funduszy w Anglii, podejrzewany o bycie „wrogiem cudzoziemcem” w Australii i Papui, musiał Malinowski regularnie meldować się na

⁵Pierwsze dwa zeszyty dzienników z badań terenowych Bronisława Malinowskiego na Nowej Gwinei zostały opublikowane w roku 1967 [przyp. red.].

policji. Udało mu się jednak zachować zimną krew. „Pierwszego września rozpoczął się nowy okres w moim życiu: samodzielna wyprawa w tropiki” – tymi słowami wznowił swój dziennik w Port Moresby. Wkrótce zajął się pracą w terenie wśród ludu Motu. Jego pomocnikiem był Ovia Ahuia, którego Seligman, dekadę wcześniej, wyszkolił na informatora⁶. Wkrótce zaczął też odkrywać, jak trudno jest przygotować dokładne opisy artefaktów i procesów technicznych.

W połowie swojego pierwszego zeszytu zapisał: „Siatka (*koda*⁷) do łapania świń, kawałek rattanu⁸ [sic!] wygięty w okrąg, na łączeniu owinięty kawałkami rozdartej kory trzciny. Półokrągły kawałek trzciny wychodzi z punktu, w którym kończy się łączenie. Sznurek wykonano z *ogeta*, włókna otrzymanego z kory drzewa”⁹. Pod tym fragmentem widnieje zapisana ołówkiem notatka wyrażająca irytację: „Cały ten opis jest zagmatwany – co więcej, niepotrzebny, ponieważ w muzeach mamy mnóstwo takich sieci”. Był to wczesny sygnał, że Malinowski był skłonny wymigiwać się od wymogów żmudnego opisu technicznego. Przez pewien czas starał się podporządkować zasadom, choć jego angielski często nie był w stanie sprostać temu zadaniu. „W kwestiach abstrakcyjnych pisze całkiem dobrze, ale ma pewne problemy z opisami technicznymi” – powiedział Haddonowi Sir Edward Stirling, gdy ten redagował *The Natives of Mailu*¹⁰. Mimo to monografia ta została pochwalona przez antropologa muzealnego jako „prawdziwa skarbnica informacji na temat przedmiotów, ich wykonania i funkcji” [Norick 1976: 5].

W swoim pierwszym liście do Seligmana z „Ziemi Obiecanej” w Papui, Malinowski wspominał o kłopotach, z którymi się boryka:

Wioski [wokół Port Moresby] są paskudnie zepsute i zanieczyszczone: jest tam kilka żelaznych bungalowów¹¹ wciśniętych w sam środek między stare domy. Próbowałem uzyskać szczegółowy opis sposobu budowy domów tubylców, ale jak dotąd mi się to nie udało. Druga żona

⁶ W oryginale: “had trained as an informant”. Mowa zapewne o przedstawicielu jednej z miejscowych społeczności, zorientowanym w specyfice terenu oraz przeszkolonym w zakresie i celu prowadzonych badań [przyp. red.].

⁷ Zgodnie z zasadami redakcyjnymi ZWAM nazwy własne piszemy kursywą [przyp. red.].

⁸ Mowa jest o Calamus rotang, w oryginale: „rotang” [przyp. red.].

⁹ Notatki terenowe z Hanuabady, MPY, 24/197.

¹⁰ Stirling do Haddona, 28 sierpnia 1915 r., HPC, koperta 8/24. *The Natives of Mailu* opublikowano w grudniu 1915 r. w *The Transactions and Proceedings of the Royal Society of South Australia*: zob. Young 1989.

¹¹ W oryginale: „iron bungalows”. Mowa zapewne o budynkach z blaszanymi dachami [przyp. red.].

Ahuia nauczyła mnie (...) robić sznurki sihi i torby z siatki. Uważam, że badanie i opisywanie szczegółów technicznych (technologii) jest trudniejsze niż cokolwiek innego¹².

Prawdziwa walka Malinowskiego z technologią rozpoczęła się na wyspie Mailu. Chociaż Seligman starał się podsycić kapryśne zainteresowanie Malinowskiego technologią i zbieraniem eksponatów, to szukał on wskazówek w *Notes and Queries on Anthropology*. Jak wielokrotnie podkreślali historycy, wydanie tego podręcznika z 1912 roku było znaczące ze względu na innowacyjny wkład socjologiczny Riversa, zapowiadający zmianę paradygmatu, który Malinowski miał zawłaszczyć jako swoją rewolucję w antropologii [Urry 1972: 51; Stocking 1995: 121–123]. To, o czym zbyt łatwo się zapomina, to dominujące miejsce przyznawane technologii w tym i we wcześniejszych wydaniach. Część II (Technologia) czteroczęściowego podręcznika była najdłuższa (liczyła około czterdziestu stron w porównaniu z siedemdziesięcioma dotyczącymi socjologii i osiemdziesięcioma poświęconymi sztuce i naukom ścisłym). To trafny wskaźnik wagi, jaką antropologiczny establishment przywiązywał do technologii. Krótko mówiąc, od pracowników terenowych oczekiwano zbadania i dokładnego zarejestrowania wszystkich aspektów kultury materialnej.

Wydanie to zawierało również dwustronicowe „Ogólne uwagi na temat zbierania eksponatów”, napisane przez uczennicę Haddona, Barbarę Freire-Marreco. Były to zapewne najbardziej rzetelne wskazówki, jakimi Malinowski kierował się podczas trzech podróży terenowych w latach 1914–1918. Być może pomogła też osobista znajomość z panną Freire-Marreco, którą poznał w Anglii w 1910 roku. Zalecała ona, by pracownik terenowy zbierał „nie tylko efektowne okazy, ale przedmioty powszechnego użytku”, by dokumentował cały proces wytwarzania obiektu, a także gromadził zarówno próbki surowców jak przykłady obrobionych materiałów używanych do produkcji wyrobu oraz rejestrował „poszczególne, istotne etapy powstawania”. Duże obiekty, takie jak domy i łodzie, „muszą zostać opisane tak dokładnie, jak to możliwe, wraz ze zdjęciami, rysunkami, modelami i pomiarami” [BAAS 1912: 27]. Można sobie wyobrazić, jak Malinowski (kiepski rysownik i nieudolny majsterkowicz) utyskuje w obliczu tak uciążliwych wymogów technicznych. Tylko w przypadku kilku elementów kultury materialnej wypełnił większość tych instrukcji niemal co do joty. Niestety zignorował zdroworozsądkowe wytyczne

¹² Malinowski do Seligmana, 20 września 1914 r., MPL.

Freire-Marreco dotyczące etykietowania: „Każdy egzemplarz należy oznaczać od razu, w przeciwnym razie z pewnością pojawią się błędy (...) Należy podać angielską i rodzimą nazwę przedmiotu, jego zastosowanie, przez kogo i gdzie został wykonany, od kogo, gdzie i kiedy został pozyskany, cenę oraz wyraźne odniesienie do innych notatek lub zdjęć” [BAAS 1912: 28]. Wydaje się, że ani jeden z eksponatów zgromadzonych przez Malinowskiego nie ma lub nigdy nie miał tak doskonale udokumentowanej etykiety. Oceniając osiągnięcia kolekcjonerskie Malinowskiego w oparciu o surowe standardy i wskazówki zawarte na tych kilku stronach *Notes and Queries* (które odzwierciedlały ówczesną konwencjonalną wiedzę antropologiczną), należy go ocenić na czwórkę z minusem. Jego najpoważniejszą wadą było to, że nie dokumentował swoich eksponatów wystarczająco systematycznie. Jednym słowem, był niedbały.

Wracając do kroniki kolekcjonerskiej kariery Malinowskiego, znajdujemy go na wyspie Mailu w czwartek 12 listopada, z trudem znoszącego wizytę Haddona i jego córki Kathleen [Malinowski 1967: 27]. Nieoczekiwane pojawienie się podróżującego wykładowcy z Cambridge i znakomitego badacza terenowego (którego Malinowski darzył szacunkiem, ale niezbyt wielką sympatią) musiało zbulwersować młodego adepta. W końcu Haddon był najbardziej wpływowym człowiekiem w brytyjskiej antropologii: mentorem i patronem Seligmana – mentora i patrona Malinowskiego. Jeżeli chodzi o swoje „pasje i nastroje” tego dnia na Mailu, Malinowski zanotował: „nie-nawiść do Haddona za denerwowanie mnie, za spiskowanie z misjonarzem. Zazdrość z powodu eksponatów, które pozyskuje”. Skąd zazdrość? Czyżby Haddon, pewny swej zawodowej wyższości i nienaruszalnego brytyjskiego statusu w brytyjskiej kolonii, nadużywał stanowiska wobec niepewnego siebie Polaka bez grosza przy duszy, podbierając mu najlepsze egzemplarze i sownie za nie płacąc?

Najwyraźniej nie. W przeciwieństwie do Malinowskiego, Haddon był ucieleśnieniem cnoty w zakresie zbierania eksponatów i szkicowania artefaktów. Skrupulatnie zapisywał w swoim notatniku, jakie artefakty nabył i ile dokładnie za nie zapłacił, do czego używał „skrętów”¹³ czarnego tytoniu¹⁴. Łup Haddona z Mailu obejmował:

4 gliniane garnki	4 „skręty”
4 toporki do sago	18

¹³ Twist tobacco. Liście tytoniu skręcone w długie sznury (skręty) [przyp. red.].

¹⁴ HPC, koperta 2009.

1 narzędzie kamienne	3
2 naramienniki	6
2 fajki	2
Materiał na żagle	1
Materiały na spódnice	1

I tak piętnaście przedmiotów kosztowało Haddona trzydzieści pięć „skrętów” tytoniu. Przy dwóch pensach za „skręt” dawało to w sumie pięć szylingów i dziesięć pensów, czyli w przeliczeniu na dzisiejsze pieniądze około 12 funtów. Czy ten poziom płacności, skromny, jak może się teraz wydawać, przekraczał możliwości Malinowskiego?

Z pewnością nie. W podziękowaniach w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* stwierdza, że jego roczny budżet w ciągu sześciu lat 1914–20 wynosił mniej więcej 250 funtów rocznie (dzisiaj około 10 500 funtów), z czego „pokrył” koszt „sporej ilości eksponatów etnograficznych” [1922: xix]. Równie powściągliwie wypowiada się na temat sumy, którą wydał, jak i liczby zakupionych przedmiotów, ale T.A. Joyce’owi z British Museum powiedział, że za swoją kolekcję trobriandzką zapłacił 300 funtów¹⁵. Prawdopodobnie przesadził.

Jedyną, ogólną, zachowaną wypowiedzią Malinowskiego na temat jego strategii kolekcjonerskiej, jest ta, którą przekazał Atlee Huntowi, sekretarzowi Departamentu Spraw Zagranicznych i jego głównemu patronowi w rządzie australijskim. Wkrótce po osiedleniu się na Kiriwinie w 1915 roku napisał do Hunta w sprawie eksponatów, które zbierał dla Muzeum Narodowego w Melbourne na polecenie jego dyrektora, Baldwina Spencera. Była to strategia podobna do tej zalecanej zarówno przez Bastiana, jak i Freire-Marreco:

Mogę nadmienić, że wartość kolekcji nie będzie wynikać z unikalności obiektów, nie mam bowiem środków na pozyskiwanie rzadkich i drogich przedmiotów, jak np. duże kamienne topory czy „pieniądze z muszli”. Staram się zebrać szereg dobrze opisanych eksponatów, reprezentujących różne etapy życia tubylców¹⁶.

Listy Seligmana często odnoszą się do rodzaju przedmiotów, których pozyskania oczekiwał od Malinowskiego. Najbardziej szczegółowy z takich listów pochodzi z okresu pomiędzy pierwszą a drugą wyprawą Malinowskiego na Trobriandy:

¹⁵ Malinowski do Joyce’s, 8 lipca 1922 r. Archiwa korespondencji, British Museum, Londyn.

¹⁶ Malinowski do Hunta, 16 sierpnia 1915 r., Teczka Malinowski, AA. CRS A1, poz. 21/866.

pozwolę sobie szczególnie podkreślić znaczenie zdobionych garnków i skorup, rzeźbionych ornamentów czółen, szpatulek do wapna i tak dalej, które można pozyskać lub dokładnie sfotografować, jednocześnie dowiadując się, jakie znaczenie ma każda część rzeźby lub innej dekoracji na przedmiocie. Jeżeli chodzi o czaszki, proszę zebrać wszystkie, których pochodzenie będzie pan w stanie ustalić, nawet jeśli będzie pan musiał zapłacić kilka szylingów za sztukę, co pokryję z prywatnych funduszy¹⁷.

Malinowski tylko częściowo posłuchał zaleceń Seligmana. W oficjalnej kolekcji nie ma ludzkich czaszek, chociaż w 1933 roku powiedział słuchaczom w Cornell, że zabrał kilka czaszek z jaskiń grobowych na Kiriwinie. Jego zbiór garnków był żałosny: dwa nienaruszone i jeden rozbity, pochodzenie nieudokumentowane (ale niewątpliwie z Wysp Amphlett). Znacznie bardziej imponujący był łup w postaci około siedemdziesięciu rzeźbionych ozdób łodzi (zwłaszcza *tabuyo* i *lagim*). Po narzędziach kamiennych i ich fragmentach, najliczniejszą kategorię artefaktów w kolekcji stanowią szpatułki do wapna (*kema*)¹⁸ (ok. 180 sztuk). Każdy odwiedzający Trobriandy wyjeżdża z garścią rzeźbionych drewnianych szpatulek, najtańszych, najłatwiejszych do przewiezienia i najatrakcyjniejszych estetycznie artefaktów Trobriandów. Podobnie jak drewniane naczynia (*kaboma*) i figurki świń (*tokwalu*), szpatułki już wówczas były rzeźbione na potrzeby rodzącego się handlu turystycznego.

Wpisy w dziennikach Malinowskiego sugerują, że gromadzenie przez niego kolekcji było w większości przypadkowe i oportunistyczne, choć sama kolekcja z Trobriandów jest świadectwem dość systematycznego gromadzenia obiektów. Najczęściej jednak wspomina on o kolekcjonowaniu na Mailu i w innych miejscach na południowym wybrzeżu w grudniu 1914 roku, więc ironią losu jest, że cała ta kolekcja najwyraźniej zaginęła.

W wiosce Suau 9 grudnia „przechadzałem się i nabyłem kilka ciekawostek” [Malinowski 1967: 51]. W Dahuni, dalej na wybrzeża Suau: „Wieczorem kupiłem kilka przedmiotów – zaczątek »muzeum nowego typu«: przedmioty gospodarstwa domowego” [1967: 57]. Sprawia wrażenie zadowolonego z siebie – być może przypomniał sobie rady Bastiana, Haddona i Freire-Marreco. Po powrocie na Mailu 19 grudnia podjął „próbę zebrania

¹⁷ Seligman do Malinowskiego, 15 sierpnia 1916 r., MPY, 7/565.

¹⁸ Wg informacji zawartej w opisie obiektu pochodzącego z kolekcji Malinowskiego, przechowywanego w British Museum, szpatułki na Kirivinie nosiły nazwę *kena*: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Oc-9205 (dostęp 25.07.2025) [przyp. red.].

przykładów wszystkich obiektów technicznych itp. Około 6 udałem się do wioski, rozdałem tytoń i zamówiłem model *oro'u* [łodzi]" (1967: 58). Następnego dnia: „Zamówiłem kamień do rozdrabniania sago i model łodzi za 10 skrętów tytoniu” (1967: 59). W najdłuższym wpisie dotyczącym swojej działalności kolekcjonerskiej, odnotował:

Po śniadaniu wziąłem zapas tytoniu i poszedłem do wioski sfotografować *lugumi* [łodzi], a potem (...) poszedłem na zakupy. Zazwyczaj chyba bardzo przepłacam, ale targuję się do upadłego (...). Dwóch mężczyzn przyniosło mi *oba'ua* – małe topory wykonane z muszli. Poszedłem do wioski około 4, kupiłem dwa bambusowe kije z piórami (...). Kenedi i Dini poszli ze mną do domu i podali mi opisy przedmiotów [1967: 72].

W swoim ostatnim dzienniku Malinowski nie wspomina o gromadzeniu kolekcji na Trobriandach. Wygląda na to, że systematycznie robił to podczas pierwszych kilku miesięcy, ale nie prowadził dziennika z tej pierwszej wyprawy na Kiriwinę. Jego notatniki sugerują jednak, że w tych miesiącach prowadził intensywne badania nad kulturą materialną. Wkrótce po przybyciu na Kiriwinę, pod koniec czerwca, zapełnił kilka stron opisami rodzajów kamiennych narzędzi i kilka kolejnych stron opisami rodzajów kobiecych spódnic i sposobu ich wytwarzania. Na początku sierpnia poświęcił znaczną część pierwszej połowy swojego notatnika na opisanie wszelkiego rodzaju eksponatów¹⁹. Początkowo pomagał mu R.L. Bellamy, asystent sędziego okręgowego z Losuia, u którego zatrzymał się przed rozbiciem namiotu w Omarakanie. Bellamy był oczywiście w stanie nakazać ludziom przynoszenie przedmiotów w celu zakupienia ich przez Malinowskiego. Wkrótce po przybyciu, podczas uroczystego okresu *mila-mala* po zbiorach yamu Malinowski zdobył dużą kolekcję tarcz tanecznych (*kaidebu*). Jak później wyjaśnił, tak podekscytowało to młodych mężczyzn z Omarakany, że natychmiast zorganizowali tańce ku irytacji starszyny, która następnie obwiniła antropologa o naruszenie protokołu rytualnego i antagonizowanie duchów przodków [Malinowski 1916: 380; zob. Young 1998: 92–93].

Podczas tych pierwszych kilku miesięcy badań terenowych na Kiriwinie Malinowski planował popłynąć łodzią do regionu Mambare w północno-wschodniej Papui, więc sensowne było zgromadzenie jak największej ilości przedmiotów przed opuszczeniem Trobriandów. W końcu jednak

¹⁹ Notatnik terenowy, str. 905–12; 921–39, MPL.

zdecydował się tam pozostać – jak się okazało, była to ważna decyzja dla przyszłości antropologii społecznej [zob. Young 1984].

Beztroski kolekcjoner?

Dziś kolekcja artefaktów Malinowskiego z Trobriandów znajduje się w trzech różnych miejscach na trzech różnych kontynentach. Największą jej część, liczącą 1519 artefaktów, można znaleźć w Robert H. Lowie Museum of Anthropology (niedawno przemianowanym na Phoebe Hearst Museum²⁰) przy Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley²¹. Najbardziej wyselekcjonowana – którą można nazwać „kolekcją główną” – mieści się w British Museum i obejmuje 672 zarejestrowane przedmioty. Najmniejsza część kolekcji, składająca się z 282 obiektów, znajduje się w Muzeum Narodowym Wiktorii²² w Melbourne²³.

Nim przejdę do omówienia tych trzech kolekcji, podejmę próbę oceny Malinowskiego jako kolekcjonera. O ile mi wiadomo, najdokładniejszą analizę jego kolekcji z Trobriandów przeprowadził Frank Norick z Lowie Museum. To właśnie Norick ocalił z „nieskatalogowanej otchłani” kolekcję Valetty Swann, wdowy po Malinowskim, sprzedaną Robertowi F. Heizerowi z Lowie Museum w 1965 roku. Norick przeprowadził również analizę porównawczą kolekcji Malinowskiego w British Museum, chociaż w czasie swoich badań nie wiedział o istnieniu mniejszej kolekcji w Melbourne. Biorąc pod uwagę jego doskonałą znajomość materiału z Trobriandów, należy uszanować jego ocenę osiągnięć i niedociągnięć Malinowskiego jako kolekcjonera. A podsumował je następująco:

Z zakresu i rodzaju materiału zebranego przez Malinowskiego [...] wynika, że starał się on pozyskać reprezentatywną kolekcję artefaktów. Chociaż można mu zarzucić pewien brak staranności, należy podziwiać celowość, jaką wykazywał się w pozyskiwaniu różnych wariantów obiektu [1976: 220].

²⁰ Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology [przyp. red.].

²¹ Był to wybór „przykładowych okazów” z tej kolekcji, które Lowie Museum wystawiło w 1984 roku, by upamiętnić setną rocznicę urodzin Malinowskiego. Wystawa odbyła podróż z Berkeley do Arizona State Museum, Uniwersytetu Arizony w Tucson; stamtąd do Yale Peabody Museum of Natural History w New Haven, by wreszcie trafić do Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, miejsca urodzenia Malinowskiego. Można się zastanawiać, czy ktokolwiek zwrócił uwagę na ironię faktu, iż kilka muzeów etnograficznych upamiętniało człowieka powszechnie znanego z dyskredytowania tego typu instytucji.

²² Obecnie jest to grupa: Museums Victoria [przyp. red.].

²³ Źródła tych danych to [Norick 1976: 15 i Bolton 1980: 114].

Z drugiej strony Norick krytykował Malinowskiego za brak odpowiedniej dokumentacji, lekceważący stosunek do kultury materialnej jako takiej oraz „niekonsekwentne” podejście do technologii. Trzeba tu jednak zachować ostrożność, gdyż Malinowski być może nie był aż tak winny, za którego uważał go Norick. W odniesieniu do niedostatecznej dokumentacji zarzuty muszą zostać podtrzymane, choć być może w złagodzonej formie. Norick skarżył się, że „ani skrawek papieru” nie towarzyszył kolekcji sprzedanej do Lowie Museum, „żadne notatki terenowe czy choćby rejestr artefaktów”. Jego optymistyczne oczekiwania wobec dokładnej dokumentacji kolekcji British Museum również zostały zawiedzione: istniał tylko „swego rodzaju katalog, w którym przedmioty są z grubsza uporządkowane według kategorii użytkowania lub funkcji. Poza kilkoma wyjątkami (...) żadnemu z wymienionych tam eksponatów nie towarzyszyło więcej niż słowo czy dwa opisu” [1976: 4]. Norick dokonał niekorzystnego porównania z wcześniejszą kolekcją Seligmana z Brytyjskiej Nowej Gwinei, przekazaną do British Museum jako Cooke Daniels Collection, która jest (jak można się spodziewać po „antykwariuszu”^{24*}) udokumentowana dokładniej niż kolekcja Malinowskiego²⁵.

Autorowi nie udało się odnaleźć w dokumentach Malinowskiego żadnej listy zebranych przez niego przedmiotów (nie ma też pełnego spisu zrobionych przez niego zdjęć). Można by postawić zarzut, że Malinowski ukrył znaczną część dokumentacji w swoich notatkach, gdzie jest ona dostępna wyłącznie dla najbardziej skrupulatnych badaczy²⁶. Opisy artefaktów i procesów ich wytwarzania są rozproszone w jego notatkach, ale poza kilkoma wyjątkami nie zestawiał ich ani nie spisał w usystematyzowanej formie. To, co dla Noricka stanowi „brakującą” dokumentację Malinowskiego dotyczącą

²⁴ M. Young w niniejszym artykule określa nazwą „antykwariusz” człowieka zajmującego się przedmiotami etnograficznymi o charakterze muzealnym. W Polsce stosujemy w tym przypadku określenie muzealnik i w tłumaczeniu tekstu wykorzystaliśmy tę możliwość. Natomiast w odniesieniu do Charls`a Gabriela Seligmana to określenie nie może zostać zastosowane. Był on akademikiem, badaczem dziejów rozmaitych kultur świata, wykorzystującym w swoich działaniach między innymi elementy materialnego aspektu kultury. Dlatego zachowujemy w tym przypadku określenie „antykwariusz”, ujmując je jednak w cudzysłów ze względu na różnice w znaczeniu tego określenia w języku polskim i angielskim [przyj. red].

²⁵ Norick stwierdza, że rejestr Cooke`a Daniela z British Museum (*Ethnological Documents* 1010) był pod wieloma względami „nieskończenie bardziej wartościowy” dla jego badań nad artefaktami Trobriandczyków niż „nazbyt krótkie i nieprecyzyjne notatki” Malinowskiego [1976: 31].

²⁶ Norick nie mógł przestudiować notatek terenowych Malinowskiego w archiwum LSE, ponieważ na początku lat siedemdziesiątych były jeszcze nieskatalogowane.

konkretnych artefaktów, w niektórych przypadkach jest po cichu obecne wśród jego obszernych notatek na każdy możliwy temat. Dla porządku warto wspomnieć, że przybliżona liczba stron poświęconych artefaktom i technologii Trobriandów w notatnikach Malinowskiego wynosi około 180 z 1400 (niemal 13 procent). Oprócz notatników (z używania których zrezygnował wkrótce po rozpoczęciu drugiego okresu badań terenowych na Kiriwinie), Malinowski sporządzał luźne notatki w większym formacie²⁷. Jednak stosunkowo niewiele spośród wielu setek arkuszy poświęconych jest opisom technologicznym i szkicom.

Zachodzi pouczająca paralela między postępowaniem Malinowskiego jako fotografa i kolekcjonera. Jego wysiłki na obu polach, choć czasem napędzane gorącym pragnieniem „objęcia szerokiego wachlarza kwestii” (jak niegdyś powiedział o swoich wysiłkach na rzecz ukończenia etnografii Mailu), bywały zdawkowe i nieusystematyzowane. W najlepszym razie były realizowane sumiennie, lecz nie z pasją. Tak jak starał się sfotografować przypadki każdej znaczącej aktywności kulturowej na Trobriandach, tak starał się zebrać próbki każdego rodzaju artefaktu na poszczególnych etapach produkcji. Dążył do opracowania całościowej, pełnej reprezentacji kultury materialnej wyspiarzy. Jednak w ostatecznym rozrachunku zaniedbał dostarczenia starannej dokumentacji. Jego archiwum fotograficzne również pełne jest milczących obrazów anonimowych ludzi w nienazwanych wioskach. Wyrażna niechęć Malinowskiego do dokumentowania swoich zbiorów (czy to fotografii, czy artefaktów), po ich przywiezieniu do domu stała się odbiciem jego stosunku do obowiązków domowych. Utrzymywanie porządku należało do służby.

Zbycie (i utrata) „kolekcji reprezentatywnych”

Malinowski był nie tylko beztroskim kolekcjonerem, ale także beztroskim kuratorem. Wygląda na to, że jego kolekcja z Mailu zaginęła w całości, a większa część jego kolekcji z Trobriandów trafiła do muzeum, którego sam nie wybrał. Zaginiona kolekcja z Mailu pozostaje tajemnicą. Jego dziennik wspomina o gromadzeniu kolekcji wśród Motu, Samarai i Suau, a także na Mailu, przy czym Seligman, Hubert Murray i Atlee Hunt z pewnością zakładali, że taka kolekcja istnieje. Dziś jednak żadne z muzeów, z którymi Malinowski miał do czynienia (w Adelajdzie, Brisbane, Melbourne, Sydney,

²⁷ [Zob. Young 1998: 143 dla przykładowej strony faksymile].

a następnie w Londynie, Oksfordzie i pośmiertnie w Berkeley), nie posiada choćby najskromniejszego zbioru, który można by zidentyfikować jako kolekcję z Mailu.

Wkrótce po powrocie do Melbourne w październiku 1918 roku Malinowski napisał do Baldwina Spencera, obiecując „wybrać i skatalogować” kolekcję „etnologicznych artefaktów z Trobriandów” dla Narodowego Muzeum Wiktorii:

Zgodnie z umową, którą zawarłem z profesorem Seligmanem w maju 1914 roku, wszelkie zebrane przeze mnie eksponaty stanowią własność Uniwersytetu Londyńskiego, a wyłączne prawo do dysponowania nimi ma profesor Seligman. Rozumiem, że prof. Seligman omówił z panem tę sprawę; przekazał mi odpowiednie instrukcje, bym wybrał reprezentatywną kolekcję dla Muzeum w Melbourne²⁸.

Malinowski otrzymał 30 funtów od Rady Muzeum na „pokrycie kosztów gromadzenia kolekcji”, ale zaproponował zwrot tej sumy, „ponieważ wydaje mi się teraz, że będzie prościej, jeśli Muzeum otrzyma bezpłatny dar w postaci eksponatów, jak również mojego osobistego wkładu w ich zbieranie, porządkowanie i katalogowanie”. Zasugerował też:

że powinno zostać wyraźnie zaznaczone, iż kolekcja została podarowana przez prof. Seligmana, a wszystkie okazy zostały zebrane i skatalogowane przeze mnie. Uważam, że autorstwo i odpowiedzialność naukowa powinny być wyraźnie wskazywane zarówno w przypadku zbiorów, jak i publikacji naukowych²⁹.

Gdy Spencer zaprotestował, twierdząc, że przy zwrocie dotacji występują „trudności techniczne”, Malinowski zaproponował, by pieniądze zostały wysłane „panu Williamowi Hancockowi, handlarzowi i poławiaczowi pereł na Wyspach Trobrianda”, który „poświęcił znaczną ilość swojego czasu i zadał sobie wiele trudu, pomagając mi zebrać, zapakować i przetransportować okazy”³⁰. Zachowały się ogólnikowe listy Billy’ego Hancocka dotyczące zawartości dwudziestu dwóch skrzyń „osobliwości”, co dowodzi, że Malinowski rzeczywiście wyznaczył mu zadanie spakowania kolekcji. Nie ulega wątpliwości, że Malinowski wykorzystywał Hancocka również jako pośrednika w pozyskiwaniu eksponatów. Wiele wspaniałych artefaktów (w tym kosztowności *kula*) przeszło przez ręce handlarza pereł, który

²⁸ Malinowski do Spencera, 6 listopada 1918 r., NMV.

²⁹ Malinowski do Spencera, 6 listopada 1918 r., NMV.

³⁰ Malinowski do Spencera, 18 grudnia 1918 r., NMV.

prawdopodobnie odkładał wybrane przedmioty do inspekcji i ewentualnego zakupu przez Malinowskiego (patrz tablica 187, Young 1998: 268). Jego kolekcja była przechowywana w domu Billy'ego w Gusawecie – miejscu o kluczowym znaczeniu, najczęściej wybieranym przez Malinowskiego na odpoczynek podczas pracy w terenie.

Skrzynie dotarły do Melbourne cały rok później, a dopiero pod koniec lutego 1920 r., na kilka dni przed wyjazdem Malinowskiego do Anglii, napisał on do Spencera, że „uporządkował i wystawił” kolekcję „eksponatów etnologicznych z Wysp Trobrianda” zgodnie z instrukcjami Spencera³¹. Malinowski wcześniej zaproponował, by zbiór został przekazany w imieniu C.G. Seligmana, ale ten skromnie odmówił: „uważał raczej”, że powinna upamiętniać głównego dobroczyńcę finansowego Malinowskiego. W związku z tym została nazwana kolekcją Roberta Monda³².

Rejestr wykazuje 282 pozycje w tej kolekcji, którym towarzyszyły trzydzieści trzy najlepsze fotografie Malinowskiego. Dokumentacja dostarczona przez niego dla większości przedmiotów była minimalna: na przykład „grzechotka do wabienia rekinów”³³, „poduszka pod głowę, tkane włókno roślinne”, „pomarańczowa przetyczka do nosa, wykonana z zawiasowej części muszli małża”. Napisał jednak wiele szczegółowych etykiet dla zestawów eksponatów (narzędzi kamiennych, szpatulek do wapna i zabawek w kształcie łodzi) oraz dla okazałego zbioru spódnic kobiecych (*dobe*), pokazując, jak zostały wytworzone. Dwa lata później podarował kopie tych etykiet British Museum wraz ze swoim etnologicznym wprowadzeniem do Wysp Trobrianda, które prawdopodobnie umieszczono przy wejściu na wystawę [reprodukcja w: Young 1998: 51–55].

Jak reprezentatywna była ta kolekcja w Melbourne, zarówno pod względem zakresu technologii Trobriandów, jak i całej kolekcji Malinowskiego? W rejestrze znajduje się pięćdziesiąt pięć różnych kategorii przedmiotów, średnio po pięć pozycji w grupie. Wiele kategorii jest nadreprezentowanych: znajduje się tam około czterdziestu kamiennych narzędzi, czternaście „ceremonialnych” ostrzy toporów (*beku*), osiemnaście desek dziobowych

³¹ Malinowski do Spencera, 17 lutego 1920 r., NMV.

³² Seligman do Malinowskiego, 21 grudnia 1918 r., MPY, 7/565.

³³ Prawdopodobnie mowa o grzechotce służącej do wabienia rekinów podczas uroczystości powiązanej z dotyczącymi ich zabiegami magicznymi. Porównaj analogiczny obiekt o nazwie *kaivaye`i*. <https://collections.museumsvictoria.com.au/items/181821> (dostęp 7.08.2025). Porównaj także: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Oc-M-160, (dostęp j.w.) [przyp. red.].

łodzi (*lagim* i *tabuyo*), dwanaście tarcz tanecznych (*kaidebu*), trzydzieści trzy szpatułki do wapna, jedenaście drewnianych naczyń i siedemnaście spódnic lub ich części. Łącznie eksponaty te składają się na mniej więcej połowę kolekcji Roberta Monda. I odwrotnie, wiele kategorii przedmiotów jest niedostatecznie reprezentowanych: na przykład są tylko dwa naramienniki *kula* (mwali), dwie tarcze, jeden duży bęben (*kupi*) i dwa gliniane garnki, które Malinowski pozyskał na Wyspach Amphlett. Uwagę zwraca brak kijów do kopania (*dayma*), rzeźbionych figurek ludzi lub świń (*takwalu*), pasów z muszli (*wakala*), wisiorków z kłów knura (*doga*) i szpatulek do wapna z kości wielorybiej (*bosu*).

Jeżeli chodzi o zachwianą równowagę między klasami przedmiotów w trzech kolekcjach, podam tu tylko kilka przykładów. W British Museum nie ma rzeźbionych hebanowych lasek, ale jest ich pięć w Melbourne i trzydzieści w Berkeley. W Berkeley nie ma ani jednej tarczy, za to British Museum ma ich sześć. I odwrotnie, łyżek (*kaineva*) nie ma ani w Muzeum Wiktorii, ani w British Museum, z kolei w Berkeley jest ich aż dwadzieścia pięć. Tych anomalii nie da się łatwo wyjaśnić.

Spencer zorganizował przepakowanie większości kolekcji Malinowskiego i jej wysyłkę do Anglii. „British Museum zamierza kupić moją kolekcję i wydaje mi się, że zapłacą mi po królewsku” – pisał Malinowski do Jamesa Kershawa, kuratora, który pomógł mu zorganizować wystawę tej kolekcji w Melbourne³⁴. Po przybyciu skrzyń do British Museum nastąpiła krótka wymiana korespondencji między Joyce’em a Malinowskim, który przebywał wówczas na południu Francji. Dotyczyła zapłaty 150 funtów za kolekcję (lub tę jej część, którą było zainteresowane muzeum), która to suma najwyraźniej satysfakcjonowała Malinowskiego³⁵. Jeżeli prawdą było (jak słusznie poinformował Spencera), że okazy stanowiły własność Uniwersytetu Londyńskiego, to musiał uzyskać zgodę Seligmana i Uniwersytetu na ich sprzedaż. Nie zachowała się jednak żadna korespondencja w tej sprawie.

Przypuszczalnie to pracownicy British Museum, w porozumieniu z Malinowskim, wybrali eksponaty do zakupu. Można sobie tylko wyobrazić, jak przebiegał ten proces, ale należy przypuszczać, że na pewnym etapie Joyce i Brauholtz poznajmili: „Na razie wystarczy” i zaoferowali przechowywanie

³⁴ Malinowski do Kershawa, 3 czerwca 1920 r., NMV.

³⁵ Malinowski do Joyce’a, 8 lipca 1922 r.; Joyce wysłał Malinowskiemu czek na 150 funtów w dniu 14 lipca 1922 r. Archiwa British Museum.

pozostałych artefaktów w oczekiwaniu na przyszłą decyzję o ewentualnym zakupie. Rejestracja obiektów rozpoczęła się w 1921 roku, ale nie wiadomo, kiedy dobiegła końca. Status „pozostałych” obiektów również pozostaje niejasny, przynajmniej do 1936 roku, kiedy to, powołując się na brak miejsca, muzeum najwyraźniej poprosiło Malinowskiego o ich usunięcie. Tyle wiadomo nie z zapisów British Museum, ale z drugiego końca Ziemi.

Na początku lipca 1936 roku Ian Hogbin z Uniwersytetu w Sydney, który dopiero co spędził kilka miesięcy w Londynie, gdzie uczęszczał na seminarium Malinowskiego, skontaktował się z Australian Museum w Sydney. Hogbin poinformował dyrektora, że Malinowski jest skłonny zaoferować swoją kolekcję z Trobriandów „obecnie przechowywaną w British Museum” australijskiej placówce, jeżeli ono „złoży o nią wniosek”³⁶. Dyrektor niezwłocznie napisał do Malinowskiego, wyrażając duże zainteresowanie i prosząc o szczegóły³⁷. Nie zachowała się żadna korespondencja ze strony Malinowskiego poza krótką odpowiedzią jego asystentki naukowej, Iris Harris, informującą, że profesor Malinowski przebywa za granicą, reprezentując Uniwersytet Londyński na obchodach stulecia Uniwersytetu Harvarda³⁸. Malinowski najwyraźniej zmienił jednak zdanie w kwestii zaoferowania swojej kolekcji Sydney, a przypomnienie wysłane przez dyrektora w kwietniu następnego roku pozostało bez odpowiedzi. Ten ostatni zdawał się wierzyć, że kolekcja, o której mowa, to ta, którą Malinowski podarował (a raczej sprzedał) British Museum: „Jak rozumiemy, British Museum ma się jej pozbyć z powodu braku miejsca do przechowywania”, jak napisano w oryginalnej notatce. Wydaje się jednak bardzo mało prawdopodobne, by British Museum chciało całkowicie pozbyć się kolekcji Malinowskiego, i można jedynie przypuszczać, że Malinowski miał na myśli pozbycie się dużej „nadwyżki” lub „pozostałości” kolekcji artefaktów z Trobriandów, której przyjęcia British Museum odmówiło w 1922 roku.

Malinowski prawdopodobnie rozważał różne możliwości rozdysponowania tej kolekcji. Teraz oczywiście wiemy, że trafiła ona nie do Sydney, ale do Robert Lowie (obecnie Pheobe Hearst) Museum w Berkeley. Najmłodsza córka Malinowskiego, Helena Wayne, pamięta, że obiekty były przechowywane w rodzinnym domu w Primrose Hill. Wspomina też coś o „kłótni” z British Museum:

³⁶ Notatka do dyrektora z 2 lipca 1936 r., AMS, 330/36.

³⁷ Anderson do Malinowskiego, 9 lipca 1936 r., AMS, 330/36.

³⁸ Harris do Andersona, 25 sierpnia 1936 r., AMS, 330/36.

W dzieciństwie powiedziano mi (...) że [mój ojciec] miał jakąś sprzeczkę z British Museum, w wyniku której zwrócono mu część kolekcji. W każdym razie te trobriandzkie artefakty były przechowywane w naszym domu przy Oppidans Road w tak zwanym Martwym Kąciku, ślepej wnęce przy pokoju dziecięcym, służącej również jako składzik³⁹.

Biorąc pod uwagę, z jaką niechęcią Malinowski patrzył na zakurzone, obskurne muzea, nazywanie tymczasowego repozytorium zebranych przez siebie artefaktów Martwym Kącikiem wydaje się niezwykle trafne. Jednak dopiero po wojnie Helena dowiedziała się od Ursuli Grant Duff (przyjaciółki rodziny i byłej opiekunki córek Malinowskiego), że obiekty z Trobriandów zostały przeniesione do stodoły na terenie High Elms w Farnham w hrabstwie Kent, domu matki Ursuli, Lady Avebury. Po śmierci Malinowskiego Audrey Richards i Iris Harris podjęły się zadania opróżnienia domu przy Oppidans Road. Ze względu na bombardowania w Londynie zdecydowały (wraz z Ursulą i jej matką), że najbezpieczniejszym miejscem dla kolekcji będzie wieś. Kobiety te najwyraźniej zostały poinformowane przez Malinowskiego przed jego wyjazdem do Ameryki, że „obiecał” kolekcję Pitt Rivers Museum.

W maju 1946 roku Audrey Richards napisała do T.H. Pennimana z pytaniem, czy istnieje „jakakolwiek szansa”, że Pitt Rivers Museum będzie zainteresowane „pozostałościami” kolekcji Malinowskiego z Trobriandów. Zdawała sobie sprawę, że w 1921 roku całość została wyceniona na około trzysta funtów i że British Museum zapłaciło połowę tej kwoty za swoją część, chociaż Brauholtz szacował teraz, że „reszta (...) nie może być warta więcej niż 100 funtów”⁴⁰. Odpowiedź Pennimana nie zachowała się w archiwach, ale wkrótce potem Beatrice Blackwood, zastępczyni kuratora, udała się do High Elms, by obejrzyć kolekcję, która roiła się od owadów i niszczała. Zabrała ze sobą do Oksfordu walizkę obiektów opatrzoną etykietą „Tymczasowo wybrane przez prof. H. Balfoura dla Pitt Rivers Museum”. Jako że Balfour zmarł w 1939 roku, etykieta ta dowodzi, iż widział kolekcję, zanim Malinowski opuścił Wielką Brytanię i udał się do Stanów Zjednoczonych⁴¹. Walizka zawierała jednak tylko pięćdziesiąt dwa eksponaty, głównie ozdoby z muszli i szpatułki do wapna.

³⁹ Korespondencja osobista, 25 lutego 1999 r.

⁴⁰ Richards do Pennimana, 20 maja 1946 r. Teczka: Malinowska, PRM.

⁴¹ Valetta Malinowska do dyrektora Pitt Rivers Museum, 11 lipca 1947 r., PRM.

Zanim muzeum wyraziło jakiekolwiek zainteresowanie resztą kolekcji, Richards wysłała do Blackwood ostrzegawczy list z informacją, że rozmawiała w Mexico City z wdową po Malinowskim, która „nie chce sprzedać żadnej z rzeczy swojego męża”. Pani Malinowska „najwyraźniej źle rozumiała sytuację i uznała, że w jakiś sposób kradniemy jej własność!”⁴². Blackwood mimo wszystko zarejestrowała i ponumerowała przedmioty. Minął prawie rok, zanim Valetta Malinowska napisała do muzeum, poirytowana, domagając się ich zwrotu. Wygląda na to, że próżno oczekiwała jakiejś oferty ze strony muzeum, jednak „w żadnym wypadku” nie miała zamiaru teraz sprzedawać okazów i chciała, by wszystko zostało do niej wysłane, a zadaniem tym obarczyła swoją pasierbicę, Helenę⁴³. W powściągliwej odpowiedzi Beatrice Blackwood wyraziła ubolewanie z powodu „nieporozumienia”, które doprowadziło muzeum do przekonania, że pani Malinowska chciała sprzedać kolekcję. Z kolei notatkę [włączoną] do akt zakończyła cierpko: „Mam nadzieję, że wysłanie kolekcji do Meksyku będzie kosztować majątek!”⁴⁴.

Malinowski „beztrosko” zmarł, nie pozostawivszy testamentu. Zgodnie z prawem brytyjskim i amerykańskim wszystko dziedziczyła wdowa. Nikt nie wie, co Valetta Swann Malinowska robiła z kolekcją w Meksyku przez kolejnych osiemnaście lat. Prawdopodobnie zbiór pozostał w „nieskatalogowanej otchłani”, powoli niszcząc w angielskich skrzyniach i stopniowo zyskując na wartości niczym dobre wino. Brak testamentu Malinowskiego oznaczał jednak, że strata Pitt Rivers była ostatecznym zyskiem dla Lowie Museum. Co ciekawe, potrzeba było sześciu kobiet, by uratować i ochronić zaniedbaną kolekcję, a siódmej, by zdecydować o jej ostatecznym miejscu docelowym.

„Wróg technologii nr 1.”

Można przypuszczać, że niezamierzona utrata przez Malinowskiego kontroli nad większą częścią jego kolekcji z Trobriandów była bezpośrednio związana z pogorszeniem się jego relacji z pracownikami British Museum. Była to konsekwencja odsunięcia ich od nauczania technologii w LSE. Istotna w tym kontekście była również ambiwalentna relacja Malinowskiego

⁴² Richards to Blackwood, 12 września 1946 r., PRM.

⁴³ V. Malinowska do dyrektora, 11 lipca 1947 r., PRM.

⁴⁴ Blackwood do V. Malinowskiej, 18 lipca 1947 r., oraz notatka, PRM.

z Charlesem Seligmanem. W rzeczy samej to „Sligs”, honorowy „antykwarisz” wyłania się jako prawdziwy bohater tej historii.

Nie jest przypadkiem, że jedynym artykułem, który Malinowski poświęcił wyłącznie technologii, był jego wkład do księgi pamiątkowej Seligmana. Esej *Stone Implements in Eastern New Guinea*, opierał się na przełomowym opracowaniu jego mentora, zawartym w publikacji: *Melanesians in British New Guinea* [1910]. W tym krótkim eseju Malinowski jasno stwierdza, że uważa ten temat za „zdecydowanie antykwaryczny”, ale ma nadzieję, iż w ten sposób złoży Seligmanowi „jeszcze bardziej osobisty i wyrazisty hołd” [Malinowski 1934]. Suchy ton nie pozostawia tu żadnych wątpliwości.

Jak na ironię, esej na cześć jego patrona i współpracownika został opublikowany mniej więcej w czasie, gdy Malinowski – ku wielkiej konsternacji Seligmana – usuwał technologię z programu nauczania. Nauczanie technologii w LSE zostało zapoczątkowane w roku akademickim 1921–1922 serią pokazów przeprowadzonych przez Joyce’a w British Museum pod hasłem „The Useful Arts of Primitive Peoples” (Sztuka użytkowa ludów prymitywnych) (*Calendar* 1921–1922: 54). W roku 1924–1925 (w którym Malinowski rozpoczął nauczanie na pełen etat) zakres kursu Joyce’a został rozszerzony i przez kolejną dekadę pozostawał jednym z podstawowych elementów programu nauczania antropologii na Uniwersytecie Londyńskim.

Na początku 1934 roku Seligman przeszedł na emeryturę, a Malinowski został kierownikiem Katedry Antropologii. Jego stopniowe dochodzenie do władzy profesorskiej zbiegło się w czasie z globalnym kryzysem i wysychaniem funduszy Rockefellera. Od końca lat dwudziestych XX wieku ogromne nakłady pieniężne Rockefellera na LSE finansowały rewolucję funkcjonalną Malinowskiego i jego badania w Afryce, jednak w obliczu konieczności zaciskania pasa musiał on zręcznie manewrować, by utrzymać studentów w terenie i spełnić swoje ambicje rozszerzenia wydziału. Na początku 1934 roku, rzekomo w celu zaoszczędzenia pieniędzy, Malinowski podjął decyzję o pozbyciu się Joyce’a. Gdyby nauczaniem technologii zajmował się ktoś z wydziału, szkoła zaoszczędziłaby pięćdziesiąt funtów rocznie. Jako że wkrótce miał odbyć swoją pierwszą podróż do Afryki, Malinowski miał inne plany co do tych pieniędzy.

Dopiero w maju napisał do Joyce’a, że ze względu na ograniczenia finansowe i potrzebę „poświęcenia” niektórych interesów wydziału, wkrótce zostanie zwolniony. Joyce w odpowiedzi podziękował sztywno za „osobiste

powiadomienie” o „zwolnieniu”, jednocześnie wyrażając obawy co do swojego następcy:

Wykładowca musi jasno dawać do zrozumienia, że technologia i socjologia to tylko akademickie rozróżnienia (...). Budowa domów i łodzi (oraz obróbka żelaza) należą do określonych rodzin. I jak ktokolwiek może wyjaśnić, czym jest splot skośny pięcionitkowy (i jego rozpowszechnienie) bez demonstracji (...). Najlepiej by było, gdyby skontaktował mnie pan z osobą, która przejmie moje stanowisko, ponieważ wykładam tylko z notatek, a większość moich slajdów stanowi moją własność i niezwłocznie je usunę. Potrzebuję ich do użytku osobistego⁴⁵.

Co zrozumiałe, Joyce zdawał się urażony. W przeddzień odlotu do Afryki Malinowski odpowiedział następująco:

Sam musiałem przejąć wykład na temat technologii. Naturalnie skoncentruję się na tych aspektach technologii, które znam najlepiej, czyli technologii budownictwa, przedsiębiorczości przemysłowej, działalności gospodarczej w szerszym znaczeniu⁴⁶.

To mogło tylko dodatkowo ugodzić w zranioną dumę Joyce’a. Co gorsza, Malinowski beztrzesko powiedział mu („w zaufaniu”), że planuje zatrudnić Camillę Wedgwood do pomocy przy kursie po jej powrocie z Australii: zamierzał jej płacić z własnej kieszeni, ponieważ Szkoła „absolutnie sprzeciwiała się [sic!] wysuptywaniu dodatkowych funduszy”. Ostatecznie jednak, Camilla Wedgwood pozostała w Australii.

Minęły dwa lata, nim sprawy dojrzały do rozwiązania. Pomimo przejścia na emeryturę, Seligman zachował ojcowskie zainteresowanie dobrobytem wydziału, którego był założycielem i opiekunem. Odczekawszy z szacunkiem odpowiednią ilość czasu po bolesnej śmierci Elsie Malinowskiej we wrześniu 1935 roku, Seligman napisał do Malinowskiego na początku marca 1936 roku, by się poskarżyć, że w poprzednim roku akademickim nie wykładano technologii, chociaż pojawiła się w *Calendar* przy nazwisku Malinowskiego. Miał „bardzo silne” poczucie, że błędem było dopuszczenie do tej przerwy w nauczaniu. Jak dodał: „Nawet teraz, jeśli chodzi o Uniwersytet, nie zostało to oficjalnie zaniechane”⁴⁷.

Z pozostałej korespondencji jasno wynika, że rozbudowa wydziału Malinowskiego odbyła się kosztem muzealnego kursu technologii. W długim,

⁴⁵ Joyce do Malinowskiego, 9 maja 1934 r., MPY, 4/318.

⁴⁶ Malinowski do Joyce’a, 11 maja 1934 r., MPY, 4/318.

⁴⁷ Seligman do Malinowskiego, 2 marca 1936 r., MPL.

pełnym wyrzutów liście Seligman powtórzył swoje zastrzeżenia: Szkoła miała program nauczania technologii w swoim *Calendar* i ostateczną umowę z University College na jego nauczanie. zaproponował, że spotka się w tej sprawie z dyrektorem, Sir Williamem Beveridge'em, jednak główny spór dotyczył Malinowskiego i jego milczącej obojętności na los nauczania technologii. „Jeżeli w rzeczywistości występuje taki niedobór pieniędzy, jest pan wrogiem technologii numer jeden, ponieważ nie zdał pan sobie sprawy, że po zabraniu wszystkich pieniędzy na antropologię kulturową nie będą one dostępne na technologię”⁴⁸.

Seligman napisał do Beveridge'a, wzywając go do uznania, że „przyszłość antropologii w Londynie nieuchronnie ucierpi, jeśli nauczanie technologii zostanie zaniechane”. zaproponował, by Braunholtz zastąpił chorego Joyce'a⁴⁹. Seligman przesłał kopię tego listu Malinowskiemu wraz z zaproszeniem na lunch w Saville Club. Spór między nimi mógł zostać polubownie rozwiązany przy kawie i brandy, ponieważ w archiwum nie ma odpowiedzi od Malinowskiego. Jednak podejrzania Seligmana dotyczące motywów jego adwersarza były prawdopodobnie słuszne i wydaje się, że obrona przez Malinowskiego taktyka gry na zwłokę poprzez proponowanie osobistego nauczania technologii miała na celu całkowite pozbycie się tego przedmiotu. Osłabienie technologii było być może nieuniknione w obliczu szerszych zdarzeń, które inicjował Malinowski. Była to naturalna ofiara procesu czynienia antropologii w LSE bardziej „praktyczną” – bardziej nauką społeczną, a mniej historią porównawczą. Ekonomicznym impulsem był kryzys, który pozbawił szkołę „dojnej krowy”, jaką był Rockefeller.

Jednak nauczanie technologii nie zniknęło, a nawet zostało ożywione w kolejnych latach. Najwyraźniej Seligman wygrał bitwę o to, czy powinna być wykładana w roku akademickim 1936–1937. W tym czasie prowadzony był przez Raymonda Firtha kurs obejmujący sześć wykładów pod nieco zmienioną nazwą – „Prymitywne rzemiosło”. Program nauczania zachował pewne Joyce'owskie elementy, przy czym nacisk położono na związek technik wytwarzania „z kulturowym kontekstem ekonomii, wiedzy naukowej, rytuału i sztuki”. Firth prowadził ten sam kurs w kolejnym roku akademickim (1937–1938), który był ostatnim rokiem Malinowskiego w tej Szkole.

⁴⁸ Seligman do Malinowskiego, 22 maja 1936 r., MPL.

⁴⁹ Seligman do Beveridge'a, 23 maja 1936 r., MPL.

W październiku 1938 roku wyjechał on do USA na urlop naukowy. Wojna skutecznie skazała go na wygnanie i nie powrócił już do Anglii przed śmiercią, która nastąpiła w maju 1942 roku. Firth ponownie wykładał „prymitywne rzemiosło” w drugim trymestrze roku akademickiego 1938–1939, jednak wydaje się, że przedmiot ten został usunięty z programu nauczania w roku kolejnym; w każdym razie wojna wymusiła zamknięcie Szkoły pod koniec 1939 roku. Po jej ponownym otwarciu w 1944 roku Firth objął katedrę Malinowskiego, a Edmund Leach, nim został mianowany na stanowisko w Szkole, prowadził wykłady z „prymitywnej technologii”. Później doszło do interesującego odwrócenia historii. Pod koniec lat 50. XX wieku technologii ponownie nauczali pracownicy British Museum. Tym razem to Wydział Antropologii University College London, pod kierownictwem Daryla Forde’a, był gospodarzem kursu „pierwotnej technologii” prowadzonego przez Bryana Cranstone’a i Adriana Digby’ego⁵⁰.

Epilog

Tylko ogólnie można nakreślić kontekst pamiętanej przez Helenę Wayne „sprzeczki” między jej ojcem a British Museum. Przytoczone poniżej informacje stanowią po części przypuszczenia, ponieważ dowody uzyskane z dokumentów są niekompletne; jednak dokonane powiązania są całkowicie prawdopodobne i uzasadnione zbieżnością w czasie.

W 1934 roku Joyce został „zwolniony” przez Malinowskiego. Na domiar złego, Malinowski zaproponował, że sam poprowadzi kurs Joyce’a, a nawet zatrudni nieprzeszkoloną kobietę jako współ-wykładowczynię. W 1936 roku stało się jasne, że Joyce nie zostanie przywrócony na stanowisko, Brauholtz nie zostanie poproszony o zastąpienie go, a nauczanie technologii w LSE pozostanie obsadzone wewnątrznie. W rewanżu Joyce i Brauholtz stwierdzili, iż nadszedł czas, by Malinowski usunął z British Museum artefakty z Trobriandów, które przechowywali przez piętnaście lat. Wymówka, jakoby w muzeum brakowało miejsca, nie była ani bardziej, ani mniej prawdziwa od argumentu cięć budżetowych, którego Malinowski użył, by usunąć Joyce’a. Urażony Malinowski kazał przenieść skrzynie z artefaktami do piwnicy swojego domu w Primrose Hill. Mniej więcej w tym czasie, w czerwcu 1936 roku, antropolog upoważnił Iana

⁵⁰ Dobrze pamiętam, jak w 1961 r. Adrian Digby z entuzjazmem zademonstrował australijski aborygeński miotacz oszczepów (*woomera*), wbijając oszczep w tylną ścianę Anatomy Theatre przy Gower Street.

Hogbina do rozmów z Muzeum Australijskim, jednak wkrótce zmienił zdanie i nieformalnie zwrócił się do Pitt Rivers Museum. Henry Balfour dokonał przeglądu kolekcji i wybrał kilka przedmiotów, z ustną zgodą na rozważenie reszty w stosownym czasie. Zajęty jak zawsze Malinowski nie zrobił nic więcej w tej sprawie. Popłynął do Ameryki i przez kolejne lata kolekcja tylko przelotnie zaprzętała jego myśli. Reszta, jak to mówią, jest historią.

Podziękowania

Za ogromną pomoc w badaniach prowadzonych do tego rozdziału dziękuję Barry'emu Craigowi, Elizabeth Edwards, Deanowi Fergie'emu, Davidowi Kausowi, Apolline Kohen, Mike'owi O'Hanlonowi, Angeli Raspin, Jimowi Spechtowi, Ronowi Vanderwalowi i jak zawsze Helenie Wayne.

Tłumaczenie z języka angielskiego
Anna Klimasara

Skróty używane dla źródeł archiwalnych

AA Australian Archives, Canberra
AMS Archiwum Muzeum Australijskiego, Sydney
HPC Haddon Papers, Biblioteka Uniwersytetu w Cambridge
MPL Malinowski Papers, London School of Economics
MPY Malinowski Papers, Biblioteka Uniwersytetu Yale
NMV Archiwum Narodowego Muzeum Wiktorii, Melbourne
PRM Pitt Rivers Museum, Oksford

Bibliografia

BAAS (British Association for the Advancement of Science)

1912: *Notes and queries on anthropology*, wyd. 4., Londyn.

Bolton, L.M.,

1980: *Oceanic cultural property in Australia*. Australian National Commission for UNESCO, Sydney.

Braunholtz, H.T.

1943: *Address in Professor Bronislaw Malinowski: an account of the memorial meeting held at the Royal Institution in London on July 13th 1942*, Oxford University Press. Londyn.

1921-22: *Calendar for 1921-2*. London School of Economics and Political Science.

Koepping, K.P.

- 1973: „Ethnographic collecting and the »new identity« of native populations – an eristic argumentation for humanistic anthropology”, *Occasional Papers* nr 2. University of Queensland Anthropology Museum.

Malinowski, B.

- 1916: „Baloma: the spirits of the dead in the Trobriand Islands”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* nr 46 (1916): 353–430.
- 1922: *Argonauts of the Western Pacific*. Routledge, Londyn, 1922.
- 1960: „The problem of meaning in primitive languages”, dodatek 1 do: *The meaning of meaning*, red. C.K. Ogden i I.A. Richards. Routledge, Londyn 1960 (tekst pierwotnie opublikowany w 1923), 296–336.
- 1934: „Stone implements in Eastern New Guinea” w *Essays presented to C.G. Seligman*, red. E.E. Evans-Pritchard. R. Firth, B. Malinowski i I. Schapera. Kegan Paul, Londyn., s. 189–96.
- 1935: *Coral gardens and their magic*, t. 1. Allen and Unwin, Londyn.
- 1967: *A diary in the strict sense of the term*. Routledge, Londyn.

Norick, F.

- 1976: „An analysis of the material culture of the Trobriand Islands based upon the collection of Bronislaw Malinowski”, nieopublikowana rozprawa doktorska, Uniwersytet Kalifornijski.

Seligman, C.G.

- 1910: *The Melanesians of British New Guinea*. University Press, Cambridge.

Stocking, G.W.

- 1995: *After Tylor: British social anthropology 1888–1951*. University of Wisconsin Press, Madison,.

Urry, J.

- 1972: „Notes and queries on anthropology and the development of field methods in British anthropology, 1870–1920”, *Proceedings of the Royal Anthropological Institute for 1972*, s. 45–57.

Welsch, R., red.

- 1998: *An American anthropologist in Melanesia*, t. 1. University of Hawaii Press, Honolulu.

Young, M.W.

- 1984: „The intensive study of a restricted area, or, why did Malinowski go to the Trobriand Islands?”, *Oceania* t. 55, nr 1. s. 1–26.
- 1998: *Malinowski's Kiriwina: fieldwork photography 1915–18*. University of Chicago Press, Chicago.

Young, M.W, red.

- 1989: *Malinowski among the Magi: „The natives of Mailu”*, Routledge, Londyn.

Michael W. Young

The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians

This article is a translation of M. W. Young's text "The Careless Collector: Malinowski and the Antiquarians" published in: *Hunting The Gatherers. Ethnographic Collectors, Agents and Agency in Melanesia, 1870s-1930s*, edited by Michael O' Hanlon and Robert L. Welsch, Berghahn Books, New York-Oxford, 2000, pp. 181–202. English-speaking readers are encouraged to consult the original. The Polish Ethnological Society has obtained permission for the translation from Berghahn Books. As it was not possible to secure reproduction rights for the photographs specified by the author, the editors have decided to omit them.

Keywords: Bronisław Malinowski, field research, collection, museology, British Museum, London School of Economics, Robert H. Lowie Museum of Anthropology Western Pacific, Native Cultures

Matthias Thaden

Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz

Atrocities and Artifacts. The Berlin Museum of Ethnology and a Collecting Trip into Eastern Galicia

„What is cultural heritage?
We may answer: everything“¹.

1. Introduction

In the late summer of 1942, Hans Nevermann from the Berlin Museum of Ethnology and his assistant Ivan Senkiv requested funding for a collecting trip to the German-occupied Polish „Generalgouvernement“. Permission was granted and supported with around 5,000 Reichsmarks. The Berlin researchers spent a whole month in October and November 1942 on what is now the border between Poland and Ukraine - a region that historian Timothy Snyder described as the „Bloodlands“ [Snyder 2010]. The museum staff's „haul“ was considerable: they were able to acquire a total of 361 objects. To this day, they are stored in the museum depots in the Dahlem district in south-west Berlin².

¹ [Pruszyński 1997: 50].

² The objects are listed in the corresponding inventory book of the Museum of European Cultures from p. 89. This can be viewed at https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/smb_iv_mek-b_eub_nc_04260-08440_lz_1935-1980_2/0049/image,info,thumbs (2 May 2025).

Research into the expropriation and confiscation of (art) historical objects owned by Jews has also made progress. This applies both to the former German Reich and to the territories occupied by Germany³. Since the opening of the archives in the former Soviet Union and the former Warsaw Pact states, numerous studies have also been published for Central and Eastern Europe on the extent and the actors involved in the plundering of local museums, libraries and archives [Kuhr-Korolev, Schmiegelt-Rietig, Zubkova 2019].

It is significant that this finding does not apply to German (and Austrian) ethnographic collections during the Second World War. It is known that they also benefited from the expropriation of Jewish collectors⁴. They recorded significant growth during this period, not least from Ukraine⁵. However, in contrast to the involvement of (museum) ethnologists in the war events of 1914-18⁶ there are still no systematic studies on the acquisition policies of folklore and ethnological museums in German-speaking countries for the Second World War⁷. The partial dismemberment of larger ethnographic collections in occupied territories has also not yet been investigated⁸. This blind spot in research is surprising at first, but it certainly corresponds with the priorities set during National Socialism: in the planned „Führer Museum“, to put it bluntly, no ethnographic department was planned⁹. While the looting of artworks was centrally controlled and carried out by art historians and military personnel on site, the acquisition of ethnographic objects was apparently largely down to the interest and initiative of individual actors.

This is precisely the starting point for the following remarks, which deal with a „collecting trip“ organized and financed by the Berlin Ethnographic

³ From the multitude of literature, see here only [Dean, Goschler, Ther 2007; Duma 2025].

⁴ Cf. for example [Pallestrang, Puchberger, Raid 2023].

⁵ For one of the rare cases in which a genuinely folkloristic collection of painted Easter eggs was restituted to Ukraine in 2011, see Jewhen Solonyna, Українські писанки повернулися з Німеччини, Radio <https://www.radiosvoboda.org/a/3554073.html> (2 May 2025).

⁶ Cf. for example the contributions in [Johler 2010].

⁷ For initial findings from various museums, see [Saalmann 2014: 205-225]. For the Viennese museum, see Johler 2017]. The corresponding inventory books for the former Hamburg Museum of Ethnology can be viewed online: <https://markk-hamburg.de/files/media/2020/07/MARKK-Eurasien-ab-1921-NEU.pdf> (2 May 2025).

⁸ See, however, [Herrmann 2018].

The files also show that the folklore collections in Krakow and Lviv had apparently been dissolved and transferred to the German occupation administration, see Werner Kudlich to the Governor of the Krakow district (February 11, 1944), in: Bundesarchiv Lichterfelde, R 52-II/279: Kanzlei des Generalgouverneurs.

⁹ On this museum project, see for example [Schwarz 2018].

Museum. This took Hans Nevermann and Ivan Senkiv, who were commissioned to do so, deep into the territory occupied by Germany in Poland and today's Ukraine. From October 14 to November 20, they first traveled to places around Kraków before visiting the district of Galicia, which had been part of the „General Government“ since June 1941. Ironically, the objects they collected from Poles, Ukrainians, Boyks, Lemkos, Hutsuls as well as Gorals, Russians and Hungarians still bear witness to the cultural diversity of the region, which was to be irretrievably lost as a result of expulsions, deportations and mass murders during and after the war¹⁰. In this context, Senkiv and Nevermann were also interested in Jewish objects, especially cult objects. They wrote quite openly in their travel application how they wanted to „create“ a collection of Jewish folklore for the museum „in view of the containment of Judaism in the East“¹¹. The fact that the ritual objects brought to Berlin in this way had probably belonged to people who had recently been deported or had already been murdered is unlikely to have escaped their notice, given the everyday violence and deportations taking place in full view of the public¹².

In the 1960s, the Ethnographic Museum gave those objects that had been left behind by Jews or had been extorted from them to what is now the Israel Museum.¹³ However, the ethnographic objects that were acquired during the same journey among the other population groups in occupied Galicia are still in Berlin. After several reorganizations, they are now part of the collection of the Museum of European Cultures (MEK) [Kühr-Korolev, Schmiegelt-Rietig, Zubkova 2019].

They have been stored in the museum's depots for over eighty years now, without ever having been the subject of a request or even a protest. This is hardly surprising: the background to this collection was largely unknown until recently¹⁴. The objects were also not requisitioned from museums or appropriated by direct coercive measures, but were generally bought from local residents. They therefore differ from those items that had previously

¹⁰ For illustration, cf. [Mikanowski 2023: 198-215].

¹¹ Letter from Nevermann to the Director General (23.9.1942), in: Archiv des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin (henceforth: EM-Archive), MV I/1040.

¹² For a particularly vivid account, see [Wildt 2022: 397-405].

¹³ The corresponding file can be found in the director's registry at the Museum of European Cultures - National Museums in Berlin. I would also like to thank Gioia Perugia from the Israel Museum in Jerusalem for information on the whereabouts of this collection.

¹⁴ For mentions of this collection, see only [Seethaler 2014: 76; Tietmeyer, Vanja 2013: 399].

been in the possession of Jewish owners and were ritual objects that were involuntarily left behind.

But does the absence of physical violence in the direct acquisition of an object automatically imply its legality? Does the mere fact that Senkiv and Nevermann did not confront the people as Wehrmacht soldiers suggest an open-ended transaction on an equal footing? And what consequences does the answer to these questions have for the assessment of the collection? In order to assess this, the journey and the contemporary (museum) political, ideological and economic contexts against which the object acquisition took place are reconstructed below. Beyond the reconstruction of the appropriation contexts and also beyond the mere question of restitution, this text argues, museum collections from the occupation period always offer an opportunity for dialogue about shared historical experiences and are therefore part of a „responsibility to remember“ [*Erinnerungsverantwortung*] [Aust 2021].

2. Museum collecting under National Socialist auspices



Fig. 1 & 2: Wooden containers collected in the Polish village of Brzozów near Sanok. The necklace was attributed to the Bojkos and comes from the village of Lutowiska in south-eastern Poland. © Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin

From pot lids, feeding troughs and flax rakes to necklaces, shirt embroidery and children's toys - on their trip in October/November 1942, the Berlin museum employees Ivan Senkiv and Hans Nevermann were primarily interested in objects from the rural working and everyday world. They were basically following a „rescue paradigm“ that had been widespread across disciplines since the late 19th century¹⁵. The department „Eurasia“, for which Senkiv and Nevermann had set off for the „Generalgouvernement“, was also clearly committed to this approach¹⁶ and was primarily interested in the supposed peripheries and outlying areas. [Buchczyk 2023: 5]. Here, according to the widely shared opinion, cultural development stages could be traced back over centuries on the basis of material culture [Cf. Penny 2019: 13-20]. Even if this perspective was not necessarily based on a völkisch-racist division of the world, the proximity of physical anthropology and ethnology, which was still largely unquestioned at the time, meant that it could be connected [Laukötter 2011]. A proximity to völkisch positions also seems to have been quite widespread at the Berlin folklore and ethnological museums, as suggested by the NSDAP membership and the völkisch positions of some of their protagonists¹⁷.

In addition to the often undoubted agreement with the ideology of National Socialism, the hour of the opportunists struck at the Berlin Ethnological Museum, especially with the beginning of the war: the occupation of Poland, the so-called „destruction“ [Zerschlagung] of Czechoslovakia, but also the attack on the Soviet Union in the summer of 1941 provided largely „favorable“ conditions for the acquisition of ethnographic objects. While racial resentment and imperial arguments had hardly been used to underpin the importance of acquiring objects in Central, Eastern and South-Eastern Europe, such justifications became increasingly prominent from 1939 onwards. The Eurasian department, as its head Kunz Dittmer informed the Director General of the National Museums shortly after the start of the war, was ready „to take over, view and process any objects collected in Poland“. To this end, Dittmer also undertook a trip to the occupied territories in order to ultimately lay the foundations for the complete

¹⁵ [Habermas 2021]. On ethnological museums explicitly, see [Laukötter 2008].

¹⁶ Cf. on this, albeit affirmatively, [Nixdorff 1973]. On the Europe-collection, see also [Tietmeyer 1996].

¹⁷ Examples include Hermann Baumann, the first director of the Eurasia department at the Berlin Ethnographic Museum, and Konrad Hahm, the first director of the Museum of German Folklore, see [Tietmeyer, Vanja 2013].

plundering of the Polish museums [Tietmeyer 2001]. In Dittmer's opinion, the looted cultural property should be donated to the Berlin Ethnological Museum, which would correspond to „the rank of the Berlin State Museum of Ethnology as the most important ethnological museum in the world“¹⁸.

Even if this plan ultimately did not come to fruition, those responsible obviously remained true to their vision of capitalizing on the subjugation of Europe for the museum. In 1940, for example, Kunz Dittmer acquired several hundred objects from Slovakia - a fascist satellite state of Nazi Germany since 1939¹⁹. And in the case of the Galicia collection, the museum also bluntly referred to the „good opportunity“ of the geopolitical situation. Dittmer's interim successor Hans Nevermann found that the occupation of Eastern Galicia by the Wehrmacht from June 1941 was the ideal moment to come into possession of „valuable ethnographic objects“ from the „eastern territories“. The imperial and Lebensraum policy brutally pursued by Germany seemed to fit seamlessly into old and almost „classic“ collecting interests. In the same letter, Nevermann warned that „as a result of the upheavals caused by the war and the complete reorganization of the East, there will soon be nothing left of most of the old things“. He felt that the time was right for intensive collecting among ethnic groups such as the Boyks and Hutsuls²⁰.

Regardless of the undoubted opportunism that undoubtedly underpinned these ideas, Nevermann and Senkiv's desire to collect corresponded to the fundamental paradigms of European ethnology, which was dedicated to the search for the „elementary, primitive forms of human culture“²¹. Accordingly, a strong (popular) scientific interest in supposedly particularly „primitive“ cultural groups, such as the Hutsuls in the eastern Carpathians, was sparked early on²². Initially still highly exoticized, over time their representation became increasingly ethnic. This was particularly true in Ruthenian/Ukrainian circles in the Habsburg Empire. Here, ethnography, linguistics and the arts increasingly incorporated the Hutsuls, but also the

¹⁸ Report on Dr. Dittmer's business trip to the occupied Polish territories (11.12.1939), in: EM-Archive, I/MV 0629.

¹⁹ EM-Archive, I/MV 1254.

²⁰ For the quotations, see letter from Nevermann to the Director General (23.9.1942), in: EM-Archive, I/ MV 1040.

²¹ [Korff 1994: 380]. For the program of a „Völkerkunde Europas“, see, among others, [Buschan 1926].

²² The founding father of German ethnography, Adolf Bastian, had already described them in 1871 as the „purest“ equivalent of the „Ruthenian tribe“, see [Bastian 1871: 226].

aforementioned Boykos, into a national narrative and postulated them as the epitome of the Ukrainian [Rohde 2023; see also Rohde 2021: 237-240]. Under different circumstances, this also applied in the interwar period, when in the Second Polish Republic the material culture of the Hutsuls was cultivated, promoted and extensively researched ethnographically as a kind of reservoir of national Polish customs [Dabrowski 2021: 109-110].



Fig. 3: Ivan Senkiv and Hans Nevermann acquired this nutcracker in Riczka, now in Ukraine, a center of Hutsul wood and metal art. © Museum Europäischer Kulturen - Staatliche Museen zu Berlin

With their collection of the material culture of the Boykos and Hutsuls in particular, Senkiv and Nevermann were building on ethnographic „trends“ that had been in existence for some time and had already been inspiring museum collections, exhibitions and research trips for around 70 years at that time. This naturally applied to regional centers such as Stanislaviv/Stanislawów/Stanslau (now Ivno-Frankivsk) and Lviv/Lwów/Lviv with their trade shows and museum foundations. In Vienna, too, museum director Michael Haberlandt was quick to acquire objects from the Eastern Carpathians [Plöckinger 1998]. Only the Berlin Folklore Museum acquired objects of Hutsul provenance earlier than the museum in the capital of the Habsburg Empire did. This was mainly due to the collector and patron Alexander Meyer-Cohn. These objects were transferred to the Museum of Ethnology when the Eurasia department was founded in 1935²³.

²³ Cf. the protocol of the meeting of the Verein für Volkskunde, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 1 (1891), 459. A further collection can be traced back to the merchant and folklorist Paul Träger, cf. meeting of May 23, 1903, *Zeitschrift für Ethnologie* 35, 4 (1903).

Kat.-Nr. IB 5165	Sammler: Dr. Nevermann Dr. Senkiv	Akt.-Nr.
Herkunft: Westukraine (Bojken) Turka am Strij	Vorbesitzer:	Standort: 50/2
	Art der Erwerbung: Kauf	[REDACTED]

Tiefschüssel *„mysocka dla ditej“*
Kleine Tiefschüssel aus Ton
 Innen mit Außenrand gelbweiß gla-
 siert (an manchen Stellen der rote
 Untergrund durchscheint), Außen-
 wand u. Außenboden unglasiert (rot)
 Innen mit einem saffrinen
 fünfblütigen „Lebensbaum“-Muster
 mit roten Punkten ornamentiert.
 (Tondewase)
 R. 3.12.54

Fig. 4: After his return, Ivan Senkiv made an index card for each of the objects he had collected. Some information was visibly added later, presumably on the occasion of a revision of the collection in 1954. © Museum Europäischer Kulturen - Staatliche Museen zu Berlin

3. Preparing for a research trip

None other than Ivan Senkiv was entrusted with the recording and processing of those objects from the Carpathian region. The meticulously completed index cards, which have survived to this day, suggest that he devoted himself to this task with great zeal²⁴. As a trained ethnologist, he had already dealt intensively with the material culture of the Hutsuls during his studies²⁵. Kunz Dittmer, head of the „Eurasia“ department at the Berlin Ethnological Museum since 1939, was correspondingly emphatic in his support of Senkiv’s approach²⁶.

Born on October 7, 1910 in the village of Pobereže, now Poberezhzhya in western Ukraine, Senkiv fled from the advancing Soviet troops in September 1939, who were to occupy the region until its German annexation

²⁴ Senkiv’s work contracts with a rough description of his commission are filed in the archive of the Ethnological Museum Berlin, I/MV 1354.

²⁵ Ukrainische Vertrauensstelle to SMB (17.11.1939), in: Ibid.

²⁶ Dittmer to General Director Kümmel (24.10.1939), in: Ibid.

two years later as a result of the Ribbentrop-Molotov Pact²⁷. As a graduate in folklore and ethnology from the University of Warsaw, he immediately sought employment at the Ethnographic Museum in Berlin and received several contracts to work on the collection from 1939 to 1944. He also furthered his university career and completed his doctorate under Adolf Spamer with a thesis on „The pastoral life of the Hutsuls²⁸.

Given Senkiv's keen interest in the material culture of his home region, it is likely that he took the initiative for the trip here in the late fall of 1942. Although the interim head of the Eurasia department, the Oceania specialist Hans Nevermann, had submitted the application for the trip and its financing, he probably only acted as „tour guide“ on paper²⁹. For Nevermann, who was able to seamlessly continue his career at the Berlin Museum and as a professor of ethnology after the war as an „unencumbered“ person, this trip was to remain his only „collecting experience“ in Europe [Cf. Zepernick 1985].

This distribution of roles is also supported by the fact that it was not Senkiv's first trip to the region: he had already spent July 1942 in his home region - „to examine the folklore museums in Galicia“, as he recorded in a travel report³⁰. So when Nevermann wrote to Otto Kümmel, General Director of the Berlin museums, that the aim of the joint trip was to „supplement the collection of Hutsuls and [the] creation of a new collection of the Bojkos“ as well as the creation of a Podolia collection, this was probably only secondarily based on his own knowledge of the collection. The intention to acquire mainly household goods and „folk technology“, but not traditional costumes, as these were difficult to obtain, can probably be attributed primarily to Senkiv's local knowledge³¹. After his first trip, he had already informed the director general that „the really valuable items (traditional costumes, carpets, etc.)“ were significantly more expensive than expected³².

²⁷ Senkiv questionnaire (5.12.1939), in: *ibid.* On this aspect of German migration history, which has been largely overlooked to date, see [Antons 2017].

²⁸ Other examiners were the Eastern Europe specialist Hans Übersberger and the folklorist Richard Thurnwald, see examination file Johann Senkiv, in: Archive of the Humboldt-Universität zu Berlin, UA, Phil.Fak.01: Nr. 930, Promotionen.

²⁹ Senkiv explicitly requested this official allocation of roles, as this would „make the journey easier“ for him as a „foreigner“, see Senkiv to the General Director (30.9.1942), in: EM-Archive, MV I/1040.

³⁰ Senkiv to General Director, report on the journey (1.7.-31.7.1942), in: EM-Archive, I/MV 1354.

³¹ Quotes, cf. Nevermann to General Director (23.9.1942), in: EM-Archive, MV I/1040.

³² Senkiv to General Director (August 22, 1942), in: EM-Archive, I/MV 1354.

Whether Senkiv's driving force also applied to the „creation of a Jewish collection“, which Nevermann held out the prospect of in his letter to the Director General, cannot be conclusively assessed here. However, Senkiv had not come up with any such „acquisition proposals“ on his first trip. Nor did this play a role in a further trip to the region a year later³³. At the same time, there is no reason to assume that the „seizure of existing [Jewish, MT] objects with the help of the German police stations“ presented Ivan Senkiv with major problems of conscience³⁴. He and his German colleague clearly took advantage of the „favor of the hour“ at the height of German tyranny in Europe to expand their collection in all directions. The fact that this went hand in hand with the systematic murder of the Jewish population, which was carried out with bestial brutality precisely at this time and in Senkiv's and Nevermann's area of travel, obviously did not play a major role for either of them³⁵.

4. Ethnography as an instrument of imperial visions

After Ivan Senkiv had already undertaken a preparatory trip to his East Galician home region in today's Ukraine around the town of Stanislaviv/Stanisławów/Stanislau (today Ivano Frankivsk) in July 1942, he and Hans Nevermann asked for the release of funds for a more extensive collecting trip in September of the same year. „The complete reorganization of the East“ would leave nothing of the „valuable folkloristic objects“ that supposedly still existed there. The requested funds would be used primarily to purchase farming, craft, hunting and household tools and to document „folk technology“. They identified the current Ukrainian-Polish border region around the towns of Tarnopol, Rohatyn and Sambor as the regional focus. The two museum employees also outlined the aforementioned acquisition of Jewish objects in this letter. They were „of course not thinking of purchases from Jews, but of [sic] securing existing Jewish objects with the help of the German police“³⁶.

³³ This was primarily used to record local songs on wax cylinders, which are still in the Berlin museum collections today. The collection now belongs to the Ethnological Museum and is inventoried under the number VII WS 278.

³⁴ Nevermann to General Director (23.9.1942), in: EM-Archive, MV I/1040.

³⁵ [Sandkühler 1997]. For a detailed local study of the town of Buczacz, only 60km from Senkiv's birthplace, see [Bartov 2018].

³⁶ Quotes, cf. Nevermann to General Director (23.9.1942), in: EM-Archive, I/MV 1040.

Approval was granted promptly: They were to set off with 5,000 Reichsmarks, with 3,000 RM budgeted for the purchase of the property alone³⁷. A trip by two ethnologists to the occupied Generalgouvernement was of course anything but an everyday occurrence: contact had been made with the Galician district administration in advance³⁸. For security reasons, the business trip permit was also to serve as identification for the researchers at the local police stations. Ivan Senkiv had already anticipated in Berlin that his surname together with his place of birth in „Pobereze” was likely to make them suspicious. He had been calling himself „Johann“ for some time and, as a precaution, asked for his place of birth to be removed from the letter at the beginning of October³⁹.

On October 15, 1942, Senkiv and his German colleague Nevermann arrived in Krakow, the capital of the Generalgouvernement⁴⁰. They immediately reported to the local authorities and drove the following day to the spa town of Rabka, about 50 km away. Here they bought wooden toys and drove on to Sanok the same day which had been the border between the General Government and the Soviet-occupied part of Poland until June 1941. They stayed until October 19, visited the local museum, a trade exhibition and the surrounding villages and acquired everyday objects such as sieves, a chair and clay bowls. These objects were then sent to Berlin in a wooden chest as the first shipment⁴¹. A note on the chest, which identifies the „German House“ in Sanok as the place of dispatch, suggests that the two made use of the occupying power’s logistical and social infrastructure⁴². After a short detour to what is now Sambir, where they visited a weaving mill and the Bojko-museum, among other things, Senkiv and Nevermann spent the week of October 22-29 in the towns of Stanislviv/Stanislawów/Stansislau and Turka / Stryj. From here, a total of eight crates were sent to Berlin, containing not only a lot of agricultural equipment but also a collection of Bojkian everyday and art objects, which still fills an entire cupboard in the depot of the Museum of European Cultures⁴³. The two also used these stops for visits to local officials and police officers, and probably also for

³⁷ Letter of authorization (26.9.1942), in: *Ibid.*

³⁸ Cf. handwritten note (18.8.1942), in: EM-Archive, I/MV 1354

³⁹ Senkiv to General Director (8.10.1942), in: EM-Archive, I/MV 1040.

⁴⁰ Cf. the itinerary with rough details of the individual places of stay, in: *ibid.*

⁴¹ Waybill (19.10.1942), in: *ibid.*

⁴² On the „German Houses”, among other things, as places of symbolic separation between occupiers and occupied, see [Roth 2009: chap. I].

⁴³ Waybill (29.10.1942), in: EM-Archive, I/MV 1040.

putting together the collection of Jewish religious objects, including entire gravestones from these two places⁴⁴.

Those „Jewish objects that were collected by the Stanislau Jewish Council at the instigation of the local security police“⁴⁵ were in all probability nothing other than the remains of previously deported people⁴⁶. The sobriety with which Hans Nevermann informed his superiors of this genocidal acquisition context is downright hair-raising. There was obviously no awareness of injustice at any time. Instead, there was a simple desire to add as many objects as possible to the museum. The „museum-political“ implications of Germany’s striving for great power should certainly also be considered here: as a museum at the center of the „New European Order“, it was seen as a mission to give the European „mosaic of peoples“ a museum form⁴⁷.

This attitude of erecting a monument to the peoples and cultures of Europe and at the same time celebrating Germany’s alleged modernization achievements in Central, Eastern and South-Eastern Europe was by no means alien to the German imperial fantasies of the interwar period. To a certain extent, it also determined the collecting impetus of the Berlin Ethnological Museum in the interwar period⁴⁸. Ultimately, Senkiv’s and Nevermann’s collecting trip in late 1942, albeit in a much clearer imperial context, was linked to this interest in collecting. This also applied to the second part of the journey in the very south-east of Galicia, Pokutia, which today lies on the Romanian-Ukrainian border. Here, too, the aim was to collect regions that were still largely *terrae incognitae* for the Berlin museum. These included the villages of Vorochta and Riczka, which were predominantly inhabited by Hutsuls. Since the end of the 19th century, these were treated as a kind of epitome of inner-European exoticism. As a result, their artifacts were highly sought-after collectors’ items in folklore and ethnological museums, which gave local arts and crafts a major boost⁴⁹. Another focus of the collection during November 1942 was between

⁴⁴ For a list of these items, see *ibid.*

⁴⁵ Nevermann to Museum (7.11.1942), in: *ibid.*

⁴⁶ For a detailed overview of the deportations, as well as the ghettoization and murder of the local Jewish population, see [Browning 2012].

⁴⁷ Nevermann’s predecessor Kunz Dittmer had also formulated this desire quite explicitly in December 1939 in his report on the official trip to the occupied Polish territories, in: EM-Archive, I/MV 0629. On National Socialist cultural policy in the occupied territories [cf. Martin 2016]. On the fascist reorganization of Europe in general, see [Mazower 2008].

⁴⁸ With regard to Southeast Europe, see [Thaden 2024].

⁴⁹ [Amato 2021: 61]. On the Hutsul collection and its history at the Vienna Folklore Museum, see, among others [Beitl 2015].

the villages of Chodorow, Rohatyn, Yezupil and Pobereze – with detours to the surrounding villages. The museum staff worked here in Ivan Senkiv's immediate home region. Here too, pottery, models of agricultural tools, embroidery and other textiles were acquired, as well as a home-made altar (Fig. 5). Apparently under adverse conditions - black ice, but also the „excessively poor living and accommodation conditions“ made collecting impossible in some cases⁵⁰ - the two concluded their activities in Stanislawów/Stanislaviv/Stanislau (now Ivano-Frankivsk) on November 17 and traveled back to Berlin via Lviv and Krakow, where they arrived again on the morning of November 20.

5. The price of objects: Collecting in the system of National Socialist exploitation policy

The biggest problem in collection and provenance research often lies in reconstructing the specific acquisition practices and the interaction with the people on site. A „smoking gun“ that directly indicates an unlawful or even criminal appropriation or at least an obvious overreaching is rarely found in the sources⁵¹. This also applies to the collection trip of the Berlin museum employees – at least if we disregard the basic constellation that it could only have taken place because of the war of aggression against Poland and the Soviet Union, which violated international law. However, the sources are silent on how Hans Nevermann and Ivan Senkiv actually proceeded, whether and what resistance they had to overcome or whether they did (not) shy away from the threat of violence.

At the same time, the collection trip to Eastern Galicia in October and November 1942 and the numerous stays in small towns, villages and hamlets did not take place in a historical vacuum. They were characterized by an occupation situation that shaped everyday life at various levels and was permeated by blatant power asymmetries between locals and Germans. The Germans were largely perceived as an occupying collective. Encounters with them were always a risk that could result in arbitrary violence and humiliation – „German wishes became law“ [Tönsmeier 2024: 139]. It can be assumed that this also largely applied to Hans Nevermann and

⁵⁰ Cf. itinerary, EM-Archive, I/MV 1040.

⁵¹ On the procedure and systematics of provenance research, see, among others [Zuschlag 2022: 83-114].

Ivan Senkiv and that the local people did not make a clear distinction between German museum employees on the one hand and members of the occupying forces on the other.

The fact that the military occupation also always had a cultural policy component is suggested by the basic principles of German cultural policy in occupied Poland, which was essentially aimed at eliminating all political, cultural and national awareness⁵². From March 1940, the district chiefs in the Generalgouvernement were instructed in this sense to prevent the cultivation of culture in any case [Madajczyk 1987: 339]. This did not only apply to „high culture“: in addition to libraries, archives and art museums, local and ethnographic museums were also closed early on⁵³. In this sense, the acquisition of rural artifacts by the Berlin museum also represented a loss of cultural identity, which was exhibited in a Berlin museum as a testimony to outdated everyday culture, but was withdrawn from the people as a potential source of historical self-assurance⁵⁴.

It must be pointed out at this point that the Nazis' plans for Polish cultural, and to an even more monstrous extent for Jewish cultural heritage, ultimately envisaged its destruction⁵⁵. However, a tactic of national differentiation of the population in the style of ethno-political divide-and-rule was accompanied by a certain special status and preferential treatment of Ukrainians. This also had cultural-political consequences, insofar as previously Polish museums were now rededicated under Ukrainian nationalist auspices⁵⁶.

Particularly in the eastern Galician travel region, where the previous Soviet occupation had caused massive social upheaval and great suffering, the Wehrmacht was welcomed by the population in part as a liberator. However, this can only partly explain the sheer extent of the violence perpetrated against the local Jews by parts of the Ukrainian and Polish civilian population⁵⁷. Without being able to go into this adequately at this point, it

⁵² Cf. for example [Grelka 2009: 253-279].

⁵³ Cf. for example „Bericht über den Sammlungen (sic) des ehem. Ethnograph. Museum in Krakow“ (2.8.1943), in: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, R 52-II/276.

⁵⁴ On the role of material culture of cultural identity in postcolonial constellations and the disputes about its whereabouts in Europe's museums, see for example [Savoy 2021: 11-21].

⁵⁵ Cf. in detail [Harten 1996].

⁵⁶ Cf. [Zajac 1979].

⁵⁷ On this role and perception of the German occupiers, among other things against the background of the previous Soviet presence, see, among others, [Gur'ianov 2009].

⁵⁷ For a concise summary of the events in Stanislaw, today's Ivano-Frankivsk, see [Löw 2012].

should be noted that some local people may well have had certain sympathies towards the Berlin museum employees. This is particularly likely in the case of Ivan Senkiv. He was born in the Stanislaviv/Stanislawow/Stanislau region and represented the Berlin museum and thus the German occupiers, but was also able to present himself and collect as a local. It was probably comparatively easy for him to acquire objects for the museum in his birthplace of Pobereze or in Jezupol, where he had attended school and still had relatives and contacts⁵⁸. However, whether it was ultimately the collector's personal contacts or the broad-mindedness or relative willingness of the local population to collaborate with German museum people that was decisive cannot be conclusively assessed at this point. In any case, it is noticeable that significantly more expensive and large objects were acquired in the places mentioned. More detailed local studies would have to show whether the purchase of museum objects is also indicative of their previous owners' connection to the German occupiers, as could be assumed in the small town of Sanok in south-eastern Poland, for example⁵⁹.



Fig. 5&6: Household altar, carved and acquired in Jezupol/Jesupil. Excerpt from the inventory book of the Museum of European Cultures with objects from the Pokutia region. © Museum Europäischer Kulturen - Staatliche Museen zu Berlin

⁵⁸ The address of the two employees in Jezupol was „M. Senkiv”, who was probably Ivan Senkiv's brother Michael. For details, see the file of his daughter Irena, in: Application for IRO Assistance (CM/1), Iwan Senkiv, Archive of the ITS, Bad Arolsen.

⁵⁹ In Sanok, Poland, several objects were acquired from the trader Tadeusz Robel, whose family was on the „folk list”, cf. invoice, in: EM-Archive, I/MV 1040. A photograph of the gallantry run by his relative Zdzislaw Robel has been preserved in the Historical Museum of the City of Sanok. I would like to express my gratitude to its director Jaroslaw Serafin for this information.

It is well known that there was a certain degree of collaboration with the occupiers, especially in the former Soviet Western Ukraine. Among Ukrainian nationalists and their paramilitary units, but also among the local gendarmerie, there was partially a great willingness to participate in the mass murder of Ukrainian Jews and also to commit massacres against of the Polish and Jewish population on their own authority⁶⁰. It seems likely that parts of the civilian population benefited in particular from the brutal measures against the local Jews, whose murder took precedence over the targeted expropriation and disenfranchisement⁶¹. This is all the more relevant for the collection as there were Jewish communities in every town visited without exception. Deportations and mass shootings were the order of the day at the time of the trip⁶². Whether the Berlin museum collection also contains objects in this respect that were acquired by the non-Jewish population but had previously belonged to Jews would be an important question to be investigated by means of targeted local studies⁶³.

Despite all collaboration with the Nazis, however, one thing remains clear: Poles and Ukrainians alike were „destined to become servants of the German master race“ under occupation [Grelka 2009: 274]. Even the integration of Eastern Galicia into the Polish General Government was a measure directed against Ukrainian nationalism; the National Socialist „New Order“ ultimately only envisaged subordination to German interests, even for Ukrainians willing to collaborate. In the „colonial fantasies of a German-ruled ‚eastern space‘, millions of people were destined, if not to be murdered, then only to play the role of helots.“ „Violence, hunger, lack of housing, deportations to forced labor [and] fears for one’s neighbor“ - this was everyday life under occupation in Eastern Europe, regardless of ethnic and cultural affiliation [Tönsmeier 2024: 385].

This was also evident in Eastern Galicia: Originally planned as a region for „Germanization“, the original plan to preserve existing economic structures was quickly abandoned in favour of maximum and ruthless exploitation. Confiscations and nationalizations were enforced, with forced labour,

⁶⁰ [Berkhoff 2004]. Specifically on the collecting region, cf. e.g. [Struve 2015].

⁶¹ On these objects, which have received little attention from „classical“ provenance research, see [Waligórska, Sorkina 2023]

⁶² Cf. again the corresponding entries on the collection sites in [Browning 2012].

⁶³ I would like to thank Magdalena Waligórska for this suggestion, who is investigating similar questions in an ongoing project entitled „Plundered Lives/Intimate Dispossession: The Afterlives of Plundered Jewish Personal Possessions in the Aftermath of the Holocaust“ at the Humboldt University in Berlin.

unemployment, the murder of the Jewish population and brutal reprisals being the order of the day. This quickly led to a massive destabilization of the economy and the violent enforcement of production quotas, particularly in the agricultural sector [Pohl 2009: 160-164]. The forced recruitment of over 172,000 Polish workers, who were deported to the Reich as part of the so-called „Aktion Sauckel“, had a particularly fatal effect. This affected 108,000 people from Galicia alone, who were „recruited“ between April and June 1942. Immediately at the time when the Berlin museum employees set off on their journey, the local economy had to cope with a mass forced exodus of local workers and shopkeepers⁶⁴.

At the same time, the people were affected by the rigorous skimming of agricultural production, with the German occupiers setting ever larger quotas for the steadily dwindling crop incomes. From the summer of 1942, when the plans for the Berlin round-up were in full swing, it was decided to shoot future „quota refusers“ under martial law [Roth 2009: 165]. This mixture of a reign of terror, which ultimately also depended on the arbitrariness of individual decision-makers in the ruling apparatus, and the precarious supply situation that accompanied it always had racist components: While the Reich profited from cheap grain and raw materials from the occupied territories⁶⁵ and the rations for Germans in the occupied territories remained the same, these were successively reduced for the local population - Poles and Ukrainians alike - or completely cut for Jews⁶⁶.

Thus, the collecting trips of Berlin museum employees Hans Nevermann and Ivan Senkiv to Eastern Galicia took place under extreme conditions. In 1942, the region was characterized by brutal occupation rule: disenfranchisement, forced labour, the targeted starvation of large sections of the population and the mass murder of the Jewish population not only meant that the terror became commonplace, but also led to the widespread collapse of the local economy. The consequences were hyperinflation, a massive loss in value of the official currency and a gradual transition to a natural economy.

Against this background, the acquisition of objects by Nevermann and Senkiv cannot be understood as a normal exchange or bartering. Although they officially paid in zlotys at the official exchange rate, this in no way

⁶⁴ On organized forced labour, cf. [Greve 2019].

⁶⁵ On various aspects of consent on the part of „average Germans“ and their involvement in the „reorganization of Europe“, see classically [Aly, Heim 2013²].

⁶⁶ Cf. in detail [Madajczyk 1987: 596].

reflected the real value: prices on the black market were many times higher, and in a lot of places the monetary economy had effectively ceased to function. The sums paid therefore meant that the museum employees only paid a fraction of the actual value for the objects they collected [Kleemann, Kudryashov 2012: 190-194].

However, local resistance and refusals to exchange testify to the fact that some people - despite hardship, hunger and dependence - were able to retain a certain degree of freedom of action. This might explain that why even before the trip, the museum staff were obviously expecting difficulties in persuading people to hand over their objects. In a report from Sanok, Nevermann was all the more surprised that the „opportunities for collecting [were] better than we expected, despite some difficulties“⁶⁷. These difficulties were an expression of the „tendency towards demonetization“ as a result of the occupation rule [Tönsmeier 2024: 199]. Valuables were sometimes only issued in exchange for special payments in kind such as „peasant premium coupons“⁶⁸. Ivan Senkiv had already established that certain objects – such as traditional costumes – were simply not sold by the people and were withheld⁶⁹.

Finally, a distinction must also be made between the relatively small-scale, semi-official collections of Nevermann and Senkiv and the openly violent raids by so-called „collecting units“ of the Wehrmacht⁷⁰. While the latter were armed and operated under direct orders, the museum employees were dependent to a considerable extent on the cooperation or at least a certain degree of consent from the local population⁷¹.

Nevertheless, the *quid pro quos* negotiated - often embroidery thread or cheap cigarettes – ultimately also illustrate how limited this local agency remained⁷². The structural conditions of violence, impoverishment and economic devaluation set narrow limits to the scope for negotiation. The total price of 4900 zloty for over 360 objects was not exorbitantly low at around 12 euros per property – converted to today’s purchasing power. However,

⁶⁷ Nevermann to Museum für Völkerkunde (21.10.1942), EM-Archive, I/MV 1040.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Senkiv to General Director (August 22, 1942), EM-Archive, I/MV 1354.

⁷⁰ See, for example, [Gyllensvärd 2022: 335-359].

⁷¹ For more recent approaches to the history of everyday life that also point beyond the dichotomous notion of „collaboration“ and „resistance“ in this respect, see, among others, [Drapac 2015].

⁷² Cf. the account of the journey, EM-Archive, I/MV 1040.

in view of the complete collapse in the value of the currency, a transaction relationship on an equal footing can certainly not be assumed.

6. Conclusion

The collecting trip by Berlin museum employees Hans Nevermann and Ivan Senkiv in late 1942 took place with state funding in an environment characterized by brutal occupation rule, economic collapse and systematic cultural expropriation. While they acquired 361 objects from different population groups over a period of about one month in Poland and what is now Ukraine, the exchange between the researchers and the local actors reflected the extreme power asymmetries on the ground, in which monetary value and reality were in a radically devalued transaction relationship.

At the same time, the collection was an expression of a broader ideological and opportunistic project: against the backdrop of National Socialist cultural and imperial policies, the appropriation of ethnographic objects cannot primarily be understood in terms of a fair exchange, but as part of an instrumental strategy to consolidate German rule and reshape cultural identities. Although the acquisition of objects by Nevermann and Senkiv formally took place as a transactional exchange and was not directly linked to physical violence, it is difficult to speak of trade on an equal footing. Even if a relationship of trust with the local population and a voluntary nature of the transaction may indeed have existed for Senkiv's home region in particular, this is unlikely for the other collection contexts. The discrepancy between the official exchange rates and the actual black market values, combined with the coercive context of the occupation and the devaluation of the local currency, ultimately made an exchange on an equal footing impossible.

In addition, there was a certain degree of collaboration with the German occupiers, especially in the former Soviet Western Ukraine, which was particularly evident in the willingness of Ukrainian nationalists, paramilitary units and local gendarmeries to actively participate in the mass murder of the Jewish population or to commit massacres on their own. Parts of the civilian population also profited directly from the systematic disenfranchisement and expropriation of the Jews. In almost all of the towns visited by Nevermann and Senkiv, Jewish communities existed until shortly beforehand, whose members were murdered as part of deportations and mass shootings - with the aim of wiping them out not only physically,

but also culturally and economically. Against this background, it seems extremely relevant to ask whether the objects collected also include items that formerly belonged to Jewish owners and were transferred - voluntarily or under duress - to non-Jewish villagers in the course of the persecution before they found their way into the Berlin collection.

With over 360 objects collected, this collection forms a significant proportion of today's museum collection from Poland and Ukraine, which raises questions about the legality of the appropriation. Detailed information needs to be obtained about the individual objects, their original owners and the specific circumstances of their appropriation. An intensive exchange with experts and cooperation with local institutions - especially in Ukraine, where files from the German occupation administration are available - appears to be essential. An in-depth exchange with local museums will also be important in the future, not only to examine the collected objects for their ethnographic value, but also to find out more about the specific appropriation contexts of the objects and their value for the local people in cooperation with local actors. Last but not least, this is central to thinking about the whereabouts of the objects. Or to put it another way: should these objects actually remain in Berlin in view of the conditions under which they were acquired in the context of the occupation in violation of international law in the context of world war and mass murder? The „Washington Principles“ ultimately provide no answer to this question, as they refer to „cultural property seized as a result of persecution“, but not to its appropriation in the context of war⁷³. However, it seems obvious that a critical examination is also required for the objects that were taken from Eastern Galicia to Berlin in the fall of 1942. In practice, however, this can only be decided in close consultation and cooperation between the museums⁷⁴.

Epilogue

The objects collected by Nevermann and Senkiv in Poland and Ukraine remained in the so-called European collection of the Museum of Ethnology in southwest Berlin. After the artifacts looted from Jews went to Israel in

⁷³ Cf. for example the comments in [Zuschlag 2021].

⁷⁴ For an interesting example of such collaborative work, albeit from a completely different context, see [Bründlmayer 2023]. See also the current research project on the Sámi collection at the Museum of European Cultures, see *Resilient und lebendig: Projekt zur sámischen Sammlung im MEK, Museum and the City*. SMB blog (17.2.2023), <https://blog.smb.museum/resilient-und-lebendig-projekt-zur-samischen-sammlung-im-mek> (2 May 2025).

the 1960s, the remaining objects remain still in Dahlem up until today. The fate of one of its collectors, Hans Nevermann, was also characterized by extensive continuity. In the fall of 1945, he took over the South Seas department at the Berlin Ethnological Museum; in 1951, he was awarded an honorary professorship in ethnology at the newly founded Free University [Koch 1983; Zepernick 1985].

The biography of the second collector - Ivan Senkiv - was far less straightforward: after being conscripted to build entrenchments in June 1944 and thus losing his job at the museum, he spent the end of the war near Dresden for unknown reasons. His subsequent career is comparable to that of thousands of people from Ukraine, Poland and other parts of Eastern Europe⁷⁵. As an anti-communist and through his collaboration with the National Socialists. A return to the now Soviet Ukraine was out of the question. After an application to enter the USA failed, he spent the next few years with his wife and two children in various UNRRA and IRO camps in Germany. At the beginning of the 1950s, the family settled in Dortmund. Senkiv remained a „homeless foreigner“ with a precarious legal status until he was naturalized in 1975⁷⁶. However, he remained true to his subject: Senkiv continued to pursue his scholarly interests in Hutsul folk culture after 1945, maintaining an active correspondence and intellectual exchange with Polish intellectuals whom he had known since the interwar period⁷⁷. Almost 40 years after its defense, his revised dissertation was published in the Marburg Herder Institute series [Senkiv 1981]. Based in part on objects that he himself had collected in 1942 - which Senkiv did not mention in the text - the monograph is still the essential reference in German on the material culture and customs of the Hutsuls in Ukraine.

Bibliography

Aly Götz, Heim Susanne

2013: *Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung*, Frankfurt am Main: Fischer.

⁷⁵ As standard works for the German case as well as a more global-historical perspective, see [Jacobmeyer 1985]; [Gatrell 2015: 89-117].

⁷⁶ Information from the Senkiv personnel file in the archives of the City of Dortmund, information provided by the Dortmund City Administration to Elisabeth Tietmeyer, Director of the MEK (6.9.2012), in: Registry of the Director, MEK.

⁷⁷ [Kowalczyk 2002/2003; Bembenek 2021]. I would like to thank Marta Skwirowska from the Ethnographic Museum in Warsaw for drawing my attention to these publications.

Amato Anthony J.

2021: *The Carpathians, the Hutsuls, and Ukraine. An Environmental History*, Lanham: Lexington Books.

Antons Jan-Hinnerk

2017: Flucht ins ‚Dritte Reich‘. Wie Osteuropäer Schutz im NS-Staat suchten (1943–1945), [in:] *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, 14, 2, 231–257.

Aust Martin

2021: *Erinnerungsverantwortung. Deutschlands Vernichtungskrieg und Besatzungsherrschaft im östlichen Europa 1939–1945*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Bartov Omer

2018: *Anatomy of a Genocide: The Life and Death of a Town Called Buczacz*, New York: Simon & Schuster.

Bastian Adolf

1871: *Beiträge zur Ethnologie und darauf begründete Studien*, Leipzig: Wiegandt und Hempel.

Beitl Matthias

2015: Dem Mythos nachreisen. Galizien im Wiener Volkskundemuseum, [in:] *Mythos Galizien*, ed. Jacek Purchla *et al.*, Wien: Wien Museum, 175–179.

Bembenek Zofia Małgorzata

2021: Listy Stanisława Vincenza do Iwana (Jana) Sen’kiwa. „Przecież ja nie jestem taki głupi, jak wyglądam”, [in:] *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*, nr 6, 137–172.

Berkhoff Karel C.

2004: *Harvest of Despair. Life and Death in Ukraine under Nazi Rule*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Browning Christopher R., et al. (Ed.)

2012: *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*, Volume II: Ghettos in German-Occupied Eastern Europe, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Bründlmayer Cécile

2023: „Out of Context“ – Translocation of West African Artefacts to European Museums. The Case of the Leo Frobenius Collection from Mali, [in:] *Material Culture in Transit. Theory and Practice*, ed. Zainabu Jallo, London: Routledge, 60–77.

Buchczyk Magdalena

2023: *Weaving Europe, crafting the museum. Textiles, history and ethnography at the Museum of European Cultures, Berlin*, London: Bloomsbury.

Buschan Georg (Ed.)

1926: *Illustrierte Völkerkunde in zwei Bänden*, Vol. 2, Stuttgart.

Dabrowski Patrice M.

2021: *The Carpathians. Discovering the Highlands of Poland and Ukraine*, Ithaca, NY: Northern Illinois University Press.

Dean Martin, Goschler Constantin, Ther Philipp (Ed.)

2007: *Robbery and Restitution. The Conflict over Jewish Property in Europe*, New York: Berghahn Books.

Doll Nikola (Ed.)

2024: *Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst*, Zürich: Rotpunktverlag.

Drapac Vesna, Pritchard Gareth

2015: Beyond Resistance and Collaboration. Towards a Social History of Politics in Hitler's Empire, „Journal of Social History“, 48, 4, 865–891.

Duma Veronika

2025: Robbery, Restitution, and Remembrance in Germany, „Eastern European Holocaust Studies“ 3(1), 19–26.

Gatrell Peter

2015: *The Making of the Modern Refugee*, Oxford: Oxford University Press.

Goschler Constantin, Dean Martin, Ther Philipp (Ed.)

2007: *Robbery and Restitution. The Conflict over Jewish Property in Europe*, New York: Berghahn Books.

Greve Swantje

2019: *Das „System Sauckel“. Der Generalbevollmächtigte für den Arbeitseinsatz und die Arbeitskräftepolitik in der besetzten Ukraine 1942–1945*, Göttingen: Wallstein.

Grelka Frank M.

2009: Zur Transformation des polnischen Nationalstaates in einen kolonialen Rassenstaat, [in:] *Polen unter deutscher und sowjetischer Besatzung, 1939–1945*, ed. Jacek Andrzej Mlynarczyk, Osnabrück: Fibre, 253–279.

Habermas Rebecca

2021: Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus, [in:] *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, eds. Thomas Sandkühler, Angelika Epple, Jürgen Zimmerer, Wien: Böhlau.

Harten Hans-Christian

1996: *De-Kulturation und Germanisierung. Die nationalsozialistische Rassen- und Erziehungspolitik in Polen, 1939–1946*, Frankfurt am Main: Campus.

Heim Susanne, Aly Götz

2013: *Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung*, Frankfurt am Main: Fischer.

Herrmann Beate

2018: Doppelt sensibel. Die Ethnographische Sammlung Łódź als Zeugnis polnischer und deutscher Zeitgeschichte, [in:] *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, eds. Anna-Maria Brandstetter, Vera Hierholzer, Mainz, 93–106.

Jacobmeyer Wolfgang

1985: *Vom Zwangsarbeiter zum Heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland, 1945–1951*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Johler Birgit

2017: *Das Volkskundemuseum in Wien in Zeiten politischer Umbrüche. Zu den Handlungsweisen einer Institution und zur Funktion ihrer Dinge*, Dissertation, Universität Wien.

Johler Reinhard, et al. (Eds.)

2010: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe*, Bielefeld: Transcript.

Johler Reinhard

2010: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe*, [in:] *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe*, eds. Reinhard Johler et al., Bielefeld: Transcript.

Johler Birgit

2017: *Das Volkskundemuseum in Wien in Zeiten politischer Umbrüche. Zu den Handlungsweisen einer Institution und zur Funktion ihrer Dinge*, Dissertation, Universität Wien.

Karasek Erika, Tietmeyer Elisabeth

1999: *Das Museum Europäischer Kulturen: Entstehung – Realität – Zukunft*, [in:] *Kulturkontakte in Europa. Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt*, eds. Erika Karasek, Elisabeth Tietmeyer, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 7–19.

Kleemann Hein, Kudryashov Sergei

2012: *Occupied Economies. An Economic History of Nazi-Occupied Europe, 1939–1945*, Madison, WI: Berg.

Koch Gerd

1983: Nachruf für Hans Nevermann, „Baessler-Archiv“, 31, 1–4.

Korff Gottfried

1994: *Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900*, „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde“, 97, 373–394.

Kowalczyk Andrzej Stanisław

2002/2003: Jerzy Stempowski – Iwan Senkiw: dzieje przyjaźni, [in:] *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*, nr 5–6, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 85–118.

Kuhr-Korolev Corinna, Schmiegelt-Rietig Ulrike, Zubkova Elena, Eichwede Wolfgang

2019: *Raub und Rettung. Russische Museen im Zweiten Weltkrieg*, Köln: Böhlau.

Laukötter Anja

2008: *Vom Alltags- zum Wissensobjekt. Zur Transformation von Gegenständen in Völkerkundemuseen im beginnenden 20. Jahrhundert*, [in:] *Themenportal Europäische Geschichte* (www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1455, Zugriff: 2. Mai 2025).

Laukötter Anja

2011: *The ‚Colonial Body‘ as Object of Knowledge in Ethnological Museums*, [in:] *Embodiments of Cultural Encounters*, eds. Sebastian Jobs, Gesa Mackenthun, Münster: LIT, 181–200.

Lów Andrea

2012: Stanislawow, [in:] *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*, eds. Christopher R. Browning *et al.*, II, Bloomington, IN: Indiana University Press, 831–834.

Madajczyk Czeslaw

1987: *Die Okkupationspolitik Nazideutschlands in Polen 1939–1945*, Berlin (Ost): Akademie-Verlag.

Martin Benjamin G.

2016: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Mazower Mark

2008: *Hitler's Empire: How the Nazis Ruled Europe*, New York: Penguin.

Mikanowski Jacob

2023: *Goodbye, Eastern Europe: An Intimate History of a Divided Land*, New York: Pantheon Books.

Nixdorff Heide

1973: Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Abteilung Europa, „Baessler-Archiv“, 11, 341–358.

Pallestrang Kathrin, Puchberger Magdalena, Raid Maria (Eds.)

2023: *Gesammelt um jeden Preis! Warum Objekte durch den Nationalsozialismus ins Museum kamen und wie wir damit umgehen*, Wien: Österreichisches Museum für Volkskunde.

Penny Glenn

2019: *Im Schatten Humboldts: Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, München: C.H. Beck.

Plöckinger Veronika

1998: Historisch-ethnografische „Entdeckungsreise“ zu den Bojken und Huzulen in Ostgalizien, [in:] *Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten*, ed. Klaus Beitzl, Wien, Kittsee: Österreichisches Museum für Volkskunde, 57–76.

Pohl Dieter

1997: *Nationalsozialistische Judenverfolgung in Ostgalizien 1941–1944: Organisation und Durchführung eines staatlichen Massenverbrechens*, München: Oldenbourg.

Pohl Dieter

2009: Deutsche Wirtschaftspolitik im besetzten Ostpolen, 1941–1944, [in:] *Polen unter deutscher und sowjetischer Besatzung, 1939–1945*, ed. Jacek Andrzej Mlynarczyk, Osnabrück: Fibre, 157–171.

Pruszyński Jan P.

1997: Poland: The War Losses, Cultural Heritage, and Cultural Legitimacy, [in:] *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*, eds. Elizabeth Simpson, New York: Bard Center, 49–52.

Rohde Martin

2021: *Nationale Wissenschaft zwischen zwei Imperien. The Ševčenko Society of Sciences, 1892–1918*, Göttingen: V&R.

Rohde Martin

2023: Wissenstopografien des Grenzraums. Die ruthenisch-ukrainisch bewohnten Ostkarpaten im Visier von frontier-Wissenschaften des Langen 19. Jahrhunderts, [in:] *Raum- und Grenzkonzeptionen in der Erforschung europäischer Regionen*, eds. Lina Schröder et al., Dresden: ISGV, 231–255.

Roth Markus

2009: *Herrenmenschen. Die deutschen Kreishauptleute im besetzten Polen – Karrierewege, Herrschaftspraxis und Nachgeschichte*, Göttingen: Wallstein.

Sandkühler Thomas

1996: *Endlösung in Galizien: Der Judenmord in Ostpolen und die Rettungsinitiativen von Berthold Beitz 1941–1944*, Bonn: Dietz.

Saalmann Timo

2014: *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959*, Berlin: De Gruyter.

Savoy Bénédicte

2021: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München: C.H. Beck.

Schwarz Birgit

2018: *Auf Befehl des Führers. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“*, Köln: Böhlau.

Seethaler Nils

2014: Der Ethnologe Hans Nevermann und sein Werk – zwischen dem Museum für Völkerkunde Berlin und der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU), „Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“, 35, 71–78.

Senkiv Ivan

1981: *Die Hirtenkultur der Huzulen. Eine Volkkundliche Studie*, Marburg an der Lahn: J. G. Herder-Institut.

Solonyna Jewhen

2011: Українські писанки повернулися з Німеччини, Radio Svoboda, <https://www.radiosvoboda.org/a/3554073.html> (2 May 2025).

Struve Kai

2015: *Deutsche Herrschaft, ukrainischer Nationalismus, antijüdische Gewalt. Der Sommer 1941 in der Westukraine*, Berlin: De Gruyter.

Snyder Timothy

2010: *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*, New York: Basic Books.

Thaden Matthias

2024: Caught Between „Mundane West And Medieval Orient“. On the Origins and Implications of the Balkan Collection in the Museum Europäischer Kulturen in Berlin, „Lidé města – Urban People“, 26, 2, 142–167. DOI: <https://doi.org/10.14712/12128112.4716>.

Tietmeyer Elisabeth

2013: Das Museum Europäischer Kulturen und der Nationalsozialismus. Eine Geschichte der Anpassung in zwei Teilen, [in:] *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, eds. Jörn Grabowski, Petra Winter, Köln: Böhlau, 387–408.

Tietmeyer Elisabeth

1996: „Europäische Ethnologie“ oder „Ethnologie Europas“? Zur Interdisziplinären Arbeit im Museum, „Baessler-Archiv“, 44, 1–22.

Tietmeyer Elisabeth, Vanja Konrad

2001: Tarnung oder Opportunismus? Der Museumsethnologe Kunz Dittmer im Nationalsozialismus, [in:] *Objekte im Kontext. Museumsgeschichte(n) – Forschungsgeschichte(n)*, eds. Dagmar Neuland-Kitzerow, Münster: LIT, 31–41.

Tönsmeier Tatjana

2024: *Unter deutscher Besatzung: Europa 1939–1945*, München: C.H. Beck.

Waligórska Magdalena, Sorkina Ina

2023: The second life of Jewish belongings. Jewish personal objects and their afterlives in the Polish and Belarusian post-Holocaust shtetls, „Holocaust Studies. A Journal of Culture and History“, 29, 3, 341–362. DOI: <https://doi.org/10.1080/17504902.2022.2047292>.

Wildt Michael

2022: *Zerborstene Zeit. Deutsche Geschichte, 1918 bis 1945*, München: C.H. Beck.

Zajac Edward

1979: Zarys dziejów Muzeum Historycznego w Sanoku, „Rocznik Sanocki“, 265–304.

Zepernick Bernhard

1985: Hans Nevermann, Leben und Werk, „Zeitschrift für Ethnologie“, 110, 1, 1–42.

Zuschlag Christoph

2022: *Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, München: C.H. Beck.

Unpublished Sources

Archiv des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin (EM-Archive), MV I/1040.

Archiv des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin (EM-Archive), I/MV 0629.

Archiv des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin (EM-Archive), I/MV 1254.

Archiv des Ethnologischen Museums – Staatliche Museen zu Berlin (EM-Archive), I/MV 1354.

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, R 52-II/276.

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, R 52-II/279: Kanzlei des Generalgouverneurs.

Historical Museum of the City of Sanok, photographic collection (regarding Tadeusz Robel).

Registry of the Director, Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin (information from the City Administration Dortmund, 6.9.2012, concerning Ivan Senkiv).

Archive of the Humboldt-Universität zu Berlin, UA, Phil.Fak.01: Nr. 930, Promotionen.

Archive of the International Tracing Service (ITS), Bad Arolsen, Application for IRO Assistance (CM/1), Iwan Senkiv.

Museum of European Cultures – Staatliche Museen zu Berlin, inventory books and director's registry (various entries and correspondence cited).

Matthias Thaden

Okrucieństwa i artefakty. Berlińskie Muzeum Etnologiczne i wyprawa kolekcjonerska do Galicji Wschodniej

Artykuł analizuje wyprawę kolekcjonerską zorganizowaną w 1942 roku przez pracowników Berlińskiego Muzeum Etnologicznego do Galicji Wschodniej, znajdującej się wówczas pod okupacją niemiecką. Wyprawa zaowocowała zdobyciem 361 obiektów etnograficznych od miejscowej ludności, w tym przedmiotów pozyskanych w warunkach przymusu w czasie wojny, okupacji i Holokaustu. Analizując źródła archiwalne, artykuł uwypukla złożoną zależność władzy, oportunistów i ideologii, która ukształtowała kolekcjonerstwo muzealne w tym kontekście. Dziedzictwo tych obiektów, nadal przechowywanych w Berlinie, rodzi pilne pytania dotyczące proveniencji, restytucji i odpowiedzialności współczesnych muzeów.

Słowa kluczowe: Polska, Ukraina, Generalne Gubernatorstwo, zrabowane dzieła sztuki, etnografia, narodowy socjalizm, II wojna światowa, Huculi, Bojkowie, Łemkowie, okupacja, Holokaust

Abstract: This article explores a 1942 collecting trip by staff of the Berlin Museum of Ethnology to Eastern Galicia, then under German occupation. The expedition resulted in the acquisition of 361 ethnographic objects from local populations, including items obtained under coercive conditions amid war, occupation, and the Holocaust. By analyzing archival sources, the article highlights the complex interplay of power, opportunism, and ideology that shaped museum collecting in this context. The legacy of these objects, still housed in Berlin, prompts urgent questions about provenance, restitution, and the responsibilities of museums today.

Keywords: Poland, Ukraine, General Gouvernement, Looted Art, Ethnography, National Socialism, World War II, Provenance Research, Hutsuls, Bojkos, Lemkos, Occupation, Holocaust

Joanna Wasilewska

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Etnografia czy sztuka? Pytanie niepotrzebne

Tekst ten zainspirowała moja praktyka i osobiste doświadczenie: udział w pracach nad projektem wystawy stałej Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Wpisują się one zatem, jak przypuszczam, w nurt autoetnografii czy też autorefleksji nad pracą muzealną z przedmiotem i kolekcją. Nie była to świadomie wybrana rama metodologiczna; dopiero sugestie recenzentów/-ek sprawiły, że zadałam sobie pytanie, w jakim stopniu przystaje ona do tego swobodnego zapisu. W rzeczy samej, jeśli rozumiemy autoetnografię nie jako strategię badawczą, tylko jako akt autonarracji, opisujący osobiste doświadczenia w danej dziedzinie, jak zauważa — rozróżniając poszczególne znaczenia tego pojęcia — Anna Kacperczyk, tekst ten spełnia jej kryteria [Kacperczyk 2014: 37-38]. Okazało się zatem, że „mówię prozą”; nie aspirując do podejścia teoretycznego, uznaję, że tego typu relacja — poza własną wartością dokumentalną dotyczącą konkretnego przypadku — może być punktem wyjścia do kilku ogólniejszych refleksji.

Prace nad wystawą rozpoczęły się jeszcze we wczesnych latach dwutyśniętnych, ale do otwarcia ekspozycji doszło dopiero w 2022 roku. Zadanie kończyło więc już kolejne muzealne pokolenie, a koncepcja w oczywisty sposób się zmieniała, jednak z kolekcją, którą można określić jako „etnograficzną”, cały czas pracował zespół złożony w większości z historyczek sztuki. Interdyscyplinarne podejście wypracowane przez ten zespół w praktyce ukształtowało charakter wystawy. Możliwe jednak, że ułatwiła to też płynna od samego początku tożsamość miejsca.

Muzeum Azji i Pacyfiku powstało w 1973 roku na podstawie kolekcji zgromadzonej w poprzedniej dekadzie w Indonezji przez Andrzeja Wawrzyniaka¹. Dyplomata, kierujący się osobistymi preferencjami i zafascynowany kulturą Indonezji, budował ją po części intuicyjnie, po części podążając za wzorcami z okresu kolonialnego, które wpłynęły też na charakter muzealnictwa indonezyjskiego we wczesnych latach niepodległości. W odróżnieniu jednak od kolekcji holenderskich, tworzonych przez profesjonalnych etnografów, kolonialnych urzędników i zamożnych dyletantów, nie dążył do skrupulatnego rozdzielania „sztuki” i „etnografii”. Co więcej, zbiór był prezentowany przede wszystkim pod hasłem „sztuki”. Słowo to pojawiało się zarówno w wypowiedziach samego kolekcjonera, jak i we wczesnych tekstach recenzenckich.

Pierwsza wystawa prywatnej jeszcze kolekcji, w 1966 roku, nosiła tytuł *Sztuka mórz południowych*, co od razu ją pozycjonowało w oczach publiczności. Miała kilka edycji; pierwszą, w krakowskim Pałacu Sztuki, otwierał sam Karol Estreicher. Prasa z jednej strony informowała, że „wystawa urządzona została przez zespół krakowskich etnografów” [Lenczowski 1966], łączyła zbiory Wawrzyniaka i Muzeum Etnograficznego, a eksponaty „tworzą interesujący zestaw, obrazujący życie ludności Mórz Południowych” [Lenczowski 1966]. Z drugiej — dziennikarze podkreślali estetyczne aspekty wystawianych przedmiotów, a ich głębszej analizy podjął się w „Dzienniku Polskim” historyk sztuki Maciej Gutowski [Gutowski 1966]. Jego krótki tekst nie pozostawia wątpliwości, że „Całość wystawy obejmuje **sztukę** powstającą poprzez wiele epok i poprzez wiele kultur” [Gutowski 1966; wyr. — J.W.]. Krytyk waha się i formułuje stereotypowe po części sądy w zetknięciu z nieznanymi sobie zjawiskami, bez wątpienia jednak porusza się w obszarze interpretacji sztuki. *Nota bene* dokonuje pozytywnych ocen tego, co uważa za tradycyjne, niechętny jest zaś pracom współczesnych artystów, których traktuje zbiorczo i anonimowo, przypisując im powierzchowne i niezbyt twórcze powielanie wzorców europejskich.

Nie analizuję tu szczegółowo tekstów prasowych z tej epoki. Jednak zarówno w nich, jak w materiałach publikowanych przez samo muzeum wartości

¹ Andrzej Wawrzyniak (1931–2020), w młodości marynarz, następnie dyplomata, od lat 50. do 90. XX wieku pracujący m.in. na placówkach w Indonezji, Nepalu i Afganistanie, a także w misjach międzynarodowych. Zwiedził niemal całą Azję i Oceanię. W 1973 roku doprowadził do założenia na podstawie swojej kolekcji publicznego Muzeum Archipelagu Nusantara, przemianowanego w 1976 roku na Muzeum Azji i Pacyfiku. Mianowany jego dożywotnim (sic) dyrektorem, sprawował tę funkcję do 2013 roku. Muzeum nosi obecnie jego imię.

estetyczne są jednym z podstawowych wątków narracji, obok — mówiąc w uproszczeniu — (auto)biograficznego, egzotyczno-przygodowego i poznawczego. Brakuje natomiast typowego dla muzeów etnograficznych podejścia kontekstowego. Dobrym przykładem jest tu historia zbiorów z etnologicznej wyprawy azjatyckiej do Afganistanu, zorganizowanej w 1976 roku przez badaczy z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Muzeum zaangażowało się w to przedsięwzięcie i w efekcie pozyskało wiele ważnych obiektów. Jednak dokumentacja fotograficzna pozostała w posiadaniu Uniwersytetu i wydaje się, że muzeum nie podejmowało prób pozyskania jej kopii. Na wystawie *Sztuka rękodzielnicza Afganistanu* w 1979 roku, jak można wnosić z materiałów archiwalnych, wykorzystano kilka zdjęć do scenografii, jednak w niewielkim katalogu ich nie opublikowano, a nawet nie wspomniano [Ananicz 1979]. Przez czterdzieści lat zbiór przedmiotów i zbiór fotografii (obecnie w Cyfrowym Archiwum imienia Józefa Burszty²) prowadziły zasadniczo odrębne życie; dopiero organizacja wystawy stałej skutkowałą większym wykorzystaniem tego zasobu do identyfikacji i kontekstualizacji eksponatów.

W zespole kuratorskim muzeum początkowo przeważali orientaliści i historycy sztuki, choć pojawiały się różne specjalności, w tym etnologzy (np. Maria Wrońska-Friend, później znana badaczka Azji Południowo-Wschodniej i Papui-Nowej Gwinei). Gdy dołączyłam do nich w latach 90., na czele Działu Opracowania Zbiorów stała kustosz Barbara Pokorska, doświadczona historyczka sztuki, której zawdzięczam solidne podstawy muzealnego fachu. Zespół właśnie stabilizował się po okresie znacznej rotacji. Byli wśród nas także etnolog, archeolog, historyczka, nawet polonista, jednak przeważały metody właściwe ówczesnej historii sztuki. Kładziono duży nacisk na formalny opis obiektu (tym bardziej że jakość wymaganej dokumentacji fotograficznej bywała umiarkowana), jego datowanie i pochodzenie (często obie te cechy wymagały elementarnych ustaleń), a w przypadku znanego artysty — umiejscowienie w jego twórczości i interpretację. Wielką wagę przywiązywano do rozpoznania ikonograficznego. Ta metoda klasycznej historii sztuki przekładała się na rozległy zasób wiedzy o kontekście religijnym i kulturowym obiektów, wytworzonej w toku badań nad obiektem już w jego wcieleniu jako muzealium, a nie w terenie. Podstawowy był podział geograficzny i typologiczny kolekcji. Tak też na ogół konstruowaliśmy większe, przekrojowe wystawy poświęcone „sztuce i kulturze” (częste połączenie w tytułach i opisach) poszczególnych krajów lub regionów.

² www.cyfrowearchiwum.amu.edu.pl [data odczytu: 15.01.2025].

Pamiętać należy, że w Polsce nie było wówczas studiów historii sztuki Azji — ani zresztą żadnego innego obszaru spoza strefy euroatlantyckiej. Tematy azjatyckie pojawiały się w programach kształcenia incydentalnie i na ogół sprowadzały się do rzemiosła artystycznego lub relacji z Europą³. Badacze interesujący się sztuką innych kontynentów, tacy jak Andrzej Jakimowicz, byli chwalebnyymi wyjątkami [Jakimowicz 1986]. Osoby wykształcone, tak jak ja, na przełomie lat 80. i 90. XX wieku budowały swój zasób wiedzy bezpośrednio w kontakcie z obiektami i dostępną literaturą, głównie obcą.

Pierwsza koncepcja wystawy stałej zaczęła powstawać krótko po 2002 roku, kiedy to rozpoczęła się budowa nowej siedziby; nikt nie przypuszczał, że wskutek nieprawidłowości i opóźnień tej inwestycji na otwarciu ekspozycji przyjdzie czekać dwadzieścia lat. Pracami koncepcyjnymi kierowała Barbara Pokorska. Zapisem ówczesnego stanu projektu jest referat, jaki zaprezentowałam w 2005 roku na konferencji *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao w Katowicach*, a następnie opublikowałam w tomie pokonferencyjnym [Popczyk 2006]. Zarówno tytuł konferencji, publikacji, jak i artykułu: *Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie – jak pokazywać w Polsce sztukę azjatycką?* [Wasilewska-Dobkowska 2006b] jasno wskazują na kierunek interpretacji.

Artykuł ten ma niezbyt refleksyjny charakter, daje jednak (także mnie samej) wgląd w ówczesną koncepcję i sposób myślenia. Nie ma żadnych wątpliwości, że mowa w nim o „sztuce” i o „funkcjonowaniu dzieła sztuki pozaeuropejskiej w europejskim (...) muzeum” [Wasilewska-Dobkowska 2006b: 268] oraz że kolekcja obejmuje „zarówno dzieła sztuki w rozumieniu kultury zachodniej, jak i obiekty o charakterze etnologicznym (...) które mogą być podobnie odbierane” [Wasilewska-Dobkowska 2006b: 270]. Użyłam też sformułowania „konfrontacja postaw etnologa i historyka sztuki” [Wasilewska-Dobkowska 2006b], przy czym byt idealny, jakim jest muzealnik, powinien wypracować kompromis czy może raczej syntezę. Niemniej słowo „konfrontacja” wydaje się znamienne. W tekście pojawiają się też pytania o kryteria oceny istniejące w obrębie różnych kultur, a także o kulturową hybrydyzację, podówczas w dyskursie Muzeum Azji i Pacyfiku niemal nieobecną lub deprecjonowaną.

³ W tym też obszarze bezpiecznie ulokowałam po 2000 roku temat własnej pracy doktorskiej, opublikowanej jako *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku* [Wasilewska-Dobkowska 2006a].

W ciągu następných kilkunastu lat, podczas których prace nad ekspozycją wielokrotnie zamierały i rozpoczynały się ponownie, sposób myślenia o kolekcji przechylał się w stronę etnologii. Niewątpliwie miałam w tym swój udział — choćby z racji długoletnich kontaktów w ramach European Ethnology Museum Directors Group, do której w 2007 roku zaprosili mnie ówczesni dyrektorzy Tropenmuseum i Rijksmuseum voor Volkenkunde w Lejdzie: Lejo Schenk i Steven Engelsman. Wejście w tak sprofilowane środowisko siłą rzeczy wpłynęło na moje postrzeganie własnego muzeum. W istocie, zachodnioeuropejskie zbiory o podobnym charakterze należały zwykle do muzeów identyfikujących się jako etnologiczne. Zarazem jednak koledzy z tych instytucji dziwili się, że nie jestem antropolożką i nie prowadzę własnych badań terenowych... Muzeum Azji i Pacyfiku nadal balansowało w przestrzeni niedookreślonej.

Tymczasem do zespołu dołączały nowe osoby, również z etnologicznym wykształceniem, następowała też zmiana pokoleniowa w polskiej historii sztuki. Pojawiła się wreszcie znacząca grupa skupiona wokół Pracowni Sztuki Orientu na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu (obecnie Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) i założyciela tych organizacji profesora Jerzego Malinowskiego. Jednocześnie światowa historia sztuki coraz wyraźniej otwierała się w stronę antropologii. Początkowo uważałam to zresztą za przejaw zachłanności tej drugiej i może niezupełnie bezpodstawnie, zważywszy tak kategoryczne wypowiedzi jak ta Janusza Barańskiego: „Muzeum etnograficzne (antropologiczne) powinno zajmować w systemie muzealnictwa miejsce naczelne. Podstawowym tego powodem jest centralny charakter nauk etnologicznych w humanistyce i naukach społecznych” [Barański 2014: 15].

W ostatnich latach przedpandemicznych prace nad wystawą stałą nabrały wreszcie tempa. Zespół kuratorski odpowiedzialny za jej obecny kształt to kierująca projektem Magdalena Ginter-Frołow (historyczka sztuki), Karolina Krzywicka (historyczka sztuki), Krzysztof Morawski (historyk sztuki) i Maria Szymańska-Ilnata (etnolożka, etnomuzykolożka). Inne osoby (w tym ja) uczestniczyły w procesie na zasadzie konsultacji i doradztwa w zakresie swoich specjalności. Jak widać, ten podstawowy skład kontynuował tradycję dominującej historii sztuki — w nowej wszak formie.

Zespół rozpoczął gruntowną pracę u podstaw od weryfikacji pierwotnych wyborów eksponatów, kolekcji i tematów. W tym samym czasie wprowadzano znaczące zmiany w bazie danych, w zakresie klasyfikacji i identyfikacji

obiektów, co było okazją do głębszej dyskusji o posiadanych zasobach i podejściu do nich. Historyczki sztuki pracujące z kolekcją używały zarówno aparatu badawczego polegającego na analizie form, ikonografii, przepływów wzorów, jak i pogłębionej pracy nad kontekstem. W tym ostatnim aspekcie bardzo przydatne było archiwum fotograficzne, badane i porządkowane jednocześnie ze zbiorem muzealiów. Część jego niewykorzystanych dotąd zasobów, w tym spuścizna Andrzeja Wawrzyniaka, okazała się bezpośrednio powiązana z historią kolekcji. Wydawać się to może oczywiste, ale bynajmniej nie było. Archiwum założyciela muzeum pozostawało nieznane pracownikom i publiczności. Znajdowało się częściowo w jego prywatnym posiadaniu, częściowo zaś w niezinwentaryzowanych zasobach pracowni fotograficznej. Dokumentuje kilkadziesiąt lat jego pracy dyplomatycznej i podróży, w tym sytuacje związane z wyborem obiektów, zakupów, spotkań z twórcami itp. Rozpoczęto wtedy proces jego digitalizacji i udostępniania⁴.

W latach 2019–2022 w praktyce zespołu pojawiło się wiele kwestii z dziedziny szeroko pojętej dekolonizacji. Dotyczyło to choćby rewizji przyjętego nazewnictwa geograficznego i etnograficznego czy prób ściślejszego określenia autorstwa. Istotne dla projektu było staranie, aby w narracji unikać „etnograficznego czasu teraźniejszego” i zastępować go informacją o historycznej zmienności danego zjawiska, łącznie ze współczesnością. Taka była zasada formułowania tekstów towarzyszących, choć przyznać trzeba, że same zestawienia przedmiotów o różnym datowaniu, jakie znalazły się na wystawie, mogą być przez część widzów odbierane w uproszczony sposób. Niemniej jednak obecna narracja jest wynikiem bardzo starannego namysłu nad używanym językiem.

Również niektóre formy ekspozycji starano się dostosować do wiedzy o tym, jak obiekty funkcjonowały w swoich środowiskach pochodzenia. Na przykład batik jawański, wystawiane dotąd jako dekoracyjne płaskie tkaniny, teraz zaprezentowano w układzie nawiązującym do sposobu ich noszenia, obok manekina pokazującego współczesną stylizację formalnego stroju. Dla odmiany niektóre obiekty o unikatowym charakterze, jak obiekty archeologiczne otwierające ekspozycję, otrzymały wyodrębnione pojedyncze gabloty skupiające na nich uwagę. Nowością, jeśli chodzi o sam dobór eksponatów, było umieszczenie w galerii indonezyjskiej obiektów sztuki turystycznej. Tworzone z myślą o zaspokojeniu określonych oczekiwań,

⁴ Archiwum Andrzeja Wawrzyniaka, <http://zbiory.muzeumazji.pl/zbiory/?Xkolekcja=266&lang=PL> [data odczytu: 05.09.2025].

łączą funkcję dostosowaną do potrzeb nabywcy z dekoracją odwołującą się do miejscowej tradycji artystycznej — w sposób dla tegoż nabywcy czytelny. Na wystawie zwracają uwagę na procesy hybrydyzacji i ich wpływ na to, co postrzegane jest jako „tradycyjne” lub „typowe”.

Podjęto po raz pierwszy badania proweniencyjne, czego skutkiem jest — w wypadku niektórych obiektów — obszerniejsza informacja o ich historii, a w ogólnej narracji nacisk na sposób tworzenia zbiorów. Przedstawiane są one jako wypadkowa wyborów i działań wielu osób, w większości wywodzących się z kultury innej niż reprezentowana, a nie jako pełny tejże kultury obraz. Stąd też tytuł wystawy w liczbie mnogiej: *Podróże na wschód* zamiast wcześniej proponowanej pojedynczej „Podróży na Wschód”⁵. Z pewnością coraz bardziej rozbudowana kontekstualizacja kolekcji oraz refleksje historyczne czy etyczne nad okolicznościami jej powstania tworzyć będą duże pole do dalszych badań.

Z dzisiejszej perspektywy można też zastanawiać się, czy nie podjęto zbyt mało starań o włączenie w proces pracy osób i środowisk wywodzących się z krajów pochodzenia zbiorów — lub też czy te procesy konsultacji, uzupełniania kolekcji lub materiałów audiowizualnych nie zostały za mało podkreślone.

Wystawa powstawała już po okresie multimedialnego boomu i zespół kuratorski wraz z projektantami (pracownia Kłaput Project) zdecydował o powściągliwym, przede wszystkim informacyjnym użyciu tego rodzaju elementów. Przedmiot, niesione przez niego informacje, treści i konteksty stanął w centrum zainteresowania kuratorów, projektantów i, zgodnie z ich wspólnymi założeniami, widzów. Skupienie się na nim okazało się punktem zbieżnym zarówno historycznoartystycznego, jak i etnologicznego spojrzenia.

Gdzieś między 1942 i 1952 rokiem Tadeusz Mańkowski, zasłużony badacz tego, co w jego epoce nazywano sztuką Orientu, zanotował: „Zdawałem sobie sprawę, że historia sztuki wymaga w wielu kierunkach odmiennych metod od historycznych, że konieczność wysnucia wniosków z samych dzieł

⁵ Pierwszej pogłębionej analizy wystawy podjęła się na łamach ZWAM Anna Nadolska-Styczyńska [Nadolska-Styczyńska 2023]. *Podróże na wschód* i działalność muzeum są też elementem badań Hanny Rudyk w ramach projektu *Reflexive and ethical mind. Decolonial dispositions and trajectories of museums of Islamic and Asian art in Germany, Switzerland, the Netherlands and Poland*, prowadzonego na Technische Universität w Berlinie w latach 2022–2024. Rezultaty projektu nie są jeszcze opublikowane, były kilkakrotnie prezentowane, m.in. <https://www.youtube.com/watch?v=MkLgELPUIRg> [data odczytu: 25.08.2025].

sztuki zbliża ją bardziej do nauk filologicznych” [Stanilewicz 2023: 257]. Tak komentuje to Karolina Stanilewicz: „W zdaniu tym uchwycił (...) pewną przewagę (...) wynikającą z bezpośredniego kontaktu z rzeczywistym, dotykającym świadkiem przeszłości. Dzieło sztuki bowiem samo w sobie jest nośnikiem treści, wywołuje skojarzenia, zmusza do poszukiwania kontekstu” [Stanilewicz 2023]. Współczesna historyczka sztuki dokonuje interpretacji tego cytatu, czyniąc krok dalej w kierunku interdyscyplinarnego otwarcia.

Zwrot do społecznego kontekstu sztuki na gruncie polskim pojawił się późno. Zakorzeniona nieufność wobec takiego podejścia datuje się z czasów PRL, od sprzeciwu wobec powierzchownych schematów marksistowskich. Polska historia sztuki uciekała od nich w stronę samego dzieła i jego zagadnień formalnych. Co ciekawe, mentalność ta przetrwała znacznie dłużej niż sama presja i dopiero dziś jest dekonstruowana [Łabowicz-Dymanus 2024]. Jednak tradycyjne zainteresowanie dziełem sztuki, jego cechami formalnymi oraz treściami ma niewątpliwe zalety, umożliwia bowiem skupienie uwagi na przedmiocie, niezależnie od jego domniemanego charakteru. Jeśli nie staramy się za wszelką cenę ustalić jego statusu jako dzieła sztuki lub nie, ale traktujemy go jako materialne świadectwo kultury o pewnym zestawie cech, możemy poddać go wielostronnej interpretacji.

Czy myślenie oparte na kontakcie z przedmiotem pozostaje w stosunku „konfrontacji” do antropologicznego zainteresowania procesami, strukturami i zachowaniami ludzkimi? Z pewnością nie. Przedmiot wytworzony przez człowieka jest przecież świadectwem i produktem tychże procesów, struktur i zachowań; jest między nimi ciągłość. Muzea pracują z materialnymi przedmiotami; to one wciąż są większością muzealiów. Są to więc przestrzenie, w których można ową ciągłość pokazywać, czerpiąc swobodnie z różnych dziedzin wiedzy. Przestrzenie — dzięki wizualnym i narracyjnym narzędziom, jakimi mogą się posługiwać — stworzone do syntezy.

W ostatnich dekadach mamy do czynienia z procesami muzealnymi odwrotnymi wobec XX-wiecznych. W ubiegłym stuleciu istotnym nurtem i w badaniach akademickich, i w muzealnictwie była walka o uznanie sztuki ludowej i/lub sztuki znacznej części kultur innych niż zachodnia⁶ — za sztukę właśnie i włączenie w stosowny dla niej obszar. Zjawiska te

⁶ Części, bo uznanie za sztukę twórczości cywilizacji pisma, takich jak Chiny czy Indie, przyszło Europejczykom znacznie łatwiej; w końcu do swojej historii sztuki powszechnej włączył je już Stanisław Kostka Potocki w 1815 roku [Potocki 1992].

doczekały się licznych opracowań, w tym także monografii polskich po części je dekonstruujących, np. Hanny Schreiber czy Ewy Klekot [Schreiber 2012; Klekot 2021], nie ma więc powodu dokładniej tu ich omawiać. Warto jednak przypomnieć tradycję badań Ksawerego Piwockiego i Aleksandra Jackowskiego, których postawy analizuje obszernie w cytowanej książce Ewa Klekot [Klekot 2021]. Obaj wkroczyli na niepewny grunt między dyscyplinami od strony historii sztuki i to jej kryteria wprowadzali do badań nad wizualnością, z którą stykali się w strefie przypisanej do etnografii.

Piwocki deklaruował: „kocham jej [sztuki ludowej — J.W.] plastyczne walory, uznając jej niezwykle wysoką na naszym gruncie rangę artystyczną” [Piwocki 1970: 41]. Jackowski wspominał po latach swoje rozmowy z Tadeuszem Sewerynem, mówiącym „od razu widać, że pan nie jest etnografem” [Jackowski 1994: 387] i ton wyższościowej satysfakcji pobrzmiewa zarówno w cytowanej wypowiedzi, jak i w narracji samego autora wspomnień. Obydwaj klasycy badań nad sztuką ludową próbowali „przeciągnąć ją” na swoją stronę. Wraz z innymi sobie współczesnymi stawali bezradni wobec samej jej definicji i domniemanego zakresu [Klekot 2021: 177–180], ale nie mieli wątpliwości, że jednak istnieje i da się ją badać metodami historii sztuki, takimi jak analiza formalna, ikonograficzna, śledzenie przekazu wzorów czy biografistyka. Zmierzając do powiększenia pola sztuki, tworzyli zarazem platformę łączącą dyscypliny. Taką platformą miało być również muzeum, zwłaszcza w praktyce i teorii Ksawerego Piwockiego. Jednakże — nadal muzeum etnograficzne, starannie oddzielone od muzeum kultury dominującej.

Umowność takiego oddzielenia czasem rysuje się szczególnie jaskrawo, zwłaszcza na przykładzie zbiorów pozaeuropejskich gromadzonych w okresie kolonialnym. W ówczesnej Europie pogłębiała się specjalizacja muzeów, w tym etnograficznych (osobno własnej, osobno obcych kultur) i artystycznych (na ogół bez tego rozgraniczenia). Przypisanie obiektów do jednej lub drugiej grupy bywa arbitralne w stopniu wręcz zabawnym.

Doskonałym przykładem są tu niderlandzkie Rijksmuseum voor Volkenkunde (obecnie Wereldmuseum) w Lejdzie i Rijksmuseum w Amsterdamie. Pierwsze identyfikowane było jako muzeum etnografii, drugie — jako muzeum sztuki, oba zaś posiadały w swoich zbiorach rzeźby o jednakowym charakterze. Zarówno kolekcja z Singosari (Lejda, w 2023 roku zwrócone do Museum Nasional Indonesia w Dżakarcie), jak i z Plaosanu (Amsterdam) to kamienne rzeźby o tematyce religijnej, pochodzące z założeń

świątynnych na Jawie, o pierwotnym przeznaczeniu kultowym, różniące się datowaniem (odpowiednio XIII i IX wiek), ale w obrębie epoki mocnych wpływów indyjskich, o niewątpliwie wysokich walorach artystycznych i estetycznych, a nawet podobnych gabarytach. Powodem, dla którego jeden zespół został „etnografią”, a drugi „sztuką”, były wybory, interpretacje i sądy dokonywane przez kolekcjonerów i kuratorów, a nie jakiegokolwiek immanentne cechy samych obiektów [van Wijk 2021]. Ten sam w gruncie rzeczy problem podsumował kiedyś jeden z byłych dyrektorów jednego z polskich muzeów etnograficznych, mówiąc mi w chwili szczerości: „jeśli coś jest w magazynie sztuki, to jest sztuką”.

Szeroki spór o nazwę i charakter paryskiego Musée du Quai Branly przed dwudziestu laty był kolejną odsłoną tych zmagania i zarazem jednym z kulminacyjnych punktów dyskusji o uwolnieniu materialnych świadectw „kultury” z domniemanych okowów „sztuki”. Batalia zresztą wcale się nie skończyła. Muzeum w oczach wielu krytyków nadal uchodzi za ostoję arbitralnej estetyzacji, którą wielu innych, zwłaszcza starszej daty, uważa z kolei za uprawnioną [Pomian 2024: 755–757].

Mieliśmy więc walkę o nadanie przedmiotom o nieelitarnym pochodzeniu nobilitującego statusu dzieła sztuki (triumf nauk o sztuce), a następnie o ich powrót ze sterylnych white cube’ów w kontekstowe otoczenie (odwet nauk etnologicznych). Czy po wszystkich tych zmaganiach pora wreszcie od konfrontacji przejść do współpracy i syntezy? Czy dzisiaj możemy swobodnie włączyć sztukę w opowieść o kulturze w szerokim znaczeniu?

Jakkolwiek banalnie by to brzmiało, ta sama rzecz może być wszak różnie interpretowana. Rysunek Aleksandra Kobzdeja⁷ z Wietnamu to źródło historyczne i antropologiczne, dokument osobistego spojrzenia artysty, dzieło sztuki, a nawet element historii rodzinnej (bo i z takim przypadkiem miałam do czynienia). Jest tym wszystkim naraz i zapewne jeszcze kilkoma rzeczami, na które jeszcze nie wpadliśmy. W muzeach etnologicznych — czy też, jak coraz częściej mówimy, muzeach kultur — przedmioty identyfikowane jako dzieła sztuki dość często są ilustracją większych zjawisk. W muzeach sztuki procesy takie zachodzą wolniej, co nie znaczy, że wcale.

⁷ Aleksander Kobzdej (1920–1972), malarz, grafik, scenograf. Jeden z czołowych przedstawicieli polskiego socrealizmu, który następnie zwrócił się w stronę abstrakcji i malarstwa materii. Za ważną inspirację tej radykalnej zmiany uważał podróż do Chin i Wietnamu w latach 1953–1954.

W Rijksmuseum, po gruntownej renowacji i otwarciu w 2013 roku galeria poświęcona XVII wiekowi przybrała nowy charakter. Historia „chwały holenderskiego Złotego Wieku” (wyrażenie kontestowane na gruncie dekolonialnym, niemniej wciąż obecne na oficjalnej stronie muzeum⁸) została opowiedziana dziełami sztuki — czy też artystycznymi obiektami. Kolejne redakcje wystawy poszerzają narrację o globalnej i kolonialnej obecności Niderlandów, o ważnym okresie w dziejach ich kultury. Jest to kultura „własna” z punktu widzenia muzeum, kraju, twórców wystawy, choć ilustrują ją obiekty różnego pochodzenia, dziedzictwo skomplikowanej historii globalnego handlu i nierównych relacji wymiany.

Na polskim gruncie podobną próbę podjęli kuratorzy Muzeum Narodowego w Warszawie: Grażyna Bastek, Antoni Ziemia i Ryszard Bobrow, tworząc otwartą w 2016 roku Galerię Sztuki Dawnej. Obiekty, w tym liczne obrazy, powszechnie postrzegane jako dzieła sztuki *par excellence*, ilustrują tam kolejne „przestrzenie społeczne”, jak określili to autorzy⁹. Są to „Kultura dworska”, „Religia i wiara w kościele i w domu” oraz „Miasto”, opowiadające o różnych aspektach epoki nowożytnej. Kuratorzy stanęli na stanowisku, że stary podział na sztuki plastyczne i zdobnicze jest sztuczny i anachroniczny w odniesieniu do nowożytności; zachowali go jednak w podtytule [Bastek 2016]. Konsekwencją połączenia obiektów różnego typu jest pewien spójny wizerunek kultury staropolskiej i zachodnioeuropejskiej. Warto jednak zauważyć, że jest to wciąż kultura elitarna i dominująca. Pomińmy dziedzictwo najniższych i najliczniejszych warstw społecznych, bo bardzo niewiele go się zachowało z czasów tak odległych. Nie ma jednak na tej wystawie np. dziedzictwa mniejszości etnicznych i religijnych dawnej Rzeczypospolitej, nawet tak znaczących w jej historii jak wyznawcy prawosławia. Nie jest to zarzut — muzeum dysponuje określonymi zbiorami, a kuratorzy określonymi zakresami specjalizacji.

Ciekawe jednak, czy tendencja minionej dekady rozwinie się dalej i czy powstaną wystawy łączące zasoby i specjalizacje na większą skalę? Czy zobaczymy w którymś z polskich muzeów narodowych analogiczną ekspozycję stałą, np. poświęconą sztuce XIX wieku, na której znajdą się także prace, jakie dziś oglądamy w muzeum etnograficznym?¹⁰ Czy ostatecznie

⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/17th-century> [data odczytu: 21.03.2025].

⁹ <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-dawnej/> [data odczytu: 21.03.2025].

¹⁰ Pojawiły się jednak ostatnio na wystawie czasowej „Kwestia kobieca 1550-2025” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

wszystkie muzea będą „muzeami kultur” — a więc czy Janusz Barański jednak miał rację? I co wtedy będzie jeszcze wyróżniać historię sztuki?

Najpewniej to, że nadal będzie się skupiać na wizualności. W katalogu wystawy *Muzeum? A po co?*, która miała być niejako teoretycznym wprowadzeniem do wystawy stałej Muzeum Azji i Pacyfiku [Banasik 2021], Zuzanna Sarnecka zastanawiała się nad tym, pisząc o przemianach historii sztuki wobec globalnych zasobów wizualnych, z którymi ma do czynienia. Ponieważ powstawały one i powstają w kontekście różnych kultur i społeczeństw, potrzebujemy także wiedzy o tych kontekstach, aby podjąć się (w miarę) sensownej ich analizy [Sarnecka 2021: 64], zawsze jednak skupiamy się na ich aspektach wizualnych czy ewentualnie wielozmysłowych.

Skądinąd nie zgadzam się z tą autorką, kiedy pisze, że „Sztuki Wschodu nie należy opisywać za pomocą narzędzi i terminologii opracowanych z myślą o sztuce powstałej na Zachodzie” [Sarnecka 2021: 71]. Narzędzia mają to do siebie, że można je do różnych materiałów przystosować i nie należy lekceważyć starannie wypracowanego ich kształtu. Jeśli zaś używamy samego pojęcia sztuki, a używamy choćby jako użytecznego skrótu, pociąga to za sobą używanie pewnych terminologii. Pozostaje czynić to ze świadomością, że nie muszą być one ostateczne i globalnie dominujące. Globalne są tylko pewne przejawy kultury, do których nadal pasuje ostrożne sformułowanie Clifforda Geertza sprzed pół wieku: „wszędzie pewne działania wydają się przeznaczone specjalnie do wykazania, że idee są widzialne, słyszalne, dotykalne, że można je ująć w formy (...)” [Geertz 2005: 124]. W kulturze europejskiej nazywamy to sztuką.

W każdym razie rzekoma antynomia między etnografią i historią sztuki wydaje się już dziś anachroniczna. Nie chodzi (nie powinno chodzić?) o dominację żadnej z nich, ale o synergę. Interdyscyplinarność wydaje się w obecnym momencie historycznym oczywistą, jeśli nie jedyną przyszłością nauki, a muzea właśnie, pracując z żywą tkanką przedmiotów o tak różnorodnych sensach, mają do niej właściwe przygotowanie. Przy tym mówią własnym głosem, nie tylko transmitując stan wiedzy z różnych dziedzin, lecz także go tworząc.

Oczywiście, konstatacja ta nie jest rewolucyjna, także na polskim gruncie. Padała już wielokrotnie, choćby w 2021 roku na konferencji *O naukowości muzeów* w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie skonstatowano, że „wystawa stała się medium alternatywnym w stosunku do tradycyjnych akademickich sposobów wytwarzania i komunikowania wiedzy” i rozwijano tę myśl

w istotnych dyskusjach *Wystawa jako miejsce uprawiania nauki* oraz *Muzealium jako przedmiot badań i instrument badawczy*, szczęśliwie utrwalonych w publikacji pokonferencyjnej [Pindera, Saciuk-Gąsowska, Słaboń 2022: 113–137]. Muzealnicy i muzealniczki coraz powszechniej czują specyfikę swojego doświadczenia, swojej wiedzy płynącej zarówno z refleksyjnej praktyki, jak i krytycznej współpracy z akademią. Skoro jednak zostałam zaproszona przez redakcję ZWAM do podzielenia się moimi uwagami¹¹, najwyraźniej potrzeba dyskusji na ten temat nadal istnieje.

Podróże na wschód to z pewnością nie radykalny projekt dekolonizacyjny, lecz próba przemyślenia i przewartościowania ekspozycji kultur obcych, pierwsza w Polsce na skalę ekspozycji stałej. Udało się ją przedsięwziąć dzięki elastycznemu podejściu do podziałów metodologicznych i muzealnemu „myśleniu obiektem” — a może i płynności wpisanej w same początki tego muzeum, która bywała i balastem, i atutem.

Bibliografia

Ananicz Zofia

1979: *Sztuka rękodzielnicza Afganistanu*, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku.

Banasik Barbara (red.)

2021: *Muzeum? A po co?*, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyńskiego.

Barański Janusz

2014: *Polskie muzeum etnograficzne w XXI wieku*, ZWAM, nr 1, <https://zwam.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2014/08/Baranski.pdf> [data odczytu: 20.03.2025].

Bastek Grażyna i in.

2016: *Galeria Sztuki Dawnej. Europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.

Geertz Clifford

2005: *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Gutowski Maciej

1966: *Sztuka mórz południowych*, „Dziennik Polski” 23–24.10.1966.

Jackowski Aleksander

1994: *Na skróty*, Sejny: Pogranicze.

¹¹Przedstawiłam je najpierw na IV Wiosennym Seminarium Muzeologicznym *Muzeum etnograficzne na rozdrożu* w Chłudowie w 2024 roku; nb. wydaje się, że muzeum etnograficzne znajduje się na permanentnym rozdrożu i w nieustannych wyborach drogi tkwi jego żywotna siła.

Jakimowicz Andrzej

1986: *Zachód a kultura Wschodu. Jaki dzisiaj ma sens uprawianie na Zachodzie historii sztuki Wschodu?*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa: PWN

Kacperczyk Anna

2014: *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Tom X, nr 3, s. 32–74.

Klekot Ewa

2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.

Lenczowski Kazimierz

1966: *Wystawa Sztuki Mórz Południowych w Krakowie* [wycinek z niezidentyfikowanej gazety opatrzony datą, w archiwum Muzeum Azji i Pacyfiku].

Łabowicz-Dymanus Karolina

2024: *Conservative traditions in Polish Art History: The Challenges of Overcoming Entrenched Paradigms*, „TaHiTi”, Tom 14, nr 2–3, s. 128–142.

Nadolska-Styczyńska Anna

2023: *Wrażenia z podróży na wschód. Rzecz o nowej wystawie stałej Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” nr 10, s. 339–352.

Pindera Agnieszka, Saciuk-Gąsowska Anna, Słaboń Natalia

2022: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, A. Saciuk-Gąsowska, N. Słaboń, Łódź: Muzeum Sztuki.

Piwocki Ksawery

1970: *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław: Ossolineum.

Pomian Krzysztof

2024: *Muzeum. Historia światowa*, t. 3. *Na podbój świata. 1850–2020*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, Fundacja Terytoria Książki.

Popczyk Maria (red.)

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

Potocki Stanisław Kostka

1992: *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, oprac. J.A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa-Kraków: PWN

Sarnecka Zuzanna

2021: *Czym jest historia sztuki?*, [w:] *Muzeum? A po co?*, red. B. Banasik, Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka, s. 53–71.

Schreiber Hanna

2012: *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswojanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Stanilewicz Karolina

2023: *Prace Tadeusza Mańkowskiego a współczesna praktyka badawcza. W kierunku nowej syntezy dziejów polskiej tkaniny artystycznej*, [w:] *Sylwetki badaczy. Tadeusz Mańkowski*, red. K. Stanilewicz, [Tkanina w Polsce, t. II], Warszawa-Łódź: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, s. 255–267.

Wasilewska-Dobkowska Joanna

2006a: *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa: Neriton.

2006b: *Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie — jak pokazywać w Polsce sztukę azjatycką?*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice: Muzeum Śląskie.

van Wijk Frederieke Karina

2021: *Heritage as Art: The first decades of the Dutch Asian Art society and its postcolonial legacy*, Master thesis, Leiden University Repository, <https://hdl.handle.net/1887/3247480> [data odczytu: 20.03.2025].

Strony internetowe

www.cyfrowearchiwum.amu.edu.pl [data odczytu: 21.03.2025].

<https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-dawnej/> [data odczytu: 21.03.2025].

<https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/17th-century> [data odczytu: 21.03.2025].

<http://zbiory.muzeumazji.pl/zbiory/?Xkolekcja=266&lang=PL> [data odczytu: 05.09.2025].

Joanna Wasilewska**Ethnography or Art? An Unnecessary Question**

The reflections presented in the article were inspired by the author's professional practice and personal experience, specifically her participation in the development of the permanent exhibition at the Asia and Pacific Museum in Warsaw. The project lasted nearly twenty years and concluded with the opening in 2022. Over such a long period, the concept was naturally subject to modifications. One constant element of the process, however, was that most members of the curatorial team were art historians working with a collection that may be described as "ethnological." Their interdisciplinary approach was shaped directly through practice and influenced the final qualities of the exhibition. The article discusses the project and the debates surrounding its implementation, as well as its place in the museum's history. Its background is the presumed antinomy between art history and ethnology—an opposition now largely out-dated. The author raises the issue that such divisions in museum and research practice are conventional and artificial.

Keywords: Asia and Pacific Museum in Warsaw, exhibition, ethnology, art history

Hanna Ignatowicz

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Po co nam muzea rolnictwa? Refleksje wokół jubileuszu 150-lecia muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich

Wprowadzenie

Przypadającej w bieżącym roku 150. rocznicy muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich powinna towarzyszyć refleksja nad dawną i terażniejszą misją oraz przyszłością muzeów o profilu rolniczym. Jubileusz nawiązuje do roku 1875, w którym rozpoczęło oficjalną działalność Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. W ramach obchodów jubileuszu Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie organizuje inicjatywy, wśród których najważniejszymi są: międzynarodowa konferencja *Wczoraj, dziś i jutro muzealnictwa rolniczego* (18–19 września 2025), wystawa czasowa *EXPOzycja/Od wystaw rolniczych do muzeum* (10 września – 30 listopada 2025) oraz impreza plenerowa obejmująca zagadnienia z zakresu dawnego i współczesnego rolnictwa, ze szczególnym uwzględnieniem techniki rolniczej (21 września 2025)¹.

Niniejszy artykuł prezentuje ogólne spojrzenie na ewolucję misji muzealnictwa rolniczego w perspektywie czasu — od okresu zaborów aż do współczesności, z naciskiem na drugą połowę XX wieku. Analiza tego tematu pozwoli choć w części odpowiedzieć na prowokacyjne pytanie

¹Zadanie dofinansowano ze środków Samorządu Województwa Wielkopolskiego. Patronat honorowy nad wydarzeniem objęli między innymi: Minister Rolnictwa i Rozwoju Wsi Czesław Siekierski, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Hanna Wróblewska oraz Marszałek Województwa Wielkopolskiego Marek Woźniak.

zawarte w tytule o najważniejsze cele stawiane przed tego typu muzeami². Wyraża ono również obawy o przyszłość muzealnictwa rolniczego nie tylko w kraju, lecz także poza jego granicami.

Czy zamykamy się w przeszłości, stając się tylko muzeami historii rolnictwa? Jak kształtujemy politykę gromadzenia zbiorów wobec szybkich przemian technicznych w rolnictwie i braku przestrzeni magazynowej na zróżnicowane materiałowo i gabarytowo obiekty? Jakie są perspektywy rozwoju muzeów rolniczych w kontekście zmniejszającej się kadry mającej specjalistyczne wykształcenie? Jak reinterpretować dziedzictwo rolnicze, aby stało się bliskie współczesnemu widzowi? W jaki sposób przeprowadzać działania edukacyjne, żeby nie eksploatować nadmiernie zabytkowych obiektów? Jak nie wpaść w pułapkę postrzegania muzeów (nie tylko) rolniczych jako miejsca rozrywki, które aby mieć prawo do finansowania ze źródeł publicznych, muszą dostosować ofertę do zmieniającego się społeczeństwa w celu zwiększenia frekwencji? Te zagadnienia leżą u źródła wspomnianego niepokoju. Ich przegląd niech będzie zachętą do dalszych dociekań.

Pierwsza część artykułu, która jedynie akcentuje problematykę korzeni muzealnictwa rolniczego, ma za podstawę literaturę poświęconą szkolnym kolekcjom rolniczym oraz Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Te korzenie wyrastają z gleby XVIII-wiecznych refleksji i projektów Etienne'a Dieudonné Chardona de Rieule oraz Michała Jerzego Mniszcha, którzy widzieli w zbiorach przyrodniczych i technicznych potencjał w podnoszeniu poziomu naukowego i cywilizacyjnego Rzeczypospolitej [Rosset, Woźniak, Bednarz-Doiczmanowa red. 2020]. Warto zauważyć, że takim encyklopedycznym podejściem do kolekcji charakteryzowało się też powstałe w 1875 roku Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, co zostało zawarte w ustawie Warszawskiego Muzeum Przemysłowego i Rolniczego. Istotną do przybliżenia kontekstu rozwoju muzealnictwa na ziemiach polskich jest publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Muzeum w polskiej kulturze pamięci”, będąca zbiorem studiów o muzeach na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów [Rosset, Tołysz, Wawrzak red. 2020]. Cennym źródłem informacji o historii warszawskiego muzeum jest *Bibliografia do dziejów Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za lata 1875–1939*, wydana w 1973 roku z okazji zbliżającej się 100. rocznicy powstania warszawskiego muzeum [Koperska, Łukomska 1973]. Ważnym głosem w dyskusji o roli Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w budowaniu bazy przyszłego samodzielnego

² Takie zaczepne pytanie postawiły m.in. Anna Żakiewicz [2008], a także Debra A. Reid [2009].

muzeum rolniczego są następujące pozycje międzywojenne: broszurka, w której zawarto postulaty powołania samodzielnego muzeum rolniczego [Chrzanowski, Miklaszewski, Świętochowski 1928], oraz wydawnictwo jubileuszowe muzeum [Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1929, 1929]. Światło na działalność warszawskiego muzeum do jego likwidacji rzucają archiwalia zgromadzone w Archiwum Państwowym w Warszawie³.

W kwestii powstania i działalności Muzeum Rolnictwa w Szreniawie korzystano z materiałów z archiwum zakładowego, artykułów publikowanych w roczniku muzealnym oraz wydawnictw rocznicowych. Problematykę ewolucji muzealnictwa rolniczego przeanalizowano na podstawie literatury branżowej oraz materiałów z seminariów, które odbyły się w szreniawskim muzeum. Uzupełnieniem obrazu krajowego muzealnictwa rolniczego jest przedstawienie okoliczności powstania i zadań Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu, zebranych w publikacji jubileuszowej z okazji 50-lecia muzeum w Ciechanowcu [Dobroński red. 2012].

Aby ukazać tematykę w szerszym kontekście (europejskim i światowym), przytoczono przemyslenia członków Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Rolniczych (AIMA)⁴ na temat reinterpretacji dziedzictwa i przyszłości muzealnictwa rolniczego na świecie. Pochodzą one głównie z materiałów pokonferencyjnych kongresów rolniczych.

Ewolucja misji muzealnictwa rolniczego

Misję muzeów rolniczych na ziemiach polskich określały przez 150 lat potrzeby społeczeństwa żyjącego w określonych warunkach geopolitycznych. Obiekty z dziedziny kultury wsi i techniki rolniczej, a także etnografii stały się w XIX wieku przedmiotem zainteresowań badawczych kolekcjonerów. Ich eksponowanie miało cel naukowy oraz doświadczalno-edukacyjny

³ Do wspomnianych archiwaliów z lat 1945–1953 należą: rękopis ostatniego dyrektora Stanisława Leśniowskiego, protokoły z posiedzeń Zarządu oraz dokumenty związane z procesem likwidacji Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, sygn. 3, 4, 7, 9, 25, 28, 30, 31, 32, 146/9.

⁴ Muzeum w Szreniawie jest członkiem AIMA od początku działalności tej organizacji, czyli od 1966 r. AIMA (franc. Association Internationale des Musées d'Agriculture) promuje badania naukowe i stymuluje współpracę między profesjonalistami muzealnymi a muzeami rolniczymi. Należy do organizacji stowarzyszonej w Międzynarodowej Radzie Muzeów (ICOM) i Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Wyżywienia i Rolnictwa (FAO). Muzea oraz inne instytucje i osoby prywatne, działając w ramach AIMA, są zjednoczone wokół ważnej idei istnienia stowarzyszenia — przyczynić się do rozwoju muzeów i propagowania historii rolnictwa, a także poruszać problemy w dziedzinie szans i zagrożeń współczesnego rolnictwa; na podstawie: <https://icom.museum/en/committee/international-association-of-agricultural-museums/> [data odczytu: 22.04.2025].

i opowiadało o rolniczym pochodzeniu społeczności, a także specyfice danego regionu. Muzea, których tematyka dotyczyła zagadnień codziennego życia, nie były instytucjami elitarnymi, dostępnymi wyłącznie dla uczonych i pasjonatów, ale miejscami udostępniającymi wiedzę o świecie także niższemu warstwowi społecznemu. Gromadzone rzeczy stawały się „źródłem poznania, wyrazem poznawczego stosunku człowieka do przyrody” [Gluziński 1980: 111] i uniwersytetami, w których zgłębiano osiągnięcia myśli technicznej⁵.

Muzealnictwo rolnicze powiązane z przyrodniczym, technicznym i etnograficznym pierwsze kroki stawiało w szkołach o profilu rolniczym, które odegrały ważną rolę w gromadzeniu księgozbiorów i eksponatów poświęconych tym dziedzinom wiedzy. Wspomnę tylko o dwóch instytucjach krajowych. Pierwsza z nich to Wyższa Szkoła Rolnicza, która powstała w 1856 roku w Dublanach koło Lwowa. Na początku XX wieku działały w jej ramach muzea: botaniczne, inżynierii wiejskiej, zoologiczne, mineralogiczne. W „muzeum mechanicznym” (później nazwanym „inżynierii wiejskiej”) w XIX wieku zgromadzono kolekcję starych i nowych narzędzi oraz maszyn rolniczych. W muzeum botanicznym zbierano między innymi zielniki, nasiona, modele roślin, modele chorób roślin. Muzealne kolekcje pełniły utylitarną funkcję jako pomoce naukowe w procesie nauczania [Pawlikowski 1886: 9–10]. Druga to, działająca w zaborze pruskim w latach 1870–1877, Wyższa Szkoła Rolnicza w Żabikowie, w której gromadzono okazy przyrodniczo-rolnicze. Po likwidacji szkoły zbiory przekazano Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk, skąd trafiły do Muzeum Przyrodniczego w Poznaniu [Brzostowski 1970: 129].

Początki zinstytucjonalizowanego muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich wiążemy z działalnością Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie⁶. Jego celem było „podać przemysłowcom i gospodarzom wiejskim możliwość naocznego badania przedmiotów, mających związek z rodzajem ich zajęć, tudzież zapoznawania się z ulepszonymi narzędziami i sposobami produkcji” [Ustawa Warszawskiego Muzeum... 1875: pkt I, § 1].

⁵ Temat pogłębiła Małgorzat Wawrzak w swoim referacie *Laboratoria naukowe i praktyczne. O początkach zbiorów rolniczych na ziemiach Rzeczypospolitej do 1918 roku*, opublikowanym w materiałach konferencji *Wczoraj, dziś i jutro muzealnictwa rolniczego*, 18–19.09.2025, s. 50–73.

⁶ „Pierwotnymi założycielami Muzeum są: Jan książę Lubomirski, Józef hrabia Zamoyski, kupiec pierwszej Gildy Jakób Natanson, oraz dom handlowy Hille i Dietrich”, Ustawa Warszawskiego Muzeum...1875: pkt II, § 6.

Gromadzenie „zbioru osobliwości” dla nowej instytucji zainicjował w 1866 roku Jan Tadeusz książę Lubomirski [Chwalewik 1927: 353].

Od początku XX wieku mnożyły się inicjatywy lokalne związane z działalnością towarzystw rolniczych. Powstawały skanseny oraz instytucje naukowe. W 1906 roku założono Muzeum Towarzystwa Rolniczego w Równem na Wołyniu, które w zbiorach miało okazy odmian pszenicy i żyta, kolekcję ornitologiczną i zoologiczną. Rok później utworzono Muzeum Podolskie w Tarnopolu, prezentujące kolekcję map podolskich folwarków i wsi, zielniki, zbiory myśliwskie oraz zbiór ilustrujący rodzaje i gatunki drzew rosnących na Podolu. Interesujące eksponaty rolnicze pozyskiwano po likwidacji wystaw przemysłowo-rolniczych. W ten sposób w 1907 roku z inicjatywy Lubelskiego Towarzystwa Rolniczego zebrano modele maszyn rolniczych, narzędzia do uprawy ziemniaków, okazy zbóż i drzewostanu, owadów, ptaków, a ponadto modele budownictwa wiejskiego, wyroby koszykarskie i stroje ludowe. Warto tu wspomnieć o muzeach w Łomży, Ostrołęce i Muzeum Kurpiowskim w Nowogrodzie, które powstały dzięki zbiorom gromadzonym od 1909 roku przez Adama Chętnika [Brzostowski 1970: 132–133].

W okresie międzywojennym Muzeum Przemysłu i Rolnictwa kładło nacisk na edukowanie w tematyce gospodarstwa wiejskiego, przemysłu i rzemiosł oraz upowszechnianie badań naukowych w tych dziedzinach, w mniejszym zaś stopniu na gromadzenie zbiorów. Swoje cele statutowe realizowało, wykorzystując szkoły, kursy, instytuty, pracownie naukowe, stacje badawcze, czasopisma, publikacje naukowe i zawodowe, organizując wystawy, wykłady, pokazy i odczyty oraz pomagając w kształceniu młodzieży [*Projekt statutu Muzeum...* 1939: § 4 i 5]. Działalność warszawskiego muzeum celnie podsumowała Aldona Tołysz: „Muzeum zaczęło zatem zbierać w swoich progach nie tylko obiekty, ale i inicjatywy” [Tołysz 2019].

Decyzją Prezydium Rady Narodowej w m. st. Warszawie 17 listopada 1950 roku nakazano likwidację Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Mimo sprzeciwu dyrektora Stanisława Leśniowskiego proces ruszył, by zakończyć się w 1953 roku. Jednak ponad 70-letnia działalność warszawskiej instytucji nie poszła w zapomnienie, stając się fundamentem pod rozwój muzealnictwa rolniczego na ziemiach polskich oraz przyczyniając się do powołania Muzeum Rolnictwa w Szreniawie [Śliwińska, Ignatowicz 2014: 19–20].

Dyskusję o potrzebie założenia muzeum rolniczego wznowiono w 1960 roku. Profesor Witold Pruski (późniejszy przewodniczący Rady Naukowej

Muzeum Rolnictwa w Szreniawie) złożył Ministrowi Rolnictwa „Memoriał o potrzebie założenia w kraju Muzeum Rolnictwa ze stosownym uzasadnieniem”. Finalnie 12 marca 1962 roku w ministerstwie podjęto uchwałę o powołaniu komitetu mającego się zająć organizacją tej instytucji [Pruski 1965].

Na siedzibę muzeum wybrano XIX-wieczny majątek ziemski w Szreniawie, należący po wojnie do Kombinatu PGR w Konarzewie. Zarządzeniem Ministra Rolnictwa z dnia 4 lipca 1964 roku powołano Muzeum Rolnictwa z siedzibą w Szreniawie koło Poznania. Nowa instytucja miała zbierać ocalałe po wojnie obiekty, które ukazują 1000-letnią historię polskiego rolnictwa i hodowli. Podkreślano edukacyjną misję muzeum rolniczego, którego zbiory jako pomoce dydaktyczne powinny służyć uczącej się młodzieży „mającej poświęcić się zawodom rolniczym”⁷ w myśl zasady, że „pokaz często lepiej przemawia do wyobraźni niż suche słowo” (Rogała 1975: 85).



Il. 1. Oficjalne zwiedzanie ekspozycji prezentującej narzędzia rolnicze z kolekcji prof. Stefana Biedrzyckiego, Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, 29 sierpnia 1964, z archiwum MNRiPR-S w Szreniawie

⁷Zarządzenie nr 100 Ministra Rolnictwa z dnia 4 lipca 1964 r. w sprawie utworzenia Muzeum Rolnictwa w § 2 zawiera w trzech punktach zadania powołanej instytucji: gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie oraz naukowe opracowywanie i udostępnianie społeczeństwu zgromadzonych eksponatów i materiałów, prowadzenie prac naukowo-badawczych i popularyzatorskich, prowadzenie działalności oświatowo-wychowawczej.

O specyfice każdego muzeum świadczą zbiory. Trzonem zbiorów technicznych młodego muzeum w Szreniawie stała się kolekcja narzędzi prof. Stefana Biedrzyckiego (1876–1936). Profesor należał do grona specjalistów z dziedziny nauk rolniczych i technicznych. Współpracował z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, będąc jego członkiem przez ponad 30 lat, oraz kierował w latach 1922–1936 Zakładem Mechaniki i Maszynoznawstwa Rolniczego SGGW. W tymże zakładzie, przy ul. Hożej 74 w Warszawie, ulokował zebrane narzędzia (w tym unikatowe płużyce i radła) i maszyny rolnicze z terenu II Rzeczypospolitej. Fragment tej kolekcji przetrwał zawieruchę wojenną i w 1964 roku przez Instytut Mechanizacji i Elektryfikacji Rolnictwa został przekazany Muzeum Rolnictwa⁸. Wspomniana kolekcja prof. Stefana Biedrzyckiego stała się symbolicznym mostem łączącym obie instytucje — Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie i Muzeum Rolnictwa w Szreniawie [Matela 2020: 20]. Należy podkreślić, że dyrektor Rogala mimo niesprzyjającej atmosfery politycznej, zafascynowany dorobkiem instytucji warszawskiej, w swoich publikacjach akcentował, że nowe muzeum „pragnie nawiązać do tradycji swego poprzednika”, ale z uwzględnieniem nowych wyzwań stojących przed współczesnym rolnictwem [Rogala 1966: 133–139].

Muzeum w 1966 roku utworzyło dział dokumentacji, który rozpoczął inwentaryzowanie zbiorów. Najliczniejszą grupą były narzędzia pracy na roli, obiekty transportu wiejskiego, sprzęt gospodarstwa domowego, urządzenia mieszkań wiejskich, naczynia i narzędzia wykorzystywane w hodowli zwierząt domowych oraz narzędzia rzemiosła wiejskiego. Pracownia ikonograficzna gromadziła i opracowywała dokumenty propagandowe odnoszące się do ruchów rewolucyjnych na polskiej wsi i walki proletariatu rolnego, materiały ilustrujące działalność organizacji zawodowych na wsi, dokumentację poświęconą budownictwu wiejskiemu, narzędziom pracy, maszynom rolniczym i hodowli zwierząt [Papiewska 1970: 182–185].

Przy niewielkich środkach finansowych starano się pozyskiwać nowe obiekty do zbiorów. Nawiązywano współpracę z przedsiębiorstwami rolniczymi, apelując o przekazywanie najnowszych maszyn, gdyż celem było organizowanie nowoczesnego muzeum, a te:

⁸ Są to 52 obiekty, w większości z II poł. XIX w., które ukazują ewolucję narzędzi rolniczych na terenach dawnych ziem polskich. Najliczniejszą grupą są narzędzia płużne (pługi, radła i sochy). Pojedyncze egzemplarze to: jarzmo kulowe, lemiesz i model żniwiarki McCormicka. Ten ostatni był wypożyczony w 1979 r. jako rekwizyt do serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (Protokoły ruchu muzealiów 1976–1980, Protokół zdawczo-odbiorczy nr 36/79, mps, nr inw. 46/1/237).

nie może być zbiorem eksponatów, które w mniej lub więcej udany sposób wykazują jak gospodarowali dawniej i jak gospodarują dzisiaj. Ale musi wykazać, jak powinno się gospodarować jutro z uwzględnieniem nie tylko najnowszych zdobyczy, ale i tych, które przewiduje nauka (...). Musi być ciągle postępowe a nie zastygłe w konserwatyzmie jakiejś formy chociażby najnowszej (...) [Świętochowski 1966: 107].

Wystosowano prośbę do punktów skupu złomu w sprawie informowania muzeum w Szreniawie o starych pługach, wałach, bronach i kieratach. W różnorodnych zbiorach znalazły się też dzieła sztuki. Powoli powstawała kolekcja artystyczna — z Centralnej Składnicy w Kozłówce przyjmowano płótna socrealistyczne o tematyce rolniczej, nawiązano współpracę z galeriami Desa oraz nabywano prace współczesnych artystów [Ignatowicz, Niestrawski red. 2024: 22–25].

Młoda instytucja rozpoczęła bieżącą działalność, napotykając problemy w postaci braku magazynów zbiorów, zwłaszcza na zbiory dużogabarytowe, pawilonów wystawienniczych i wyszkolonej kadry oraz konflikty z kierownictwem PGR-u. Maszyny rolnicze umieszczano w pawilonach wystawienniczych, które nie zapewniały właściwych warunków przechowywania — brak ogrzewania, duże różnice temperatury i wilgotności w zależności od pory roku. Brakowało przemyślanej polityki gromadzenia zbiorów. Wiele obiektów znajdowano podczas wyjazdów penetracyjnych lub przyjmowano jako dary. Niestety niektóre z nich się powtarzały lub były pozyskiwane tylko ze względu na propagandową treść, a taka polityka miała niekorzystny wpływ na budowanie kolekcji. Tak ową sytuację podsumował w 1966 roku prof. Witold Pruski: „Wypaczone zostało podstawowe założenie, że ma to być muzeum rolnictwa i uczyniono zeń w głównej mierze propagandowy ośrodek przebiegu walki klasowej na wsi (...)” [Pruski 1966:55].

Muzeum szreniawskie w okresie „raczkowania” pod koniec 1967 roku zgromadziło 1610 eksponatów, 3331 woluminów w Bibliotece, 600 jednostek dokumentacji historycznej oraz 2446 negatywów w Dziale Ikonograficznym. Zorganizowano filmotekę⁹ i w 1966 roku wydano pierwszy plakat promocyjny autorstwa Zbigniewa Kai. Dokonało się to dzięki staraniom dyrektora i niewielkiej kadry¹⁰. Sukcesywnie rosła też liczba zwiedzających,

⁹ W ramach promocji zrealizowano trzy filmy dokumentalne krótkometrażowe na taśmie czarno-białej 16 mm, według scenariusza Adama Daneckiego: *Muzeum Rolnictwa w Szreniawie, Z dziejów rolnictwa polskiego, Z dziejów walk klasowych na wsi*.

¹⁰ W 1964 r. personel tworzyli dyrektor i dwie salowe, które pełniły obowiązki stróża, sprzątaczek i przewodników po wystawie. W 1966 r. liczba pracowników zwiększyła się do

która w tym czasie sięgnęła 20 tys. osób, w tym 600 turystów zagranicznych z Bułgarii, Czechosłowacji, Niemiec, Rumunii, Węgier, Jugosławii, Algierii, Kuby i ZSRR [Rogała 1970: 164–170].

Muzeum w Szreniawie było instytucją o charakterze ogólnopolskim, natomiast w 1962 roku Towarzystwo Rozwoju Miasta Ciechanowca zainicjowało działania w celu utworzenia regionalnego muzeum noszącego imię ks. Krzysztofa Kluka. Od 1963 roku zbierano eksponaty i 5 lipca 1964 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Społecznego Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu. Podobnie jak w Szreniawie siedzibą muzeum stał się pałac. W tym wypadku była to dawna siedziba hrabiów Starzeńskich, spalona po wojnie, więc wymagała remontu. Na pierwszej ekspozycji magazynowej zbiorów zaprezentowano około 500 eksponatów pogrupowanych w pięciu działach tematycznych: narzędzia do uprawy roli, sprzęt gospodarstwa domowego, narzędzia do obróbki włókna, życie i działalności naukowa ks. Krzysztofa Kluka oraz historia Ciechanowca. Pozyskane obiekty ukazywały historyczny rozwój rolnictwa na białostockiej wsi, a także kulturę materialną i duchową ludności z Białostoczczyzny oraz przyległych terenów Mazowsza i Podlasia. W 1968 roku placówka otrzymała status instytucji państwowej. Wówczas kierownikiem muzeum został Kazimierz Uszyński, który w latach 1975–2002 sprawował funkcję dyrektora [Dobroński red. 2012: 29, 298]. Dostrzegał on również potrzebę podjęcia działalności naukowo-oświatowej, dostosowanej do potrzeb rolników, agrotechników i okolicznych szkół [Uszyński 1969: 212]. Problemy i działania ciechanowieckiego muzeum na przełomie lat 60. i 70. były podobne do tych w Szreniawie: mała kadra (ośmiu pracowników, w tym dwóch merytorycznych), remont podworskich obiektów, tworzenie ekspozycji stałej i rozpoczęcie zabudowy skansenu mazowiecko-podlaskiego. W 1971 roku powstał Dział Techniki Rolniczej, którego obiekty były eksponowane w zaadaptowanej podworskiej powozowni i nowym pawilonie wystawienniczym. Ekspozycję zorganizowano dzięki pomocy Wydziału Techniki Rolniczej i Leśnej (obecnie Wydział Inżynierii Produkcji) Szkoły Głównej Gospodarstwa

dziewięciu osób: dyrektora, dwóch pracowników naukowych, konserwatora, księgowego oraz czterech pracowników z działu pomocniczego. W 1968 r. kadra liczyła już 14 osób. Zob. *Sprawozdanie z działalności Muzeum Rolnictwa w Szreniawie za czas od 1 stycznia 1966 do 31 grudnia 1966 r.*, mps, rps, AZ MNRiPR-S, nr inw. 15/7/106; oraz *Sprawozdanie o stanie zatrudnienia pracowników umysłowych na dzień 31 grudnia 1968 r.*, mps, rps, AZ MNRiPR-S, nr inw. 12/22/81.

Wiejskiego w Warszawie. Ponadto na początku lat 70. powołano Dział Etnograficzny i Dział Budownictwa Ludowego¹¹.

Odnośnie do części historycznej dostrzegamy, że lata 1960–1970 były ważnym okresem w organizowaniu powojennego muzealnictwa rolniczego w Polsce, ale i na świecie. Potrzebę tworzenia w Polsce muzeów poruszających tematykę rolniczą zaakcentował na łamach czasopisma „Muzealnictwo” dyrektor Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Mieczysław Ptaśnik. Postulował on utworzenie sieci muzeów, nad którymi pieczę miało sprawować Ministerstwo Rolnictwa. Widział potencjał w muzeach regionalnych, które ukierunkowując zbiory na sferę przyrodniczo-techniczną, miały za zadanie wypełnienie luki w muzealnictwie rolniczym [Ptaśnik 1967: 19].

Muzeum Rolnictwa w Szreniawie jako członek AIMA było świadkiem dyskusji o tym, w jaki sposób muzea rolnicze mają działać we współczesnych realiach. Na łamach oficjalnego biuletynu AIMA („Acta Museorum Agriculturae”) muzealnicy zadawali pytania o cele muzeów rolniczych. Widziano w nich między innymi ośrodki edukacyjne, które za pomocą zbiorów badają poszczególne gałęzie rolnictwa, nakreślając zwiedzającym drogi rozwoju ludzkości. Misja miała ściśle się łączyć z odpowiedzią muzeów na aktualne problemy w świecie, np. związane z niedostatkiem żywności w krajach rozwijających się. W perspektywie przyszłości widziano muzea rolnicze jako instytucje, które powinny nie tylko dokumentować i badać rozwój wiedzy o produkcji żywności, lecz także wskazywać sposób, w jaki analogiczne problemy zostały rozwiązane w przeszłości [Tempír 1966: 1–3]. W czasopiśmie „Museum” z 1972 roku, wydawanym przez Organizację Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury i poświęconym w całości tematowi „Muzea i rolnictwo”, również nawiązywano do problematyki krajów trzeciego świata oraz roli muzeów rolniczych i ich zbiorów w procesie dekolonizacji. W podsumowaniu apelowano, żeby ekspozycje nie tylko prezentowały narzędzia uprawowe, lecz także osadzały je w ich środowisku społecznym i kulturowym. Zalecano wprowadzanie obiektów z teraźniejszości rolnictwa, aby w tym kontekście rozpatrywać przeszłość. Dostrzegano również konieczność pogłębienia współpracy „muzeów zorientowanych na rolnictwo”, która miała przebiegać w ramach struktur AIMA [Praca zbiorowa 1972: 185–186].

¹¹ Temat rozwoju Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu poruszył Marek Wiśniewski w swoim artykule *Historia Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu*, opublikowanym w materiałach konferencji *Wczoraj, dziś i jutro muzealnictwa rolniczego*, 18–19.09.2025, s. 116-129.

Nowe czasy, nowe wyzwania

Zmieniają się czasy, a wraz z nimi oczekiwania społeczne wobec muzeów rolnictwa. Muzeum jako nośnik tradycji, ale zarazem propagator nowych idei, ma obowiązek modyfikować cele i wartości, które wyznaje, uwzględniając zmiany w otoczeniu zewnętrznym i przemiany wewnątrz instytucji.

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie razem z pięcioma oddziałami tematycznymi¹² gromadzi, opracowuje i udostępnia zabytki dotyczące dziejów wsi, rolnictwa i przemysłu rolno-spożywczego z terenu całej Polski. W Szreniawie zgromadzono ponad 23 tys. zabytków ruchomych, 16 tys. jednostek archiwalnych w zbiorach ikonograficznych, 7 tys. jednostek archiwalnych w archiwum naukowym i 40 tys. woluminów książek, czasopism i broszur w muzealnej bibliotece. W 2020 roku rozpoczęliśmy proces wdrażania programu do ewidencjonowania i zarządzania zbiorami muzealnymi MUZA, który między innymi umożliwia prezentację naszych zbiorów internautom zainteresowanym dziedzictwem kulturowym wsi¹³.

Muzeum w Szreniawie w XXI wieku rozpoczęło wypracowywanie nowych form popularyzacji zbiorów. Polegają one na realizowaniu w trakcie roku kalendarzowego kilkunastu wydarzeń o charakterze edukacyjnym i rekreacyjnym. Organizujemy pokazy pracy i działania zabytkowych maszyn i narzędzi rolniczych, dawnych prac polowych z udziałem zwierząt domowych, profesji rzemieślników wiejskich, twórców ludowych, wypiek chleba w zabytkowych piecach, popularyzujemy tradycyjną żywność, a także obrzędowość ludową (inscenizacje świąt, wesel itp.)¹⁴. Do tego celu służą nam również tak zwane żywe ekspozycje, czyli sad z dawnymi odmianami jabłoni, poletka demonstracyjne z tradycyjnymi roślinami (np. proso zwyczajne, len, rzepa, brukiew, topinambur), ogródek zielarski (np. glistnik jaskółcze ziele, kozłek lekarski, krwawnik pospolity) oraz zwierzęta gospodarskie

¹² Muzeum Młynarstwa i Wodnych Urządzeń Przemysłu Wiejskiego w Jaraczu, Muzeum Przyrodniczo-Łowieckie w Uzarzewie, Muzeum Wikliniarstwa i Chmielarstwa w Nowym Tomysłu, Skansen i Muzeum Pszczelarstwa w Swarzędzu im. prof. Ryszarda Kosteckiego, Muzeum Gospodarki Mięsnej w Sielinku.

¹³ <https://zbiory.muzeum-szreniawa.pl/> [data odczytu: 30.09.2025].

¹⁴ Więcej informacji na temat szukania aktywnych form pracy i dialogu z widzem muzealnym znajdziemy w referacie Jana Maćkowiaka *O pracy, weselach i mniejszościach narodowych* wygłoszonym podczas konferencji w Szreniawie zatytułowanej *Kształtowanie postaw obywatelskich i społecznych wśród odbiorców kultury a działalność edukacyjna muzeów Samorządu Województwa Wielkopolskiego*, 18 listopada 2011 r., „Rocznik MNRIPR-S w Szreniawie”, 2012, Tom 29.

(bydło, konie, owce, kozy, drób itp.). Udział w pokazach, lekcjach i imprezach, które osadzają obiekty muzealne w ich kontekście historycznym, umożliwia odbiorcom odczytanie na nowo dziedzictwa kulturowego wsi i rolnictwa. W interaktywnej komunikacji z odwiedzającymi wykorzystujemy również kopie obiektów (np. cepy, kierzynki, krosno tkackie, zagródka wiejska), aby każdy mógł odkrywać bogactwo rolnictwa w wielozmysłowym doświadczeniu. Realizujemy naszą misję, gdyż pragniemy:

stać się takimi miejscami, które w chaosie codzienności będą przypominały o pierwotnym sensie przedmiotów, o wartościach w nich zawartych i pielęgnowanych przez pokolenia. (...) muzea, które opowiadają historie o sposobach zaspokajania najbardziej podstawowych potrzeb człowieka — pożywienia, ubioru, schronienia — mogą mieć szczególne zadanie do spełnienia. Potrzeby te bowiem nie ulegają zmianie — to, co się zmienia, to sposoby i style ich zaspokajania. I to właśnie one znajdują swoje miejsce w magazynach i na wystawach w muzeach rolnictwa [Barańska 2010: 106].



Il. 2. Pokaz pracy młocarni napędzanej lokomobilą angielską firmy Robey and Co. podczas imprezy „Jesień w domu i zagrodzie. Retro Show” w Muzeum w Szreniawie, 2016, z archiwum MNRI PR-S w Szreniawie



Il. 3. Pokaz wypieku chleba w tradycyjnych piecach chlebowych, 2022, z archiwum MNRIPR-S w Szreniawie



Il. 4. Orka końmi na polu muzealnym podczas imprezy „Pierwszy siew”, 27 kwietnia 2025, fot. Weronika Krawczuk, z archiwum MNRIPR-S w Szreniawie

Aby objaśnić i w pełni zachować pamięć o danym obiekcie, trzeba przejść od aspektu materialnego do niematerialnego. Należy poznać i zaprezentować to, co go otacza: gesty i umiejętności, proces powstawania i użytkowania. Aby zrozumieć eksponat, muzealnicy odtwarzają historię stosunków międzyludzkich: społecznych, rodzinnych, sąsiedzkich, w organizacjach zawodowych, związkowych i samopomocowych [Bourrigaud 2010: 69].

Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie od 20 lat prowadzi badania nad niematerialną częścią dziedzictwa kulturowego. Wynikiem prac Działu Badań Dziedzictwa Kulturowego Wsi i Rolnictwa jest wydanie 11 tomów *Atlasu Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Wsi Wielkopolskiej*. Publikację tworzą z myślą o udokumentowaniu niematerialnych elementów kultury, które przetrwały w miejscowej tradycji wiejskiej bądź w źródłach archiwalnych i którym grozi zapomnienie, takich jak: dawne nazwy miejscowości, ich części, przysiółki i pojedyncze gospodarstwa, nazwy pól, łąk, bagien, zbiorników wodnych i cieków, wzgórz, inne obiekty przyrody żywej i nieożywionej mające nazwy nadane przez miejscową ludność, ponadto wydarzenia utrwalone w lokalnej tradycji, przekazy ustne, zwyczaje, obyczaje, obrzędy świąteczne oraz umiejętności związane z tradycyjnym rzemiosłem. Dział utworzył również archiwum zdigitalizowanych materiałów po badaniach, archiwum wywiadów i materiałów pozyskanych w terenie. Od 2007 roku istnieje seria publikacji poświęconej kultywowanym wielkopolskim tradycjom pod wspólnym podtytułem *Żywa tradycja w Wielkopolsce*. Dotychczas opracowano przedweselny zwyczaj zwany „pulteram”, widowiska praktykowane w Poniedziałek Wielkanocny, czyli „muradyny, żandary, siwki”, korowody karnawałowe „podkoziołek, bery, cymper”, obchody Świętego Marcina w Poznaniu i tradycje świętomarcińskie w regionie oraz stworzono publikację poświęconą Chazom — mikroregionowi położonemu w południowo-zachodniej części powiatu rawickiego i jego mieszkańcom (Chazakom). Od 2017 roku ukazuje się ogólnopolski „Rocznik Naukowy Dziedzictwo Kulturowe Wsi”, którego celem jest wzmocnienie studiów nad tradycją oraz relacjonowanie prowadzonych badań¹⁵.

Kolejnymi przykładami promowania dziedzictwa niematerialnego były realizowane w latach 2003–2012 cykle imprez plenerowych *Wesela wiejskie* (lubelskie, szamotulskie, sieradzkie, łowickie, kurpiowskie, krakowskie,

¹⁵ Temat rozwinął Arkadiusz Jełowicki w swoim referacie *Muzeum rolnictwa? Dziedzictwo niematerialne w działaniach polskich muzeów*, opublikowanym w materiałach konferencji *Wczoraj, dziś i jutro muzealnictwa rolniczego*, 18–19 września 2025, s. 188-194.

górali gorczańskich, śląskie, kaszubskie, biskupiańskie). Warto też wspomnieć o odbywających się w latach 2005–2017 wydarzeniach popularyzujących historię i kulturę mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących polską wieś (Romów, Żydów, Łemków, Litwinów, Tatarów, Białorusinów, Ukraińców, Czechów, Niemców, Rosjan, Słowaków, Ormian i Karaimów) [Szczepkowski 2019: 26–27].

Reinterpretacja dziedzictwa rolniczego

W XXI wieku podczas kongresów Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Rolniczych ich uczestnicy wspólnie rozważają rolę dziedzictwa rolniczego (materialnego i niematerialnego) w zmieniającym się świecie¹⁶. W jaki sposób można nim się posługiwać do zapewnienia globalnego bezpieczeństwa żywnościowego?¹⁷ Czy muzea rolnicze powinny rozszerzyć swoją misję, aby uwzględnić reakcje społeczne na kontrowersyjne zagadnienia (GMO, regulacje rządowe, zastosowanie chemii w rolnictwie i jej wpływ na środowisko, uprawy bezglebowe)? W jaki sposób zbierać, przechowywać i interpretować zmiany społeczne, które wpłynęły na życie ludności wiejskiej? W jaki sposób kolekcje, wystawy i działalność muzeum wprowadzają pamięć historyczną? Jak muzeum rolnictwa kształtuje opinię na temat przeszłości, teraźniejszości i przyszłości rolnictwa? Czy muzea rolnicze współpracują z partnerami zewnętrznymi, aby zachęcić społeczeństwo do odkrywania muzeum poza tradycyjnym doświadczeniem? [Sild 2017: 3].

Istotną rolę w ożywieniu kolekcji rolniczych odgrywają archiwa audio-wizualne. Aby narodziła się emocjonalna więź między widzem a obiektem, w centrum przedstawianej historii powinien stać nie sam przedmiot lub produkt, lecz przede wszystkim człowiek. Podkreślał to John Williams-Davies, dyrektor Muzeum Życia w Walii:

Mamy setki godzin taśm ze wspomnieniami o życiu na wsi na przestrzeni minionego wieku. Mamy dosłownie głosy ludzi, którzy pracowali z wieloma obiektami, które mamy na wystawach (...). Nowoczesna

¹⁶ W 2026 r. odbędzie się Kongres Muzeów Rolniczych, którego głównym tematem uczyniono przyjrzenie się roli muzeów rolniczych, miejsc żywej historii i skansenów archeologicznych w dokumentacji, ochronie i badaniach nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym. Muzealników z całego świata ugości Laboratorium Archeologii Eksperymentalnej Lauresham w niemieckim opactwie Lorsch (obiekt wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO).

¹⁷ Z okazji Światowego Dnia Żywności 16 października 2025 r. Stowarzyszenie AIMA zorganizowało sesję na temat *Bezpieczeństwo żywnościowe. Rola muzeów i farm historycznych w walce z głodem*.

technologia umożliwi zwiedzającemu zobaczenie i usłyszenie ludzi, którzy używali tych narzędzi i urządzeń oraz zapoznanie się z ich życiem społecznym [Williams-Davies 2012: 73].

Muzeum w Szreniawie też ma w Archiwum Ikonograficznym zbiór 1191 filmów na taśmach celulooidowych 16 i 35 mm. Są to w większości produkcje krótkometrażowe, czarno-białe, o charakterze oświatowym, instruktazowym lub popularnonaukowym, zebrane w 17 tematycznych działach. Dotyczą one mechanizacji, żywienia zwierząt, weterynarii i higieny, ochrony roślin, przemysłu rolno-spożywczego, BHP itp. Emitowane podczas pokazów lub wystaw są cennym źródłem wiedzy o dawnym rolnictwie i cieszą się zainteresowaniem zwiedzających [Floryszczak 2014: 121].

Celem działania muzeów rolniczych jest przypominanie, że rolnictwo, dostarczając pożywienia, gwarantuje byt społeczeństwu. Podkreśla to Muzeum Węgierskiego Rolnictwa w Budapeszcie, które aby ukazać to dziedzictwo, organizuje tematyczne imprezy plenerowe. Ważnym zaś ich punktem są atrakcje gastronomiczne. Wychodząc z założenia, że żywność jest jednym z najważniejszych owoców pracy w rolnictwie, muzeum reklamowało się hasłem „Rolnictwo — wszystko, co utrzymuje nas przy życiu” [Huth 2010: 54].

Estońskie Muzeum Rolnictwa też promuje dziedzictwo wsi, kładąc nacisk na programy interaktywne: wysiew i zbiór żyta sierpem, wypiek chleba żytniego itp. Organizuje konkursy, których celem jest spisanie wspomnienia społeczności wiejskiej oraz zachowanie umiejętności rękodzielniczych [Sild 2010: 44].

Inaczej wygląda sytuacja muzeów o tym profilu w rolniczej Francji. Niestety od początku XXI wieku doświadczają one kryzysu, a lokalne władze planują je zamknąć. Wpływ na działalność instytucji mają sprzeczne decyzje lokalnych urzędników. Istotnym czynnikiem jest, że populacja rolnicza we Francji to obecnie zaledwie 1,5% ludności pracującej, a więź między ludnością wiejską i miejską została zerwana. Innym problemem jest natura kolekcji rolniczych. Mianowicie są to obiekty techniczne, które bez zademonstrowania trudno przedstawić zwiedzającym. Ponadto pasjonaci, którzy stworzyli te kolekcje, już nie żyją. Mimo to instytucje organizują wydarzenia, podczas których ożywiają rolnicze dziedzictwo techniczne. Dobrym przykładem jest działalność muzeum rolniczego COMPA (Conservatoire de Machinisme et des Pratiques Agricoles) w Chartres¹⁸. Placówka

¹⁸ <https://lecompa.fr> [data odczytu: 22.04.2025].

może istnieć dzięki dofinansowaniu organu samorządowego (Rada Departamentu Eure-et-Loir), darowiznom od firm, instytucji i osób prywatnych. Muzeum działa na terenie miasta, obalając mit, że muzea rolnicze powinny być ograniczone do terenów wiejskich. Osoby zaangażowane w misję muzealnictwa rolniczego we Francji podkreślają, że w kontekście zmian klimatycznych i poszukiwania rolnictwa alternatywnego dla rolnictwa przemysłowego dawne obiekty techniczne mają społeczeństwu wiele do zakomunikowania. Zauważają też, że reinterpretacja dziedzictwa powinna się odbywać w kontekście ekologii i agroekologii oraz lokalnych ekosystemów [de Laubrie 2023: 13].

W Stanach Zjednoczonych nie ma muzeum rolniczego utrzymującego się z dotacji państwa. Muzea tego typu są zależne od fundacji i datków, a nie od środków rządowych. Aby finansowo przetrwać, aktywizują publiczność, nie tylko dostarczając jej rozrywki, lecz także angażując ją intelektualnie zgodnie z mottem programów edukacyjnych „włączyć głowę”, nie zaś tylko „włączyć ręce”. Wśród działaczy powszechna jest świadomość, że muzea rolnicze nie utrzymają się, jeżeli będą tylko magazynami dawnych narzędzi i maszyn, a nie miejscami, które zaspokoją społeczne potrzeby [Reid 2009: 36–37].

Nowoczesną interpretację dziedzictwa rolniczego prezentuje założone niedaleko Seulu w 2022 roku Narodowe Muzeum Rolnictwa Korei, które powstało z potrzeby zwiększenia świadomości społecznej odnośnie do ważności rolnictwa jako cywilizacyjnej podstawy i źródła życia. Muzeum na powierzchni 50 tys. m² oprócz tradycyjnych ekspozycji ma ogród botaniczny, insektarium, strefę doświadczeń i centrum edukacyjne. Wprowadza publiczność w rolnictwo przyszłości, ukazując na 70-metrowych zautomatyzowanych regałach wertykalną uprawę roślin, możliwą przez cały rok, niezależnie od pogody i warunków klimatycznych. Z kolei w strefie doświadczeń młodszemu pokoleniu udostępnia obserwację wzrostu zasadzonego ryżu i uczestnictwo w zbiorach plonów na polu¹⁹.

Po co nam muzea rolnictwa?

Analizując pokrótce zadania muzealnictwa rolniczego od XIX wieku po czasy dzisiejsze, obserwujemy zmiany, na które miały wpływ polityczne uwarunkowania i oczekiwania społeczne. Muzeum Przemysłu i Rolnictwa,

¹⁹ <https://www.namuk.or.kr/sites/eng/index.do> [data odczytu: 22.04.2025].

powstałe z funduszy osób prywatnych, rozpoczęło działalność z myślą o przybliżeniu odbiorcy osiągnięć w dziedzinie przemysłu i rolnictwa. Postawiło raczej na innowacyjność niż na eksponowanie muzealiów we współczesnym tego słowa znaczeniu. Najważniejszymi celami była edukacja praktyczna (kursy), popularyzatorska (odczyty, filmy, audycje radiowe) i naukowa (pracownie badawcze). Muzeum pełniło funkcję uczelni specjalistycznej, a takiej brakowało w czasach zaborów. W tym aspekcie wielodyscyplinarne zbiory skupione w jednym miejscu stymulowały postęp cywilizacyjny kraju. Ważne jest, że działalność naukowa i wystawiennicza warszawskiego muzeum zmobilizowała inne instytucje społeczno-naukowe do aktywności pod skrzydłami tej placówki. W niepodległej Polsce stały się one niezależnymi ośrodkami o charakterze muzealnym, oświatowym, naukowym.

Po drugiej wojnie światowej dwa najważniejsze muzea o profilu rolniczym (w Szreniawie i w Ciechanowcu) powstały z jednej strony pod wpływem nacisków ideologicznych i przy współfinansowaniu państwa, a z drugiej dzięki zaangażowaniu naukowców i regionalistów. Spełniały one istotne zadania w społeczeństwie, dokumentując przemiany kulturowe i techniczne zachodzące głównie w wyniku industrializacji. Podkreślano, że rolnictwo jest podstawą, na której spoczywa nasza cywilizacja, muzealnictwo rolnicze zaś ma być zarówno depozytariuszem przeszłości, jak i propagatorem osiągnięć współczesnego rolnictwa, co prowadziło do wizji przyszłości. W szerszej perspektywie muzea rolnicze na świecie miały służyć swoimi zbiorami i badaniami do rozwiązywania problemów, które nękały kraje rozwijające się, a dotyczyły zacofania technicznego i problemów z produkcją żywności.

Współcześnie gwałtowne przemiany społeczno-gospodarcze oraz techniczne powodują, że dla dzisiejszego odbiorcy tematyka rolnicza staje się nieczytelna. Jaka jest zatem przyszłość muzeów rolniczych w świetle przemian cywilizacyjnych obszarów wiejskich w coraz mniejszym stopniu będących podstawą społeczną i techniczną rolnictwa? Czy powinny zmienić nazwę na muzea historii rolnictwa i zamknąć się w przeszłości? Debra Reid, kuratorka do spraw rolnictwa i środowiska w Muzeum Henry'ego Forda w Michigan, trafnie określiła cel działania muzeów rolniczych: „Najskuteczniejsza interpretacja rolnictwa pomoże społeczeństwu połączyć rolnictwo praktykowane w przeszłości (i o którym niewiele wiedz) z rolnictwem praktykowanym w teraźniejszości (o którym wiedzą niewiele więcej)” [Reid 2017: 3].

Wyzwania stojące przed muzeami rolniczymi to między innymi reinterpretacja dziedzictwa rolniczego z włączeniem dziedzictwa niematerialnego. Nie można pomijać kwestii rozwoju zaplecza technicznego w placówkach, które stwarza podstawy do zachowania gromadzonego dziedzictwa kultury materialnej dla przyszłych pokoleń. Szybko postępująca rewolucja techniczna jest wyzwaniem w określeniu polityki gromadzenia zbiorów, prezentacji dziedzictwa rolniczego oraz konserwacji. Niestety wiedza pracowników muzeów rolniczych nie nadąża zarówno za techniczną ewolucją, jak i rozwojem innych gałęzi rolnictwa, stąd potrzeba współpracy ze specjalistami. Muzea rolnictwa wymagają pogodzenia w swoim programie różnych kierunków działań: naukowych (gromadzenie materialnych i niematerialnych świadectw przeszłości oraz ich opracowywanie), kulturalnych (edukacja i rekreacja), techniczno-gospodarczych (pokazy pracy maszyn i narzędzi rolniczych, hodowla roślin, chów zwierząt, warsztaty rzemieślnicze), a także współpracy na forum międzynarodowym z podobnymi muzeami i badaczami.

Istnieje obawa, że z chęci zwiększenia frekwencji muzea rolnicze staną się przemysłem turystycznym oferującym głównie rozrywkę i przyjemne spędzanie wolnego czasu, co grozi trywializacją misji muzealnej. Ważne jest, jakimi sposobami będziemy realizować nasze cele, aby te instytucje nie stały się parkami tematycznymi czy kolejnym Disneylandem [Borusiewicz 2012: 192]. Ten trend widać też w muzeach zagranicznych. Przewodnicząca AIMA Merli Sild przestrzegająca: „Zwodniczy sukces przedsięwzięć komercyjnych może wydawać się kuszący, ale może również zaszkodzić wizerunkowi muzeum i sprawić, że straci ono autorytet. Muzea powinny umieć twórczo wznieść się ponad okoliczności i zawsze oferować wartościowe doświadczenie” [Sild 2010: 45].

Po co więc nam muzea rolnictwa? W XXI wieku muzea rolnicze na całym świecie dyskutują o ich dzisiejszym powołaniu wobec społeczeństwa. Zdajemy sobie sprawę, że placówki te nie mogą być tylko magazynami obiektów, lecz przede wszystkim źródłem wiedzy o kulturze materialnej rolnictwa i wsi przez zbiory artefaktów. Ich niezbędnym towarzyszem powinny być gesty i umiejętności, które je ożywią, osadzą w kontekście historycznym, a przez to zachęcą ludzi do wejścia w dawny świat tradycyjnego rolnictwa i życia na wsi. Z drugiej strony, oprócz tradycji muzea rolnictwa powinny uwzględnić w misji — a co za tym idzie w planach swej działalności — problemy współczesnego rolnictwa. Jesteśmy świadomi

końca pewnej epoki. Widzimy, jak odchodzi na emeryturę doświadczona i związana z instytucją kadra, którą trudno zastąpić. Kolejny problem to brak przemyślanej polityki gromadzenia zbiorów, zapewnienie opieki konserwatorskiej różnicowanym grupom obiektów (od technicznych, etnograficznych, historycznych po przyrodnicze i artystyczne) i odpowiednie miejsca do przechowywania kolekcji. Staramy się o tym rozmawiać i wyciągać wnioski na przyszłość podczas organizowanej co dwa lata Międzynarodowej Konferencji Konserwatorskiej z cyklu *Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów*.

Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie już od 60 lat wypełnia swoją misję, będąc częścią bogatej historii muzealnictwa rolniczego. Naszym atutem jest miejsce, w którym przyszło nam działać — teren XIX-wiecznego gospodarstwa z autentycznymi budynkami tworzącymi kompleks rezydencjonalno-folwarczny. W takim „wiarygodnym” otoczeniu

przedstawiamy historię rolnictwa i przemysłu rolno-spożywczego z terenu historycznych i współczesnych ziem polskich od czasów prehistorycznych po dzień dzisiejszy, z uwzględnieniem europejskiego kontekstu kulturowego i cywilizacyjnego. Ma to pozwalać publiczności muzealnej zrozumieć, skąd i w jaki sposób powstaje żywność i inne dobra pochodzące z surowców rolniczych i naturalnych²⁰.

Naszym celem jest ożywianie dziedzictwa dzięki wykorzystaniu różnorodnych form pracy (wystawy z punktami interaktywnymi, imprezy edukacyjno-rekreacyjne, warsztaty, lekcje i pokazy dla szkół, widowiska, programy dla rodzin), które angażują ręce, umysł i emocje widza.

Nieliczne instytucje w kraju i za granicą wypełniają swoją misję we współczesnym świecie, angażując publiczność intelektualnie oraz dostarczając jej oprócz rozrywki doświadczeń zmysłowych. Muzea rolnictwa starają się pomóc współczesnemu odbiorcy przybliżyć się do odwiecznych wartości: codziennej pracy, poświęcenia, budowania więzi społecznych, współdziałania w celu wytworzenia niezbędnych do życia dóbr, albowiem „jak gospodarstwa karmią nasze ciała, muzea karmią nasze umysły i dusze. Prawdopodobnie muzea rolnicze robią jedno i drugie” [Kelleher 2017: xi].

²⁰ Misja Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie zob. <https://muzeum-szreniawa.pl/o-muzeum/> [data odczytu: 30.04.2025].

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Zakładowe Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Zarządzenie nr 100 Ministra Rolnictwa z dnia 4 lipca 1964 r. w sprawie utworzenia Muzeum Rolnictwa, mps, nr inw. 4/25/34.

Sprawozdanie z działalności Muzeum Rolnictwa w Szreniawie za czas od 1 stycznia 1966 do 31 grudnia 1966 r., mps, rps, nr inw. 15/7/106.

Sprawozdanie o stanie zatrudnienia pracowników umysłowych na dzień 31 grudnia 1968 r., mps, rps, nr inw. 12/22/81.

Protokoły ruchu muzealiów 1976–1980, Protokół zdawczo-odbiorczy nr 36/79, mps, nr inw. 46/1/237.

Pruski Witold

1965: *Mój wkład w sprawę założenia Muzeum Rolnictwa*, 16 maja 1965, Warszawa, mps, nr inw. 5/12/45.

1966: List prof. Witolda Pruskiego do Dyrektora Biura do spraw Nauki i Postępu w Rolnictwie, Warszawa, 28 lipca 1966, nr inw. 21/1/146.

Świętochowski Bolesław

1966: *Recenzja „Projektu tymczasowego Działu Ogólnego Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”*, nr inw. 21/1/146.

Archiwum Państwowe w Warszawie

sygn. 3, 4, 7, 9, 25, 28, 30, 31, 32, 146/9, rękopisy, druki z lat 1945–1953.

Akty prawne

Ustawa Warszawskiego Muzeum Przemysłowego i Rolniczego z 1875 r., druk J. Bergera, Warszawa 1875.

Projekt statutu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie (1939), § 4 i 5, druk St. Niemiry Syn i S-ka, Warszawa.

Literatura

b.a.

1929: *Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1929*, Warszawa: E. i K. Kozikańscy.

Barańska Katarzyna

2010: *Edukacja w muzeum — czy i czego chcemy uczyć w muzeach rolnictwa*, [w:] *Misja i kierunki rozwoju muzeów rolnictwa we współczesnym świecie*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Szreniawa 25–26 września 2009, red. H. Ignatowicz, U. Siekacz, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 103–107.

Borusiewicz Mirosław

2012: *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, „Muzeologia” Tom 4.

Bourrigaud René

2010: *Zainteresowanie przeszłością w kontekście lokalnym i globalnym*, [w:] *Misja i kierunki rozwoju muzeów rolnictwa we współczesnym świecie*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Szreniawa 25–26 września 2009, red. H. Ignatowicz, U. Siekacz, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 67–70.

Brzostowski Stanisław

1970: *Z dziejów kształtowania się muzealnictwa rolniczego w Polsce (muzea jako ośrodki wiedzy rolniczej)*, „Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, Tom 2, s. 123–137.

Chrzanowski Andrzej, Miklaszewski Sławomir, Świętochowski Bolesław

1928: *W sprawie Muzeum Rolniczego w Warszawie*, odbitka „Doświadczalnictwo Rolnicze”, Tom 4, cz. 1.

Chwalewik Edward

1927: *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 2 (N–Ż), Warszawa–Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza.

Durko Janusz

1973: *Od Redakcji*, [w:] T. Koperska, E. Łukomska, *Bibliografia do dziejów Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za lata 1875–1939*, („Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, t. IV), Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, s. 6–7.

Dobroński Adam Czesław (red.)

2012: *W skansenie i pałacu*, Ciechanowiec: Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu.

Floryszczak Agnieszka

2014: *Archiwum Ikonograficzne*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie”, Tom 30, s. 120–127.

Głuziński Wojciech

1980: *U podstaw muzeologii*, Warszawa: PWN.

Huth Anna

2010: *Nowe kierunki-programy imprez dla zwiedzających i ich organizacja w Muzeum Węgierskiego Rolnictwa*, [w:] *Misja i kierunki rozwoju muzeów rolnictwa we współczesnym świecie*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Szreniawa 25–26 września 2009, red. H. Ignatowicz, U. Siekacz, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 53–55.

Ignatowicz Hanna, Niestrawski Mariusz (red.)

2024: *Lata 1964–1973*, [w:] *6 dekad rozwoju kolekcji. 60 obiektów na 60-lecie Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 15–25.

Kelleher Tom

2017: *Foreword*, [w:] D.A. Reid, *Interpreting Agriculture at Museums and Historic Sites*, Lanham–Boulder–New York–London: Rowman & Littlefield, s. xi.

Koperska Teresa, Łukomska Elżbieta

1973: *Bibliografia do dziejów Muzeum Przemysłu i Rolnictwa za lata 1875–1939*, („Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, t. IV), Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne.

Laubrie Édouard de

2023: *Comment définir le patrimoine agricole?*, [w:] *Patrimoine agricole et musées: quel avenir, quelles missions?* Colloque 30 nov. - 1er déc. 2023, Chartres: Fédération des Musées d'Agriculture et du Patrimoine Rural. AFMA.

Maćkowiak Jan

2012: *O pracy, weselach i mniejszościach narodowych*, [w:] *Kształtowanie postaw obywatelskich i społecznych wśród odbiorców kultury a działalność edukacyjna muzeów Samorządu Województwa Wielkopolskiego*, 18 listopada 2011 r., „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie”, Tom 29, s. 205–215.

Matela Dorota

2020: *Kolekcja narzędzi Stefana Biedrzyckiego. Katalog zbiorów*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa.

Papiewska Łucja

1970: *Dział Dokumentacji Muzeum Rolnictwa w Szreniawie*, „Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, Tom 2, s. 182–185.

Pawlikowski Jan Gwalbert

1886: *Wyższa Szkoła Rolnicza w Dublinach. Fakta i uwagi*, Kraków: Drukarnia Związkowa.

Praca zbiorowa

1972: „Museum” (*Museums and Agriculture*), Tom XXIV, nr 3.

Ptaśnik Mieczysław

1967: *Zadania muzealnictwa polskiego*, „Muzealnictwo”, nr 15, s. 16–20.

Reid Debra A.

2009: *Dlaczego muzea? Dlaczego muzea rolnictwa i techniki*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie”, Tom 26, s. 29–32.

2010: *Planowanie strategiczne dla muzeów rolnictwa*, [w:] *Misja i kierunki rozwoju muzeów rolnictwa we współczesnym świecie*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Szreniawa 25–26 września 2009, red. H. Ignatowicz, U. Siekacz, Szreniawa, s. 35–37.

2017: *Interpreting Agriculture at Museums and Historic Sites*, Lanham–Boulder–New York–London: Rowman&Littlefield.

Rogala Władysław

1966: *Muzeum, które pragnie nawiązać do tradycji swego poprzednika*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, nr 64, s. 133–139.

1967: *Muzeum Rolnictwa w Szreniawie*, „Muzealnictwo”, nr 14, s. 70–74.

1970: *Muzeum rolnictwa w latach 1964 – 1969*, „Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, Tom 2, s. 164–170.

1975: *Wieś i rolnictwo w działalności muzealnictwa rolnego*, „Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, Tom 8, s. 7–135.

Rosset Tomasz F. de, Tołysz Aldona, Wawrzak Małgorzata (red.)

2020: *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

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

2020: *Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów*, t. 1: 1766–1882, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Sild Merli

2010: *Twórcze postawy w estońskich muzeach rolnictwa*, [w:] *Misja i kierunki rozwoju muzeów rolnictwa we współczesnym świecie*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Szreniawa 25–26 września 2009, red. H. Ignatowicz, U. Siekacz, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 43–45.

2017: *Introduction to CIMA XVIII*, [w:] *Traditions and change-sustainable futures*. Proceedings. Congress CIMA XVIII, 10–13 May 2017, red. M. Sild, Tartu: Estonian Agricultural Muzeum.

Szczepkowski Wojciech

2019: *Wobec wyzwania XXI wieku*, [w:] *Szreniawa — miejsce odkryte. 55 lat Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 19–31.

Śliwińska Kamila, Ignatowicz Hanna

2014: *Losy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w świetle archiwaliów z lat 1939–1951*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie”, Tom 30, s. 13–22.

Tempír Zdeněk

1966: *Bedeutung der Landwirtschaftsmuseen als wissenschaftliche, Dokumentations und Bildungsstätten (...)*, „Acta Museorum Agriculturae”, z. 1–2, s. 1–3.

Uszyński Kazimierz

1969: *Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu*, „Rocznik Muzeum Rolnictwa w Szreniawie”, Tom 1: *Materiały z I Sympozjum (29–31 X 1968)*, s. 208–212

Williams-Davies John

2012: *Muzea i rolnictwo — dlaczego powinny i jak mogą być dzisiaj ważne*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie”, Tom 29, s. 67–74.

Żakiewicz Anna

2008: *No i po co nam w ogóle te muzea...?* „Spotkaniach z Zabytkami”, nr 10, s. 3–6.

Źródła internetowe

Tołysz Aldona

2019: *Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Jedno muzeum — wiele instytucji*, <https://muzeumpamieci.umk.pl/?s=Muzeum+Przemys%C5%82u+i+Rolnictwa+w+Warszawie.+Jedno+muzeum+> [data odczytu: 13.08.2025].

<https://icom.museum/en/committee/international-association-of-agricultural-museums/> [data odczytu: 22.04.2025].

<https://lecompa.fr> [data odczytu: 22.04.2025].

<https://muzeum-szreniawa.pl/o-muzeum> [data odczytu: 30.04.2025].

<https://www.namuk.or.kr/sites/eng/index.do> [data odczytu: 22.04.2025].

<https://zbiory.muzeum-szreniawa.pl/> [data odczytu: 30.09.2025].

Hanna Ignatowicz

Why Do We Need Agricultural Museums? Some Reflections on the 150th Anniversary of Agricultural Museology in the Polish Lands

The establishment of the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw in 1875 marked the beginning of agricultural museums in Poland. The provocative question posed in the title of the article is intended to encourage reflection on the history, present, and future of agricultural museums. Drawing on selected literature, the article outlines the developmental stages and mission of Polish agricultural museums—from agricultural, natural, and industrial collections used practically in offices and agricultural schools to fully fledged museum institutions. The article concludes with an overview of the challenges currently facing agricultural museums, including the National Museum of Agriculture and Agri-Food Industry in Szreniawa, particularly in the area of reinterpreting agricultural heritage which are based on the experiences of selected museums associated with the International Association of Agricultural Museums (AIMA).

Keywords: agricultural museology; 150th anniversary of agricultural museology in Poland; Museum of Industry and Agriculture in Warsaw; National Museum of Agriculture and Agri-Food Industry in Szreniawa; mission; reinterpretation of agricultural heritage; International Association of Agricultural Museums (AIMA)

Kamil Ludwiczak

Uniwersytet Łódzki

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Kapliczkowo jako nie-muzeum. Między prywatną ekspresją a wspólnotą lokalną

Wstęp

Pośród lasów Dubia, na granicy pól i sosnowych zagajników, rozciąga się przestrzeń, której sens trudno uchwycić bez odwołania do kilku dyscyplin naraz: antropologii kulturowej, socjologii sztuki i studiów nad pamięcią. Nie jest to skansen w rozumieniu etnograficznym, nie jest też artystyczną instalacją, jak rozumieją ją środowiska sztuki współczesnej¹. Kapliczkowo² — miejsce stworzone przez Bernarda Zboińskiego — balansuje na granicy prywatnej ekspresji, społecznego rytuału i przestrzennej praktyki

¹ Instalację artystyczną traktuję jako kategorię sztuki współczesnej, oznaczającą przestrzenną kompozycję obiektów tworzącą całościowe doświadczenie estetyczne, odmienną od spontanicznych form twórczości nieprofesjonalnej.

² Jest to leśny zespół małej architektury sakralnej, usytuowany we wsi Dubie w gminie Szczerców (woj. łódzkie), na pograniczu dwóch parafii i w sąsiedztwie rzeki Widawki. Miejsce to, choć nieformalnie funkcjonuje jako skansen, stanowi złożoną i niejednoznaczną przestrzeń kulturową, będącą rezultatem indywidualnej inicjatywy lokalnego twórcy – Bernarda Zboińskiego. Struktura Kapliczkowa obejmuje dziesiątki kapliczek, rzeźb, krzyży oraz różnorodnych artefaktów, których forma i rozmieszczenie nie poddają się jednoznacznej klasyfikacji. Estetyka obiektów jest zróżnicowana – od form typowych dla ludowej pobożności, przez elementy patriotyczne i militarne (np. grotty z figurami żołnierzy, rekwizyty wojskowe, symbole narodowe), po elementy trudne do zaklasyfikowania, takie jak rozłożone na ściółce leśnej perskie dywany. Przestrzeń ta stanowi przykład sztuki nieprofesjonalnej, uformowanej w sposób eklektyczny, w którym obecność motywów sakralnych sąsiaduje z wątkami świeckimi, historycznymi i autobiograficznymi [Ludwiczak 2024].

lokalnej pamięci. Zboiński — rzeźbiarz samouk, społecznik i były żołnierz — nie tylko wytworzył zbiór kapliczek i figur o rysach ludowej ikonografii. Przede wszystkim ustanowił w przestrzeni społecznej formę działania, która wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Jego Kapliczkowo stało się nieformalnym muzeum, miejscem oddolnej muzealizacji codzienności, opartej nie na instytucjonalnych założeniach, lecz na lokalnych mitologiach, mikrohistoriach i przeżywanej wspólnotocie [Ludwiczak 2024: 150–152], a przy tym nie daje się łatwo wpisać w kanoniczne schematy, które omówię poniżej. Z jednej strony — wyrasta z tradycji ludowej i osobistej potrzeby ekspresji. Z drugiej — funkcjonuje jako nieformalna przestrzeń wspólnotowego doświadczenia, otwarta na lokalną pamięć, sąsiedzkie narracje i społeczne rytuały. Ta dwoistość, a może wieloistość Kapliczkowa, wymaga refleksji nie tylko nad samym miejscem, ale i nad tym, jak w praktyce społecznej krystalizują się formy kultury pogranicznej: między prywatnym a publicznym, sztuką a pamięcią, dziełem a wspólnotą.

Artykuł, który prezentuję, nie jest próbą zamknięcia Kapliczkowa w ramach jednolitego opisu. To raczej eksperyment interpretacyjny, który — korzystając z narzędzi antropologii sztuki, socjologii pamięci i studiów muzealnych — ma na celu zarysowanie nowych możliwości czytania takich fenomenów jak Kapliczkowo. Proponuję potraktować to miejsce jako mikrolaboratorium procesów kulturowych: przestrzeni, w której sztuka nieprofesjonalna zyskuje status społecznego aktu pamięci; pola, gdzie indywidualna twórczość staje się wspólnotowym rytuałem; przestrzeni, w której muzealizacja dokonuje się poza muzeum, na oczach i rękach samych uczestników życia lokalnej wspólnoty. Przez nie-muzeum rozumiem przestrzeń kulturową, która pełni funkcje muzealne — ochrony pamięci, ekspozycji, kolekcjonowania — bez instytucjonalnych ram i formalnej struktury. To miejsce o charakterze efemerycznym, zależne od społecznych praktyk i indywidualnej inicjatywy.

Celem analizy jest opisanie dynamiki relacji między sztuką nieprofesjonalną, lokalną wspólnotą a procesem nieformalnej muzealizacji. Metodologicznie artykuł opiera się na badaniach etnograficznych prowadzonych w latach 2022–2025, obejmujących zarówno wywiady z mieszkańcami Dubia i okolic³, jak i systematyczną obserwację samego Kapliczkowa, jego

³ Zebrano 14 pogłębionych swobodnych wywiadów etnograficznych (znajdują się w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej Jaworskiej w Łodzi) oraz 10 obserwacji uczestniczących wykonanych w 2025 roku (ich zapis znajduje się w prywatnym archiwum autora). Rozmawiałem z mieszkańcami samego Dubia (informatorów zbierałem

zmian w czasie oraz recepcji społecznej [Ludwiczak 2024: 149-157]. Uzupełnieniem jest dokumentacja wizualna. Badania skoncentrowały się na praktykach codziennych, sposobach społecznej recepcji Kapliczkowa oraz funkcjonowaniu tego miejsca w lokalnej przestrzeni kulturowej. Zebrane dane zostały poddane jakościowej analizie treści z zastosowaniem perspektywy antropologii sztuki i studiów nad pamięcią społeczno-kulturową.



Il. 1. EABKJ FC 1877, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Nie zamierzam tworzyć „hagiografii” założyciela tego miejsca — to byłby błąd często popełniany przez autorów opisujących twórców nieprofesjonalnych. Przeciwnie, podejmuję próbę zarysowania pełnego, niekiedy sprzecznego obrazu twórcy i jego dzieła, tak jak wyłania się on z analizy wywiadów (choć często osoby, z którymi rozmawiałem, mitologizowały postać twórcy). Kapliczkowo nie jest bowiem miejscem „czystym” — to przestrzeń napięć, nieporozumień, dialogów, kontrowersji, a czasem i konfliktów. Wreszcie — mam nadzieję, że ten tekst przyczyni się nie tylko do lokalnych badań nad Kapliczkowem, ale też do szerszej refleksji nad

metodą kuli śnieżnej) oraz z mieszkańcami ościennych gmin – Widawy oraz Ruśca (tutaj zastosowałem podobny klucz).

granicami sztuki nieprofesjonalnej, społeczną funkcją pamięci i praktykami oddolnej muzealizacji. Bo być może to właśnie na takich nieoczywistych przykładach jak Kapliczkowo możemy zrozumieć, czym dzisiaj naprawdę jest — i czym może być — sztuka wspólnotowa.

W stronę refleksji nad efemerycznymi przestrzeniami kultury

Współczesna refleksja nad dziedzictwem coraz częściej podkreśla, że procesy pamięci nie mogą być analizowane wyłącznie przez pryzmat instytucjonalnych praktyk ochrony. Debata o dziedzictwie rozumianym jako „żywe praktyki społeczności” [Smith 2006] oraz postulaty redefinicji muzeów jako instytucji zaangażowanych [Crooke 2007] otwierają przestrzeń dla takich fenomenów jak Kapliczkowo. Zwłaszcza w ramach tzw. *new museology*, podkreślającej rolę muzeum jako aktora społecznego [Vergo 1989], nieformalne przestrzenie pamięci jawią się nie jako margines, lecz istotne ogniwo krajobrazu kulturowego. Teoria *community-based heritage* wskazuje bowiem, że znaczenie dziedzictwa powstaje w procesach relacyjnych i negocjacyjnych, a nie wyłącznie w ramach instytucjonalnych struktur [Waterton, Smith 2010].

W tym kontekście pojawia się pojęcie nie-muzeum, wyłaniające się z analizy przypadku Kapliczkowa Bernarda Zboińskiego. Nie jest ono kategorią opozycyjną wobec muzeum ani prostym antonimem instytucjonalnego dziedzictwa. Nie-muzeum nie spełnia klasycznych funkcji muzeum: nie gromadzi, nie konserwuje, nie eksponuje w sposób zinstytucjonalizowany, nie wpisuje się w logikę kolekcjonerstwa czy ochrony zasobów [Appadurai 1986]. Nie jest też „anty-muzeum” w sensie kontrkulturowych manifestów, lecz przestrzenią pośrednią – funkcjonującą obok systemu, uznawaną społecznie, lecz pozbawioną formalnego statusu. W tym sensie nie-muzeum stanowi propozycję konceptualną do opisu efemerycznych, relacyjnych praktyk, które ujawniają ograniczenia instytucjonalnych ujęć dziedzictwa.

Bliskie jest ono koncepcji nie-miejsca Marca Augé – przestrzeni istniejącej, lecz niezwiązanej z trwałą tożsamością kulturową i pozbawionej potencjału budowania więzi społecznych [Augé 2010: 77–78]. Jak lotniska, autostrady czy centra handlowe, które są odwiedzane, lecz nie zamieszkiwane w sensie wspólnotowym, nie-muzeum pozostaje obecne w świadomości zbiorowej – jest odwiedzane, komentowane, fotografowane – ale nie zostaje przyjęte jako miejsce pamięci w rozumieniu Pierre’a Nora [Nora 2022]. Jego trwanie zależy wyłącznie od jednostkowej aktywności i chwilowego zainteresowania.

W przeciwieństwie do muzeum, które – jak zauważył Tony Bennett – jest „narzędziem rządzenia kulturą poprzez ekspozycję” [Bennett 1995: 98], nie-muzeum nie zarządza pamięcią ani nie wytwarza oficjalnej narracji. Jest przestrzenią nieustannie negocjowaną – jej sens, znaczenie i status kulturowy są wynikiem zmiennych interakcji społecznych.



Il. 2. EABKJ FC 1867, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Kapliczkowo wpisuje się w nurt oddolnych praktyk pamięci i twórczości, które wymykają się klasycznym ramom muzealnictwa. Jak zauważa Nina Simon, współczesne muzea coraz częściej redefiniują swoją rolę, otwierając się na praktyki partycypacyjne i współtworzenie znaczeń przez społeczność [Simon 2010]. Podobnie Kapliczkowo – nieformalna przestrzeń pamięci, w której indywidualna ekspresja Bernarda Zboińskiego splata się z lokalnymi rytuałami i narracjami – generuje formę *grassroots heritage*. Można je zarazem czytać w kategoriach *commoningu* – oddolnego współzarządzania znaczeniami i przestrzenią [Fournier 2013; Federici 2019; Rawthorne Eckmyn, Yodanis 2024]. Podobnie jak w praktykach miejskich kolektywów artystycznych, to nie same obiekty, lecz efemeryczne rytuały, spotkania

i narracje stają się wartością samą w sobie, umożliwiając codzienną negocjację dziedzictwa poza instytucjonalnym nadzorem. A to wszystko wpisuje się także w szerszy rozumiany nurt *community art*, w którym działania artystyczne stają się narzędziem budowania relacji społecznych i wspólnotowej tożsamości [Matarasso 2019]. Kapliczkowo pełni więc funkcje ochrony, prezentacji i kolekcjonowania – lecz w logice relacyjnej, negocjowanej na bieżąco w praktykach społecznych [Ludwiczak 2024: 157–160].

Analiza tego przypadku ujawnia ograniczenia współczesnych polityk dziedzictwa, które nadmiernie koncentrują się na formach trwałych i materialnych, pozostawiając nieformalne inicjatywy poza zainteresowaniem instytucji. Tymczasem właśnie takie formy stają się polami efemerycznej społecznej aktywności, dialogu i pamięci. Konieczne jest więc rozwijanie polityk partycypacyjnych i mechanizmów wspierania oddolnych inicjatyw, jak proponują badacze muzeologii partycypacyjnej [Simon 2010]. Kapliczkowo dowodzi, że wspólnota może wytwarzać własne „muzea bez muzeum”, które – mimo braku instytucjonalizacji – realizują funkcje przypisywane profesjonalnym instytucjom. Nie jest ono anomalią, lecz symbolem potrzeby redefinicji dziedzictwa jako dynamicznej praktyki wspólnotowej, a nie wyłącznie przedmiotu ochrony.

Nie-muzeum objawia się tu jako przestrzeń ontologicznej niepewności: nie jest prywatnym archiwum, bo otwiera się na odbiorców; nie jest przestrzenią publiczną, bo nie uzyskało statusu dziedzictwa; nie jest instytucją, bo nie posiada struktur zarządczych; nie jest wspólnotowym dobrem, bo społeczność nie rości do niego praw własności. Ta płynność – prawna i symboliczna zarazem – czyni nie-muzeum kategorią otwartą, przydatną w badaniach nad zjawiskami, które wymykają się binarnym podziałom na oficjalne–nieoficjalne, profesjonalne–nieprofesjonalne, sacrum–profanum. W szerszej perspektywie badawczej koncepcja ta może być użyteczna w analizie: spontanicznych miejsc pamięci (np. nieformalne pomniki, kapliczki, altany pamięci), prywatnych kolekcji udostępnianych lokalnym społecznościom, indywidualnych inicjatyw artystycznych o charakterze publicznym, ale bez instytucjonalnego zaplecza oraz przestrzeni kulturowych funkcjonujących jako „miejsca znaczące” dzięki bieżącym relacjom społecznym.

Nie-muzeum nie powinno być traktowane jako kategoria wartościująca. Nie oznacza, że dane miejsce jest mniej ważne czy niegodne ochrony – przeciwnie, może ono ujawniać potencjał kulturowy przestrzeni pozainstytucjonalnych i poszerzać pole refleksji nad współczesną kulturą pamięci. Nie

jest to termin systematyzujący, lecz raczej narzędzie analityczne – pojęcie wywoławcze, prowokujące do dalszych badań nad statusem miejsc kulturowych, ich trwaniem i społecznym uznaniem. W tym sensie można je rozumieć jako przestrzeń tymczasowej społecznej adopcji, w której obiekt lub miejsce zyskuje status kulturowy nie poprzez formalne uznanie, lecz poprzez zmienne, efemeryczne praktyki społeczne. Kapliczkowo staje się w tym świetle jednym z wielu możliwych przykładów – miejsc funkcjonujących „pomiędzy”: między obecnością a nieobecnością, widzialnością a uznaniem, lokalną akceptacją a brakiem instytucjonalnej legitymacji.

Sztuka nieprofesjonalna i muzealizacja społeczna: granice definicji i praktyki

W sztuce nie chodzi o przedstawianie świata, ale o tworzenie jego możliwości [Foucault 2002: 51] Sztuka ludowa/nieprofesjonalna⁴, jak każda kategoria kulturowa, nie jest tworem neutralnym. Powstaje w procesie historycznym, zderza się z ideologiami i oczekiwaniami estetycznymi, by ostatecznie przyjąć status nie tylko deskryptywny, ale i normatywny. Wbrew pozorom, nie określa wyłącznie kompetencji twórcy, ale organizuje całe uniwersum znaczeń, które wokół niego narasta. Już Czesław Robotycki zauważał, że podział na „twórców naturalnych”, „bożych ludzi” i „twórców świadomych” jest raczej narzędziem analitycznym niż realną typologią — modelem, który ma raczej unaocznic złożoność zjawiska niż je zamknąć w sztywnych kategoriach [Robotycki 1990: 31-32]. Model ten zakłada jednak wspólny mianownik: twórczość nieprofesjonalna jako wyraz wewnętrznej potrzeby, nie zaś zewnętrznego przymusu rynku, instytucji czy kanonów. W tym sensie Kapliczkowo Bernarda Zboińskiego nie tylko wpisuje się w ten paradygmat, ale go wykracza — zmuszając nas do zadania pytań, których klasyczna teoria nie przewidywała.

W PRL-u sztuka ludowa pełniła funkcje ideologiczne: legitymizowała mity narodowe i socjalistyczną politykę kulturalną, a twórca ludowy został ukształtowany jako depozytariusz tradycji i obywatel z misją [Klekot 2021: 268–269; Fryś, Kuczyńska-Iracka, Pokropek 1998: 7]. Współcześnie sztuka nieprofesjonalna rzadko mieści się w tej formule – częściej stanowi

⁴ W tym artykule przyjmuję rozróżnienie: sztuka ludowa to kategoria historycznie ugruntowana i związana z ideologiami kultury XX wieku, natomiast sztuka nieprofesjonalna odnosi się do twórczości eklektycznej, zakorzenionej w biografiiach i lokalnych praktykach, która często przekracza granice klasycznych definicji „ludowości”.

eklektyczną twórczość wynikającą z biografii i lokalnych doświadczeń. Kapliczkowo Zboińskiego dobrze to ilustruje, łącząc rozpoznawalne kody (święci, patriotyzm, ornament ludowy) z indywidualną interpretacją [Ludwiczak 2024: 150–157]. Dlatego kategoria „twórcy ludowego” ma dziś sens jedynie jako opis procesów społecznych, nie jako etykieta zamykająca [Klekot 2021: 96–98].

Piotr Korduba pokazał zaś, że „ludowość” została zawłaszczona przez rynek, a „produkt ludowy” obejmuje także sztukę nieprofesjonalną [Korduba 2013]. Kapliczkowo wymyka się tej logice: Zboiński nie sprzedaje swoich prac ani nie komercjalizuje przestrzeni. Jego twórczość staje się aktem społecznym – widocznym i negocjowanym przez lokalną społeczność oraz budującym wspólnotę niezależnie od intencji twórcy [Ludwiczak 2024: 157–160].



Il. 3. EABKJ FC 1868, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

W tym sensie, jak pokazują badania Maurice’a Halbwachsa, pamięć społeczna nie istnieje bez formy jej materializacji — a Kapliczkowo staje się takim właśnie materialnym nośnikiem zbiorowej pamięci lokalnej [Halbwachs 2008: 44–46]. Michel de Certeau, opisując „praktyki codzienności”, zwraca uwagę na to, jak ludzie nadają sens miejscom przez codzienne

działania — „chodzenie, patrzenie, opowiadanie” [de Certeau 2011: 98-99]. Kapliczkowo jest w tym sensie nie tylko kolekcją rzeźb, ale przestrzenią codziennych praktyk. Jest miejscem odwiedzin, rozmów, lokalnych ceremonii, sąsiedzkich interakcji oraz przestrzenią, w której fizyczna obecność rzeczy (kapliczek, rzeźb, figurek) staje się punktem odniesienia dla lokalnej tożsamości. Nieprzypadkowo Mircea Eliade pisał o „przestrzeni uświęconej przez działanie” — Kapliczkowo działa właśnie w ten sposób: nie jako miejsce z góry święte, ale jako przestrzeń nabierająca sakralnego znaczenia poprzez codzienność [Eliade 2022: 24-26].



Il. 4. EABKJ FC 1873, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Z perspektywy muzealnictwa, Kapliczkowo stanowi wyzwanie definicyjne. Nie jest muzeum w klasycznym sensie — brak kuratora, narracji, stałej ekspozycji, opisu. Nie jest też przestrzenią wystawienniczą o charakterze formalnym. A jednak pełni funkcję muzealną: zachowuje, prezentuje, organizuje pamięć. W tym sensie bliskie jest koncepcji „muzeum społeczeństwa obywatelskiego” — oddolnego działania, które samo generuje swoją strukturę i narrację [Karp, Lavine 1991]. Kapliczkowo jako nieformalna muzealizacja codzienności to przestrzeń społecznego oporu wobec zaniku pamięci. Nie jest przypadkiem, że mieszkańcy Dubia postrzegają je jako „miejsce, które trzeba ocalić” — mimo, że nie jest własnością wspólnoty w prawnym sensie [Ludwiczak 2024: 160].

Kapliczkowo funkcjonuje na pograniczu: sztuki i codzienności, indywidualnej ekspresji i społecznej pamięci, prywatnego działania i wspólnotowej przestrzeni. Jest zatem — w sensie Turnera — miejscem liminalnym [Turner 2025: 94]. Nieformalna twórczość Zboińskiego wytwarza przestrzeń przejściową, w której nie obowiązują jednoznaczne kategorie społeczne: artysta — nie artysta, muzeum — nie muzeum, sacrum — profanum. Dlatego właśnie Kapliczkowo nie może być tylko opisane — musi być interpretowane jako zjawisko społeczno-kulturowe. Pytania, które z niego wynikają, są pytaniami o granice sztuki nieprofesjonalnej, relacje między jednostką a wspólnotą, sposoby funkcjonowania pamięci w przestrzeni, muzealizację jako społeczną praktykę, a nie instytucję. I to są pytania, które — mam nadzieję — będą przenikać przez całość tego artykułu. Kapliczkowo nie jest anomalią, lecz raczej symptomem — zjawiskiem, które unaocznia zmiany w sposobie, w jaki współczesne społeczeństwa praktykują sztukę, pamięć i wspólnotowość. Właśnie w tej przestrzeni, na styku dyscyplin i praktyk, antropologia sztuki ma najwięcej do powiedzenia.

Biografia Bernarda Zboińskiego — między osobistym losem a społeczną narracją

Biografia Bernarda Zboińskiego nie jest jedynie zbiorem faktów, lecz narzędziem sprawczym pamięci: sam autor i lokalna wspólnota wytwarzają poprzez opowieści i obiekty nie-muzeum — miejsce, które działa jak muzeum (porządkuje, legitymizuje, komunikuje), lecz funkcjonuje poza instytucją, w trybie żywej, relacyjnej praktyki.

Potomny

Genealogia Zboińskiego pełni funkcję oddolnego muzeum pochodzenia: rodzinne albumy, nazwiska przodków i narracje o utraconym majątku zastępują gabloty i inwentarze, nadając twórcy pozycję „więcej niż mieszkańca” oraz kotwicząc Kapliczkowo w długim trwaniu.

Biografie lokalnych twórców nie są nigdy neutralnym zapisem faktów — są konstrukcjami społecznymi, utkaną z relacji narracją, która nie tyle opisuje życie, ile nadaje mu sens w oczach wspólnoty. W przypadku Bernarda Zboińskiego ten mechanizm działa wyjątkowo wyraziście. Jego historia, przekazywana zarówno przez niego samego, jak i przez mieszkańców Dubia, układa się w opowieść, w której prywatność, lokalna mitologia i pamięć społeczna przenikają się do tego stopnia, że nie sposób oddzielić

faktu od interpretacji. W tej części nie chodzi o stworzenie portretu bohatera. Chodzi o zrozumienie, jak funkcjonuje biografia jako społeczna praktyka — proces negocjacji znaczeń między jednostką a wspólnotą.

Zaskakujące, jak często rozmówcy mówili o Zboińskim nie poprzez szczegóły jego życia, ale poprzez odniesienia do przeszłości jego rodziny. Wśród nich szczególnie zapamiętałem tę relację:

On nie lubi o sobie mówić, czasem mówił o rodzinie. Kiedyś album przywiózł i opowiadał o przodkach. Żałował, że majątek familia straciła, chciał to nawet odzyskać. W rodzinie też miał ministra w rządzie sanacji. A ostatnio dał nam do muzeum swoje medale i jakąś statuetkę za osobowość roku [EABKJ 15229]⁵.

To zdanie nie jest wyłącznie anegdotyczne. Ono pokazuje, jak Zboiński nie tyle opowiada o sobie, ile buduje wokół siebie aurę postaci „spoza codzienności”. Jego opowieść o przodkach, o majątku utraconym i odzyskiwanym, o dalekich więzach z polityką II RP — to nie jest ekspozycja prywatności, ale kreacja roli społecznej. Kapliczkowo działa jak archiwum rodu w terenie: rzeźby i kapliczki nie „wystawiają” genealogii, lecz materializują ją w przestrzeni codzienności. Jak trafnie zauważa Halbwachs, pamięć zbiorowa nie jest sumą wspomnień indywidualnych, ale ich społecznie filtrowaną wersją, dostosowaną do kontekstu grupowego [Halbwachs 2008: 56-57]. Zboiński operuje tym mechanizmem z zadziwiającą intuicją — nie tworzy opowieści o sobie jako o „rzeźbiarzu”, lecz jako o kimś, kto od zawsze był „kimś więcej” niż zwykłym mieszkańcem wsi. W rezultacie jego osobista biografia staje się — na użytek wspólnoty — genealogią, która legitymizuje jego późniejsze działania. Nie przez konkretne osiągnięcia, ale przez symboliczną przynależność do świata „większej historii”. Ta symboliczna legitymizacja pochodzeniem otwiera drogę do kolejnej osi — tożsamości żołnierza, w której biografia przestaje być dziedziczona, a zaczyna być doświadczana na granicy.

Obcy

Po genealogicznej legitymizacji Zboińskiego jako „diedzica”, narracja wspólnotowa wprowadza drugą, kontrastową figurę – obcego. To klasyczna dla małych społeczności sytuacja: ktoś, kto nie ma zakorzenienia ani historii „u nas”, zostaje najpierw wystawiony na spojrzenia, podejrzenia i dystans.

⁵ Wywiady zdeponowane są w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej w Łodzi. W dalszej części w cytowaniu dosłownym konkretnej wypowiedzi z wywiadu podaję na użytek tej publikacji jedynie sygnaturę wywiadu.

Jego obecność trzeba wytłumaczyć, „oswoić”, wkomponować w lokalny porządek. Ten etap pokazuje, że biografia Zboińskiego rozwija się nie linearnie, ale dialektycznie – pomiędzy statusem „z naszych” i „nie-naszych”.

Zboiński, jak każdy przybysz w małej społeczności, musiał przejść drogę od bycia kimś z zewnątrz — „obcego”, którego się obserwuje z dystansem — do człowieka, który staje się częścią lokalnego pejzażu społecznego. Doskonale obrazuje to wypowiedź jednej z mieszkank:

No na początku to było dziwne, obce. Troszkę go podglądali, co on tam robi. A z czasem, jak zobaczyli, jakie on tam ładne cuda robi, to nabrali do tego szacunku i naprawdę pan Zboiński jest teraz honorowym mieszkańcem [EABKJ 15221].

Inny rozmówca dodaje:

No bo przyszedł tutaj, ze Zgierza chyba, no to miastowy. A po co mu to wszystko? Po co tak lata i robi? Czasem człowiek patrzył i myślał: a może coś kombinuję, a może dziwak...[EABKJ 15230].

Ten opis ukazuje klasyczny proces „oswajania inności”, który Victor Turner określał jako przechodzenie jednostki przez stan zawieszony pomiędzy kategoriami społecznymi [Turner 2025: 94-95]. Obcość Zboińskiego miała wymiar nie tylko socjologiczny, ale i symboliczny.



Il. 5. EABKJ FC 1869, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Jak pisała Mary Douglas, „nieczyste” czy „dziwne” jednostki wstrząsają porządkiem grupy, ponieważ nie mieszczą się w istniejących kategoriach [Douglas 2007]. Właśnie taki status miał Zboiński: podejrzany, bo niepasujący, fascynujący, bo inny. Georg Simmel nazwałby go „obcym wewnętrznym” – kimś, kto jest „blisko, ale nie do końca swój”, kto zarazem przynależy i pozostaje na marginesie [Simmel 1908].

Na początku Zboiński był „obcym” — niepasującym, dziwnym, być może nawet podejrzanym. Ale właśnie poprzez swoją aktywność — rzeźbienie, uczestnictwo w lokalnych wydarzeniach, angażowanie się w życie społeczne — przeszedł transformację w oczach wspólnoty. To nie była jednak transformacja pełna — wciąż pozostał „naszym dziwakiem”, kimś, kto „robi coś swojego, ale z serca”. Zboiński stał się „naszym innym” — kimś, kto nie zniknął w tłumie, ale kto poprzez swoją odmienność zyskał uznanie i akceptację.

W ten sposób rodzi się logika nie-muzeum obcości: zamiast instytucjonalnego włączenia (np. poprzez kategorię „lokalny artysta ludowy”), mamy proces negocjowania miejsca przybysza. Kapliczkowo nie jest od początku „nasze” – staje się nim dopiero poprzez osvajanie inności, przez powolne uznanie „dziwaka”, którego dzieło w końcu zakorzenia go w pejzażu wspólnoty.

Żołnierz

Figura żołnierza przenosi narrację do biografii na progu: doświadczenie misji, ryzyka i ocalenia tworzy rdzeń sprawczości — kapliczki stają się nie pamiątką, lecz czynnością wdzięczności. W relacjach rozmówców powtarza się intrygujący wątek służby wojskowej w Libanie i relacji z Bogiem — opowieści, które brzmią jak pół-legendy, ale które pełnią ważną rolę w narracji o Zboińskim:

On był w Libanie, bo mi kiedyś opowiadał. Może to właśnie dlatego. Może Bóg go od kalectwa czy śmierci wybawił. Bo tam ostrzały były, duże. I on już miał zginąć, a ocalał, bo ktoś chciał, żeby żył [EABKJ 15220].

Nie chodzi tu o precyzyjne fakty — chodzi o mechanizm przypisywania sensu. Jak pisała Mary Douglas, społeczności często używają narracji o niebezpieczeństwach i granicznych doświadczeniach, by tłumaczyć zachowania jednostek [Douglas 2007: 112-115]. Dla pewnej części mieszkańców Dubia wojskowe doświadczenia Zboińskiego stały się kluczem do rozumienia

jego pasji i jego potrzeby tworzenia. Wojna — czy też jej mit — staje się symbolicznym źródłem jego działań. Przestaje być „hobbystą” czy „dziwakiem”, a zaczyna być „tym, którego Bóg ocalił” — i który dlatego robi coś więcej niż inni.

Nieprzypadkowo jedna z najbardziej przejmujących opowieści mówi o pierwszej kapliczce:

On pierwszą kapliczkę postawił przed wieloma laty na swojej działce, takiej leśnej. Zginęła ona, ukradł mu ją ktoś. Mówił, że jej popyt na nie, skoro kradną. Sacrum zrodziło się z profanum, z kradzieży. On postanowił zrobić więcej tych kapliczek [EABKJ 15222].

Ten motyw — kradzież jako impuls do działania — doskonale wpisuje się w to, co Eliade opisywał jako proces sakralizacji przez naruszenie [Eliade 2022: 54]. Zboiński nie potraktował tego jako porażki, ale jako sygnału, że warto kontynuować. To moment przejścia od gestu prywatnego do publicznego — od rzeźby na własnej działce do miejsca, które zaczęło żyć własnym życiem. Paradoks utraty inaugurującej — kradzież jako impuls — odsłania mechanizm, w którym profanum inicjuje sacrum, a nie-muzeum rodzi się z braku eksponatu, nie z jego nadmiaru. Profanum (kradzież) stało się początkiem sacrum (Kapliczkowa), co doskonale ilustruje złożoność relacji między prywatnością a wspólnotowością. Tu nie-muzeum wojny działa bez dokumentów i mundurów: znaki sakralne przechowują afekt i etos, a nie artefakt. Z doświadczenia ryzyka wyłania się prywatna teologia wdzięczności — i to ona organizuje dalszą oś wierzącego.

Wierzący

Religijność Zboińskiego ma charakter post-instytucjonalny: to nie doktryna, lecz intymna ekonomia nadziei (modlitwy za córkę/wnuka) przekształca twórczość w czynność soteriologiczną, a jednocześnie nie sposób pominąć wątku rodzinnego, który — choć nie zawsze eksponowany — pojawia się w tle wielu relacji:

Bernard wierzy i to mocno. On w modlitwach zwracał się do Jezusa, ale to tak wiem z prywatnej rozmowy i nie miałam odwagi dopytywać o szczegóły, o wnuczka. Córka miała problemy z zajściem w ciążę i on ją zawierzył... A może to Matka Boska była? Nie wiem już [EABKJ 15226].

To nie jest jedynie wzmianka o wierze — to odsłonięcie motywacji, która dla Zboińskiego mogła być kluczowa. Religia jako źródło sensu osobistego

cierpienia i jako mechanizm działania. W tej logice Kapliczkowo pełni funkcję nie-muzeum religii: nie sankcjonuje ortodoksji, lecz udostępnia przestrzeń praktyk duchowych, w której widz/uczestnik staje się współtwórcą sensu. Douglas pisze, że religijne gesty często służą nie tyle oddaniu czci, co próbie uporządkowania świata w sytuacjach niepewności [Douglas 2007: 117]. Zboiński — jak się zdaje — właśnie w ten sposób podchodził do swojej twórczości. Nie jako do manifestacji artystycznej, ale jako do gestu porządkowania świata, który się wymyka. Z prywatnej ekonomii zbawienia wyłania się logika wspólnoty: wiara zostaje uspołeczniona w działaniu.

Spółecznik

Rola spółecznika przenosi ciężar z wiary na infrastruktury relacyjne: uroczystości, flagi, apele, zaproszenia — to taktyki wytwarzania wspólnoty, w których sztuka jest formą organizacji więzi. Szczególnie interesujące jest to, jak często Zboiński postrzegany był nie tyle jako artysta, co jako lokalny działacz:

Jak są święta, to on zawsze pierwszy, żeby coś zrobić. Flagi rozwiesi, apel przygotowuje, ludzi zbierze, gości nasprasa z tego swojego związku. Niby nikt mu nie kazał, ale on mówi, że to ważne, że jak my nie będziemy pamiętać, to kto? [EABKJ 15218].

To działanie doskonale pasuje do koncepcji kapitału społecznego Bourdieu — aktywność, która buduje pozycję jednostki w grupie, niezależnie od statusu formalnego [Bourdieu 1986: 248-249]. Zboiński nie tylko tworzył — on organizował, aktywizował, budował wspólnotę. Kapliczkowo było zatem nie tylko dziełem artystycznym, ale przestrzenią społecznej mobilizacji. W tym sensie Kapliczkowo działa jako nie-muzeum wspólnoty: zamiast dokumentować, generuje wydarzenia; zamiast opisywać, uruchamia uczestnictwo. Wartość ekspozycyjna ustępuje tu wartości performatywnej: dzieło istnieje najpełniej, gdy coś się dzieje. Ta publiczna sprawczość domyka się w autonarracji twórcy — „ja”, które spina wszystkie role i ponosi ryzyko pamięci.



Il. 6. Zdjęcie pozyskano z: <https://www.tygodnik-rolniczy.pl/wies-i-rodzina/zatrzymaj-sie-na-chwile-i-spojrz-w-oczy-frasobliwemu-nie-tylko-w-kapliczkowie-2389113> [dostęp na 15.07.2025 r.]

Ja Bernard

Autonarracja Zboińskiego to architektura ról, w której „ja” pełni funkcję kuratora własnego życia: selekcjonuje, interpretuje i wystawia sensy. Warto słowa odbiorców twórczości Zboińskiego zestawić z jego własną opowieścią o sobie. Autonarracja Bernarda Zboińskiego nie jest spontaniczną opowieścią o sobie, lecz wyrafinowanym konstruktem, łączącym strategię autoprezentacji z lokalną legitymizacją swojego działania. To nie tylko świadectwo jego twórczości, ale też mistrzowski przykład autoafirmacji, w której osobista historia zostaje spleciona z ideami patriotyzmu, religii i społecznego zaangażowania. Zboiński nie mówi tylko o sobie — on stawia się w roli reprezentanta wartości, które — według niego — są zagrożone w dzisiejszym świecie. Już pierwsze zdanie autoreferatu pełni funkcję deklaracji statusu:

Jestem Bernard Zboiński i jestem emerytowanym żołnierzem Wojska Polskiego. Uczestniczyłem w misji pokojowej w Libanie w latach 1986–1989 [EABKJ 15217].

To nie jest przypadkowe rozpoczęcie. To wejście autorytetem jest jednocześnie ramą kuratorską: odbiorca ma wiedzieć, „skąd mówi” autor

i dlatego jego ekspozycja ma moc. Zboiński świadomie sięga po to, co Erving Goffman nazwał ramowaniem autoprezentacji — przypisuje sobie role społeczne, które niosą w Polsce wysokie społeczne uznanie: żołnierz, uczestnik misji, patriota [Goffman 2008: 21-22]. Dzięki temu — zanim pojawia się temat Kapliczkowa — kreuje swój wizerunek jako osoby godnej zaufania. Dla lokalnej społeczności, jak pokazują relacje, weteran jest figurą szacunku — co pozwala mu zyskać symboliczną przewagę w relacjach społecznych [Halbwachs 2008: 62].

Centralnym motywem artystycznym Zboińskiego jest Chrystus Frasobliwy — ale sposób, w jaki o nim mówi, zdradza głębszy mechanizm identyfikacji:

Chrystus Frasobliwy to ten, który zastanawia się nad ludzkim życiem... On był drogowskazem dobrego życia [EABKJ 15217].

Frasobliwy staje się zwierciadłem podmiotowości: nie „eksponatem” wiary, lecz ikoną auto-refleksji, w której nie-muzeum przybiera postać kaplicy biograficznej. Zboiński nie wybiera Frasobliwego jako ludowego motywu, lecz jako własną symboliczną figurę, z którą się identyfikuje. Jak pokazał Victor Turner, symbole nie tylko reprezentują wartości, ale też działają jako kontener znaczeń egzystencjalnych, z którymi identyfikują się ich użytkownicy [Turner 2006: 50-51]. Frasobliwy Zboińskiego to zatem nie tyle figura religijna, ile alter ego twórcy — symbol samotnej refleksji i duchowego niepokoju, który artysta projektuje na otoczenie. W najbardziej osobistej partii wypowiedzi Zboiński stawia nieoczekiwaną tezę:

Wiele osób odchodzi od Kościoła, ale nie od Boga... Chodzi o to wewnętrzne, duchowe przeżywanie Boga [EABKJ 15217].

To przesunięcie od Kościoła do doświadczenia jest kluczowe: autorytet przechodzi z instytucji na biografię, a eksponatem staje się przeżycie. To zdanie umieszcza Zboińskiego na orbicie tzw. religijności ponowoczesnej, o której pisał Charles Taylor — duchowości skoncentrowanej na osobistym doświadczeniu, a nie na instytucjonalnych strukturach [Taylor 2007: 515]. Zboiński świadomie dystansuje się od Kościoła, przyjmując rolę „wierzącego krytyka” — co jest rzadkim zjawiskiem w oficjalnej narracji polskich środowisk ludowych. To właśnie ten dystans nadaje mu autentyczność w oczach lokalnych mieszkańców, jak wynika z relacji terenowych, i pokazuje, jak osobista religijność staje się częścią projektu tożsamościowego.

Kapliczkowo to miejsce wyjątkowe, osobliwe, miejsce kontemplacji...
To miejsce wyjątkowej energii i siły [EABKJ 15217].

Zboiński nie mówi o Kapliczkowie jak o zbiorze rzeźb. To miejsce projektowane jako przestrzeń duchowej transformacji, zarówno dla niego, jak i dla innych. Tutaj pojawia się mechanizm, który Michel de Certeau określał jako produkcję miejsca przez praktyki codzienne — Kapliczkowo żyje, bo się je odwiedza, o nim mówi, bo jest „przeżywane” [de Certeau 2011: 129]. Ale jednocześnie, jak sugeruje sam Zboiński, miejsce to jest też jego narzędziem autoekspresji, przestrzenią, w której projektuje swoje niepokoje, pytania o sens istnienia, a nawet wątpliwości wobec dogmatów religii. Ta osobista i żywa narracja znajduje swoje odzwierciedlenie w licznych, często zaskakujących anegdotach:

Burza, piorun uderzył w drut, rzeźbę mi zniszczył, a parę dni później umarł papież... Oczywiście o tym ludziom nie mówię [EABKJ 15217].

Takie pozornie luźne historie spełniają funkcję, którą Goffman określał jako autoprezentacyjne luzowanie — dystans, który pozwala uchodzić za „normalnego człowieka” mimo powagi przedsięwzięcia [Goffman 2008: 24]. Zboiński nie pozuje na mistyka — pozuje na „mądrygo swojaka”, który potrafi być i poważny, i ironiczny. To szczególnie ważne w społecznościach lokalnych, gdzie przekroczenie granicy patosu grozi społeczną izolacją [Douglas 2007: 116]. Autonarracja Zboińskiego zyskuje jednak pod koniec ton wyznania i smutnej konstatacji.

Nie mam komu tego oddać... Córka niezainteresowana... To będzie marniało [EABKJ 15217].

Tutaj nie-muzeum pamięci odsłania swój warunek ryzyka: bez żywego kuratora (twórcy i wspólnoty) ekspozycja ulega entropii. Świadomość przemijania, braku następcy, niechęci instytucji kultury do przejścia inicjatywy — wszystko to układa się w poczucie opuszczenia, które w antropologii pamięci bywa opisywane jako nieadekwatność jednostkowej pamięci wobec zbiorowej amnezji [Nora 2022: 15]. Zboiński nie ma złudzeń — w tej narracji pobrzmiewa raczej gorzyc człowieka świadomego, że jego dzieło może umrzeć razem z nim.

Wywiad ze Zboińskim to nie jest zwykle świadectwo artysty ludowego. To złożony tekst tożsamościowy, w którym przeplatają się strategia legitymizacji społecznej, refleksja o sensie religii i sztuki, krytyczny dystans wobec instytucji, przejmująca świadomość niepewnej przyszłości dzieła.

Jest to przykład mikrohistorii, w której jednostka nie tyle „opisuje siebie”, co pisze siebie jako projekt kulturowy.

Bernard Zboiński nie jest postacią jednowymiarową. Jego biografia to gęsta sieć narracji — osobistych, wspólnotowych, oficjalnych i nieoficjalnych. Nie da się jej czytać jako „hagiografii”, ale też nie da się jej zredukować do zwykłej opowieści o lokalnym rzeźbiarzu. To raczej przykład żywej biografii społecznej, która powstaje i zmienia się w nieustannym dialogu z lokalną wspólnotą. W ten sposób biografia Zboińskiego ukazuje pełny mechanizm nie-muzeum: od legitymizacji pochodzeniem, przez doświadczenie graniczne i duchowość, po animację wspólnoty i kuratorskie „ja”, które spina, wystawia i ryzykuje pamięć. Kapliczkowo jest więc produktem i narzędziem tej biografii: rośnie z niej, ale zarazem ją formatuje. W części analitycznej pokażę, jak ta biograficzna kuratela przekłada się na cechy nie-muzeum: relacyjność, performatywność, ryzyko, nie-instytucjonalność.

Między sztuką a wspólnotą

Jeżeli biografia Bernarda Zboińskiego układa się w narrację zdominowaną przez autoafirmację, wspomnienia militarne i estetyczne deklaracje, to stworzone przez niego Kapliczkowo nie jest po prostu materialnym zapisem indywidualnej twórczości. Przeciwnie — staje się ono zjawiskiem kulturowym funkcjonującym na przecięciu nieprzystających porządków: nieprofesjonalnej estetyki, prywatnej duchowości, praktyk codziennych i społecznej negocjacji sensów. Nie daje się zamknąć ani w formule skansenu, ani muzeum, ani „atrakcji turystycznej”. To przestrzeń otwarta, dynamiczna, zmieniająca się pod wpływem naturalnych warunków, decyzji twórcy oraz społecznego rezonansu — czasem silnego, czasem niemal nieistniejącego. Właśnie splatanie porządków – estetycznego, religijnego i społecznego – konstituuje Kapliczkowo jako nie-muzeum, czyli przestrzeń, która pełni funkcje muzealne, ale wyłamuje się z instytucjonalnych ram.

Kapliczkowo nie ma zamkniętej formy, nie aspiruje do muzealnej finalności, nie podlega formalnej ochronie. Egzystuje w logice miejsca performatywnego, które — jak pisał Michel de Certeau — „zaczyna istnieć dopiero wtedy, gdy zostaje przechodzone” [de Certeau 2011: 98–99]. Nie jest zatem zbiorem statycznych obiektów, lecz przestrzenią produkowaną społecznie, opowiadaną i przeżywaną — zarówno przez Zboińskiego, jak i przez odwiedzających. Brak spójnego planu czy estetycznej jednolitości nie jest tu defektem, ale cechą konstytutywną. W tej niejednolitości ujawnia się

logika nie-muzeum otwartego, które zamiast kuratorskiego ładu oferuje palimpsestowość i inkluzywność. Jeden z rozmówców zauważył:

Niektórzy narzekali, że on tam stare i nowe miesza, że po co mu te plastiki wśród drewnianych świątków. Ale ja myślę, że to jest właśnie to, co trzeba [EABKJ 15219].



Il. 7. EABKJ FC 1871, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Ten pozorny „nieporządek” to świadomy wybór — wyraz koncepcji otwartości i palimpsestowości przestrzeni. Kapliczkowo nie tyle imituje instytucjonalną wystawę, ile tworzy alternatywny model muzealności – oparty na zmienności i przepływach. To, co dla jednych jest estetycznym błędem, dla innych staje się znakiem inkluzywności, przemijalności i ciągłości.

Kapliczkowo żyje w rytmie zmienności — obiekty pojawiają się, starzeją, znikają i są zastępowane. Rzeźby i kapliczki rozmieszczone są w sposób nieregularny, co sprawia, że skansen nie tworzy zamkniętej kompozycji. Poszczególne obiekty nie są oddzielone, lecz płynnie przechodzą w kolejne układy. Większość wykonana jest z nietrwałego drewna lipowego, którego patyna, pęknięcia i ślady czasu nie są wadą, lecz naturalnym elementem cyklu życia dzieła. Jak mówi Zboiński: „Jak któraś się rozleci, to wymieniam” [EABKJ 15217]. Ta strategia wpisuje się w logikę przemijania,

w której zniszczenie nie oznacza końca, a jedynie kolejną fazę istnienia. To podważa muzealną logikę konserwacji i wpisuje Kapliczkowo w obszar nie-muzeum efemerycznego, w którym trwałość zostaje zastąpiona procesualnością. Ten sposób myślenia bywa jednak trudny do zaakceptowania przez odwiedzających. Jeden z nich relacjonuje:

Jak zobaczyłem, że to leży pozrzućane z tych cokołów, to się pytam czemu. A on, że konserwuje. Pewnie chciał mnie uspokoić, ale ja widzę, dokąd to zmierza [EABKJ 15230].

Wypowiedź ta odsłania napięcie między artystyczną akceptacją przemijania a społecznym oczekiwaniem trwałości i ochrony. Kapliczkowo staje się przestrzenią konfliktu wyobrażeń o dziedzictwie — między jego żywotną heritologią a konserwatorską logiką zachowania. Konflikt ten jest sednem koncepcji nie-muzeum: miejsca, które żyje dzięki relacjom i praktykom, a nie dzięki normatywnej opiece instytucji. Pomimo braku konsekracji, Kapliczkowo funkcjonuje jako miejsce duchowego doświadczenia. Jeden z rozmówców mówi:

Mówią, że ludzie w Kapliczkowie czują spokój, że to miejsce ma jakąś siłę. I on też tak mówił, że to nie tylko jego rękami robione, ale że jakaś opatrność nad tym czuwa [EABKJ 15228].

To doświadczenie nie daje się wpisać w ramy teologiczne — to sacrum przeżywane prywatnie, relacyjnie. Jak pisał Eliade, „sacrum ujawnia się tam, gdzie zostaje rozpoznane jako takie przez wspólnotę” [Eliade 2022: 78]. W Kapliczkowie dzieje się to poprzez lokalne rytuały, narracje i obecności — nie zaś przez instytucjonalne formy kultu. Jednak ta sama przestrzeń staje się miejscem praktyk całkowicie odmiennych — picia alkoholu, wandalizmu.

Oni tam przychodzą, wyciszają się, duchowego oczyszczenia doznają. Ale są też łobuzy, bo niby leczą alkoholizm, a idą tam, piją alkohol i wrzucają mi butelki do lasu [EABKJ 15217].

— mówi Zboiński. Sakralność miejsca nie jest więc kategorią obiektywną, ale zmienną, zależną od sposobu użycia przestrzeni. Kapliczkowo zdobyło pewien społeczny status — akceptowane, lecz z dystansem.

No... lubią go. Ale zawsze z dystansem. Bo on jednak inny jest. Nie żeby zły, ale taki swój, a nie swój. Niby dla ludzi jest zrobione, ale widomo, to zawsze jest jego. My się chwalamy, jak ktoś przyjedzie, to się pokaże, zabierze, ale no on zawsze ma ostatecznie zdanie [EABKJ 15226].

Ta ambiwalencja — między lokalnością a indywidualizmem — jest sednem społecznego odbioru Kapliczkowa. Właśnie owa ambiwalencja wpisuje Kapliczkowo w logikę nie-muzeum wspólnoty, które pozostaje jednocześnie prywatne i publiczne, własne i cudze. To przestrzeń zaakceptowana, ale nie przyswojona jako wspólna. Choć formalnie prywatne, Kapliczkowo funkcjonuje jako miejsce publiczne. Mimo społecznego użytkowania, nie pojawiły się mechanizmy wspólnotowej troski. „Nie mam komu tego oddać. A jak nikt nie weźmie, to będzie marniało” [EABKJ 15217] — konstatuje Zboiński. W tym sensie Kapliczkowo staje się przestrzenią zależną od ciągłego podtrzymywania — jak pisał Appadurai [Appadurai 1986]. Brak wspólnotowej odpowiedzialności ukazują także krytyczne głosy:

Niby nie ukradł, bo to już do wyrzucenia było... Ale jednak swoje to swoje. Mógł zapytać. Rozszarpał wszystko, powywalał, zabrał co chciał i poszedł, a mi burdel przed bramą zostawił [EABKJ 15225].

Kapliczkowo nie jest więc miejscem neutralnym — to pole negocjacji, konfliktów o znaczenie, władzę i prawo do obecności. W tle pojawia się też obawa o przyszłość miejsca: „Myślę, że to wszystko zginie, umrze i zarośnie. Rozleci się, bo nikt się tym nie zajmie” [EABKJ 15221]. Brak statusu prawnego, konserwatorskiej opieki i starzejący się twórca czynią Kapliczkowo fenomenem cennym, lecz niezakorzenionym w systemie ochrony dziedzictwa. Kapliczkowo nie tylko ilustruje współczesną kondycję dziedzictwa, ale też domaga się refleksji nad nie-muzeum — przestrzenią funkcjonującą poza oficjalnym obiegiem, a jednak zakorzenioną w społecznych rytuałach pamięci. To nie margines, ale peryferie, które są prawdziwym centrum kultury. Jako nie-muzeum granicy, Kapliczkowo unaocznia, że właśnie w takich nieinstytucjonalnych przestrzeniach materializuje się dziś żywa pamięć kulturowa. Ukazuje to mechanizmy, które rzadko dają się uchwycić w badaniach współczesnej kultury materialnej. Nie jest to przestrzeń stricte artystyczna, religijna czy turystyczna. To laboratorium codziennych negocjacji znaczeń, społecznych reakcji i przesunięć praktyk. Choć powstało z prywatnej inicjatywy, jego funkcjonowanie dawno już wymknęło się spod kontroli twórcy. Lokalna społeczność przyjęła je jako „akceptowaną inność” — przestrzeń, która nie generuje zobowiązań ani nie wymaga zaangażowania.

Kapliczkowo jest miejscem napięć — między twórczością a społeczną partycypacją, sacrum a profanum, uznaniem a obojętnością. Dla jednych to autentyczna sztuka, dla innych — przypadkowy zbiór. Społeczność nie angażuje się w jego ochronę, a instytucje kultury nie wypracowały żadnych

form współpracy. Jego istnienie zależy od woli twórcy i tymczasowej aprobaty społecznej. Brak zainteresowania instytucji unaocznia szerszy problem polityk dziedzictwa. Kapliczkowo, mimo swojej wartości, pozostaje poza oficjalnym obiegiem kulturowej pamięci. Jak pisał Pierre Nora, to „nieuznane miejsce pamięci” [Nora 2022: 17] — znaczące, ale niezakotwiczone. Przypadek Kapliczkowa zmusza do refleksji nad tym, co kultura lokalna uznaje za wartę ochrony. To swoiste zwierciadło lokalnej kultury — ujawnia granice wspólnotowości i mechanizmy społecznej selekcji. Pokazuje, jak indywidualna inicjatywa może zostać przyjęta, ale równie łatwo odrzucona. To przykład przestrzeni negocjowanej — na styku prywatnej pasji, lokalnej wspólnoty i instytucjonalnej obojętności. Nie jest to legenda ani miejsce magiczne, jak chcą medialne narracje. To realna przestrzeń, funkcjonująca na styku sztuki, pamięci i życia. Miejsce, które żyje, przemija i odradza się w rytmie lokalnych negocjacji i decyzji twórcy. Kapliczkowo — bardziej niż obiekt analizy — jest świadectwem społecznych napięć i kruchości nieformalnego dziedzictwa w kulturze ponowoczesnej. To laboratorium nie-muzeum: przestrzeń, w której negocjowane są granice między prywatnym a publicznym, sacrum a profanum, sztuką a codziennością, a zarazem jedna z najcenniejszych soczewek badania współczesnej muzealności.



Il. 8. EABKJ FC 1846, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Zakończenie

Kapliczkowo Bernarda Zboińskiego pokazuje, że przestrzeń pamięci i twórczości może funkcjonować poza instytucjami, a mimo to spełniać ich podstawowe zadania. Nie jest to zbiór obiektów, lecz proces – dynamiczne i zmienne miejsce, w którym prywatna ekspresja twórcy spotyka się z praktykami wspólnoty. Proponowana tu kategoria nie-muzeum pozwala uchwycić tę specyfikę: chodzi nie o zarządzanie pamięcią, lecz o jej powstawanie w codziennych relacjach. W Kapliczkowie trwałość nie jest celem, a przemijanie nie oznacza porażki – pamięć istnieje jako praktyka sytuacyjna, negocjowana w rytmie życia lokalnego. Tym samym Kapliczkowo nie stanowi ani marginesu muzealnictwa, ani jego negacji. Jest formą uzupełniającą, która poszerza rozumienie dziedzictwa o to, co lokalne, efemeryczne i niezależne od reguł instytucjonalnych. To przykład, że indywidualna inicjatywa może generować procesy wspólnotowe, a sztuka – pełnić rolę medium pamięci i tożsamości. W ten sposób Kapliczkowo lokuje się w polu praktyk, które redefiniują granice między sztuką a życiem społecznym [Matarasso 2019; Goldbard 2006].

Bibliografia

Appadurai Arjun

1986: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Augé Marc

2010: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, przeł. M. G. Parowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bennett Tony

1995: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu Pierre

1986: The Forms of Capital, [w:] J. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood Press, s. 241–258.

Crooke Elizabeth

2007: *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London: Routledge.

de Certeau Michel

2011: *Wynaleźć codzienność*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Universitas.

Douglas Mary

2007: *Czystość i zmaza. Analiza pojęć zanieczyszczenia i tabu*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Eliade Mircea

2022: *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Aletheia.

Eynaud Philippe, Juan Sébastien, Mourey David

2018: *Governing the Commons: Social Enterprise, Microfinance and the Commons*. Abingdon: Routledge.

Federici Silvia

2019: *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland, CA: PM Press.

Foucault Michel

2002: *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Fournier Valérie

2013: *Commoning: On the social organisation of the commons*, „Management”, 16(4), s. 433–453.

Fryś Ewa, Kuczyńska-Iracka Anna, Pokropek Marian

1998: *Sztuka nieprofesjonalna w Polsce*. Warszawa: Rzeczpospolita.

Goffman Erving

2008: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, Warszawa: Aletheia.

Goldbard Arlene

2006: *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. Oakland, CA: New Village Press.

Halbwachs Maurice

2008: *Společne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Harvey David

2012: *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.

Karp Ivan, Lavine Stephan

1991: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Klekot Ewa

2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Korduba Piotr

2013: *Ludowość na sprzedaż*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Kuczyńska-Iracka Anna

1988: *Sztuka naiwna czy profanacja dzieł sztuki?*, „Sztuka i Kultura”, 1, s. 37–43.

Ludwiczak Kamil

2024: Przysiółek Kapliczkowo – leśny skansen małej architektury sakralnej w województwie łódzkim, [w:] D. Kasprzyk, Z. Włodarczyk (red.), *Blisko i Daleko. Sympozjum regionalistów – Praszka 2023*, Wieluń–Praszka: Wieluńskie Towarzystwo Naukowe, Muzeum w Praszce.

Matarasso François

2019: *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.

Nora Pierre

2022: *Między pamięcią a historią*, przeł. A. W. Mędrzecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Rawthorne Eckmyrn Kate, Yodanis Carrie

2024: *Arts organizing as urban commoning: Mobilizing ephemeral art practices for the right to the city*, „Arts and the Market”, 14(1), s. 21–38.

Robotycki Czesław

1990: *Biografia twórcy ludowego jako prawda artystyczna*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Etnograficzne”, 27, s. 29–36.

Simon Nina

2010: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Smith Laurajane

2006: *Uses of Heritage*. London: Routledge.

Taylor Charles

2007: *A Secular Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Turner Victor

2006: *Las symboli. Aspekty rytuału Ndembu*, przeł. J. Mucha, Kraków: Nomos.

2025: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. A. Ługowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Vergo Peter

1989: *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Waterton Emma, Smith Laurajane

2010: *The Recognition and Misrecognition of Community Heritage*, „International Journal of Heritage Studies”, 16(1–2), s. 4–15.

Źródła niepublikowane

Materiały zdeponowane w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej w Łodzi: EABKJ 15217 – EABKJ 15232.

Strony internetowe**Kasperek Karolina**

2022: Zatrzymaj się na chwilę i spójrz w oczy Frasobliwemu, nie tylko w Kapliczkowie, „Tygodnik Poradnik Rolniczy”, [dostęp: 15.07.2025], <https://www.tygodnik-rolniczy.pl/wies-i-rodzina/zatrzymaj-sie-na-chwile-i-spojrz-w-oczy-frasobliwemu-nie-tylko-w-kapliczkowie-2389113>

Kamil Ludwiczak**Kapliczkowo as a Non-Museum. Between Private Expression and the Local Community**

This article examines the phenomenon of Kapliczkowo—an informal, community-based space created by Bernard Zboński that lies at the intersection of non-professional art, local

memory, and grassroots musealization. Drawing on ethnographic research, interviews, and participant observation, the author conceptualizes Kapliczkowo as a “non-museum”: a cultural site that performs museal functions without an institutional framework. The analysis explores how this form of ephemeral heritage challenges conventional boundaries between the sacred and the profane, the individual and the collective, and art and social practice. The study underscores the need to broaden museological categories to encompass relational, temporary, and locally embedded practices.

Keywords: Kapliczkowo, Bernard Zboiński, non-professional art, non-museum, local memory, grassroots musealization, ephemeral heritage

Muzeum reagujące

Responsive museums

Pille Runnel

Estonian National Museum

Mart Alaru

Estonian National Museum

Agnes Aljas

Estonian National Museum

Frictions of the Digital: Rethinking Expertise and Innovation in Museums¹

Introduction

The terms ‘digital transformation’ and ‘digital innovation’ are increasingly common in policy documents, funding frameworks, and the everyday language of heritage institutions, yet their meanings remain fragmented. Digital transformation is often equated with digitising collections. There are suggestions that technological progress drives the cultural sector [see, for example, *Culture is Digital* 2018; Wagner 2023] and that organisations need to step up as open infrastructures for digital innovations. This view risks overlooking the broader digital cultural sphere in which museums operate. In these approaches, the term digital is used for products and technological applications and not for the changes individuals and communities think, learn and operate by [see, for example, Bounia 2023].

Beneath this vision of the technology-driven process lies a more ambivalent reality. While many of the existing studies focus on digital transformation

¹ This work was supported by the Estonian Ministry of Culture’s research and development program “Estonian Culture Research and Development Program 2023-2026” under grant KUM-TA 43 “Digital Cultural Heritage as a Societal Resource” and Horizon Europe project 101132449 i-Game: Building a Community for the Co-creation of Games with High Impact on Innovation, Sustainability, Social Cohesion and Growth.

at societal or institutional levels, less attention has been paid to the everyday experiences of heritage and museums: their hopes, experiences, interpretations, and resistances. By bringing people's perspectives to the centre, we see that digital transformation is not a linear process but is shaped by technological, institutional, and epistemological frictions.

The article draws on a study of heritage and museum professionals in Estonia, Finland, and Latvia. We understand digital transformation as an evolving set of tensions and negotiations. This approach enables us to foreground the lived, situated dynamics of digital change in museums and heritage institutions, for example, the misalignment of workflows with the speed of technological change and the translation gaps that arise in collaborations between cultural institutions and their partners. We propose four analytical frameworks – mediatisation, temporal acceleration, translation, and institutional change – as tools for understanding how digital transformation in museums is negotiated and sometimes resisted.

Study context and methodological framework

This study was developed within the framework of the Digital Cultural Heritage as a Societal Resource research project, which explores how digital heritage can be understood and mobilised as a cultural, social, and economic resource. The focus of this article is how museum professionals perceive, engage with, and articulate digital transformation in their institutions.

The research is based on qualitative fieldwork conducted between September 2024 and April 2025. Twenty semi-structured interviews were carried out: 10 with heritage professionals in Estonia and 10 with professionals in Finland (7) and Latvia (3). A comparative analysis positioned the Estonian case in a broader regional context. The interviewees included curators, researchers, exhibition producers, directors, and communication professionals. Participants were selected based on their active engagement in digital development. Participants represent various types of museums, including natural history, art, and cultural history. This diversity ensured that a broad spectrum of curatorial perspectives and organisational missions was covered. Professional experience ranged from early-career museum workers to professionals with over forty years in the field. The participants come from medium-sized institutions, typically employing around 20 staff members, which is the average museum size across Europe [NEMO 2021].

The interviews explored how museum professionals experience digital transformation in their day-to-day work. Topics included institutional readiness for digital initiatives, available infrastructure, collaboration with external partners, and the tensions that emerge between curatorial integrity and the push for digital experimentation.

To protect participant confidentiality, interviews were anonymised. Participants are referred to using numerical identifiers.

Given the frequent use but often limited conceptual clarity of terms such as digital heritage, digital innovation, and digital transformation, the study left these terms undefined during interviews. This allowed participants to describe their interpretations and experiences in an open-ended way. The interviews captured a range of digital practices and tools from collection databases and exhibition interactives to social media content, video and VR games. This provided a grounded understanding of how digital transformation is perceived and implemented in various institutional settings and professional roles.

Theoretical context

Digital transformation in museums is not just about new technologies, but about navigating the institutional, technical, and epistemological frictions that shape innovation. This article proposes four theoretical perspectives that reflect the tensions and frictions we identified.

First, the mediatisation framework offers insights into how digital technologies reconfigure the cultural, organisational, and temporal logics of museums and heritage institutions. Building on the work of Stig Hjarvard [2008], Nick Couldry [2012], Sonia Livingstone and Peter Lunt [2014], and Michelle Henning [2006], we understand mediatisation as a process through which media become integrated into the operation and logic of institutions, thereby reshaping how they function and communicate. Through digitisation, museums become embedded in the rhythms of broader digital media ecosystems where they are confronted with social media logic [Ringel & Ribak 2024; Burkey 2021] and the inherent need to keep up engagement for financial results [Karppi 2018]. In the study, this tension is manifested in the way museum professionals feel when striving to enhance the accessibility and visibility of cultural heritage in the digital environment, and in the perceived risk of simplifying, fragmenting, or losing the meanings of heritage collections.

Second, the temporal perspective highlights the mismatch between the accelerated pace of digital innovations and the temporality of museums, which is perceived as slower and not immediately reacting, but instead responding to societal changes. Drawing on Hartmut Rosa's [2013] theory of social acceleration, Judy Wajcman's [2015] analysis of time politics, Sarah Sharma's [2014] exploration of power and temporal regimes, and Wolfgang Ernst's [2013] distinction between media time and archival time, we frame the digital transformation of a museum or heritage institution as a site of temporal conflict. These institutions, oriented toward permanence and preservation, find themselves ill-matched to the short innovation cycles, product development logics, and iterative dynamics of the tech industry, as well as the rapid obsolescence of digital solutions. This mismatch was a recurring theme in our interviews.

Thirdly, we draw on the sociology of translation and Actor-Network Theory to understand how collaborations in digital projects unfold. Actor-Network Theory is a framework that views humans, objects and ideas as interconnected within dynamic networks of relationships. According to Callon [1987], innovation is not a straightforward application of expertise but a process of negotiation across actors with divergent roles and interests. The concept of 'translation chains' describes how temporary alignments are formed to enable project success. Our interviews revealed how distributed expertise across curatorial, technological, and managerial domains often resulted in fragile collaborations. As Suchman [2007] argues, development processes are dialogical and ongoing, and as Akrich [1992] notes, technologies are not neutral but have embedded assumptions about users. These perspectives help explain why digital initiatives can falter: not because of resistance to technology, but due to the complexity of aligning goals, practices, and understandings among collaborators.

Fourthly, institutional theory offers tools to understand why digital transformation, though often emphasised in strategy documents, is uneven in practice. Even when digital transformation is framed as a strategic priority, its implementation is fragmented and reactive, as suggested by both research literature and our interview data. Drawing on Thelen's [2004] work on slow and layered institutional change, and more recent contributions from digital governance studies [Lips 2019], we argue that digital development in museums and heritage institutions is shaped both by internal structural tensions and by external pressures. Our informants

reported that digital innovation lacked long-term coordination and was a response to temporary funding opportunities rather than to strategic institutional vision.

Together, these four perspectives enable us to see digital transformation not as a linear, technology-driven process, but as a contested and situated evolution with frictions and tensions. Professionals do not describe their work using these theoretical terms, but their everyday experiences reflect larger tensions around meaning-making, resource allocation, collaboration, and institutional readiness to change.

Mediatisation as a friction in digital transformation

A key concept for understanding digital frictions in museums is mediatisation, which challenges the idea of digital heritage as mere stored data. Mediatisation highlights how media logics reshape institutions and create new spaces where new meanings, dispositions, and practices emerge. The concept of mediatisation addresses media logics and their transformative impact on institutions.

A significant friction with mediatisation is the struggle to adapt to new regimes of visibility, proliferated by platforms [Livingstone, Lunt 2014]. For one, museums and heritage institutions have multiple platforms through which they can communicate with audiences. Another issue is maintaining curatorial agency in the way digital cultural heritage is presented and interpreted when trying to reach audiences. As one driver of visibility in a mediatised environment is engagement [Karppi 2018], the value of knowledge is related to users' experience and the meanings they give it [Couldry 2012; Witcomb 2003]. This renders "public heritage and memory institutions, which were historically treated as public service", increasingly dependent on popularity among users and economic value [Ringel & Ribak 2024: 2].

Some professionals adopt a guarded outlook on digital productions in museums or associate triviality with productions that involve screens or games (6, 7). Others were concerned about putting children behind screens, hijacking their attention (5). At the core lies a wariness about how the logic of mediatisation contrasts with the values of being a museum.

Curatorial agency can conflict with the logic of mediatisation. Museum professionals may feel pressured to appeal to audiences. One informant struggled to balance engaging a wider audience with maintaining historical

accuracy in a gamified exhibit (8). Another informant felt that they “were trapped into listening to the users too much” and made minor adjustments that, in the end, did not increase the quality of their service (10). This exemplifies a perceived demand to compromise when working in a mediatised space: “We need to discern whether the game serves the purposes of the exhibition, or it is just a commercial endeavour” to make the player happy (8). Data-driven “services that valorise audience engagement could prioritise the most attention-grabbing aspects of a collection and diminish the importance of a curator’s view in presenting a more nuanced story [Terras *et al.* 2021: 8–9]. This has led museum and heritage professionals to stress the “subordinate role of technologies and data, which are utilised to bring the exhibition’s narrative to life” [Derda 2023: 1605].

At the same time, with the rise of social media platforms, expectations for accessing digital heritage have increased. As many heritage databases were initially built for museum professionals rather than the public [Pruulmann-Vengerfeldt, Aljas 2009], users now often turn to social media to find information. “One of the biggest surprises for me, one that I haven’t had before, is that so many queries are received from Facebook Messenger” (1).

This shift demonstrates that heritage curators must now participate in the co-created and mediatised life of digital heritage. The museum curator must be able to steer heritage discourse within the complex power dynamics that emerge from mediatised logic [Taylor & Gibson 2016], as, for example, “dialogue communicated through digital heritage initiatives and social media platforms can be particularly difficult to manage when everyone is enabled to provide their own opinions, perspectives, and insights” [Burkey 2021: 193].

For some museum workers, mediatisation raises the question of how much can be sacrificed from scientific integrity to gain online attention. So, when it comes to implementing new media technologies, some took the stance that technology should only be used for something “that cannot be resolved in any other way” (1) even though, as they put it, “people think that as soon as others do it, you also have to do it the same way” (6). A dilemma arises: whether to use standardised solutions for digital development, resembling an easier route at the cost of less curatorial authority, or so-called tailor-made solutions, requiring more effort. One informant feels that many representatives of the IT industry are more interested “in selling their product. It is not in their best interest to meet you halfway and tell

you what you really might need” (2). According to Burkey [2021: 193], key decisions shaping public understanding of digital heritage, such as what to save, where to store it, and which applications to use, are increasingly delegated to technology specialists.

Interviewees expressed their scepticism about being involved with many digital projects at all, because participating in the mediatised landscape and having to compete with other easily accessible media was seen as not worth the high cost. “The cost of development plus your own labour — it still comes as a result of a lot of work and in terms of cost it never really gives back” (1). Tackling mediatisation can be too costly and take too much effort, leaving some to hold themselves back and “keep [their] output simple” (4), especially when, from the visitors’ perspective, these efforts do not provide significant value.

Temporal acceleration as a friction in digital transformation

Statements such as “we ran out of time” are frequently voiced by museum and heritage professionals involved in digital initiatives. At first glance, these concerns seem tied to logistical issues, such as unrealistic project timelines or failed planning. Underneath these lies a deeper structural friction that Hartmut Rosa [2013] calls social acceleration. This reshapes how museums experience and manage time. The tension between digital and institutional temporality creates one of the most persistent frictions in digital transformation.

Social acceleration refers to the compounding speeds of technological change and everyday life rhythms, often exceeding the adaptive capacities of both institutions and individuals. This process also frames the temporal conflict in the context of digital development. While digital logic is driven by iterative development and speed, museum work is grounded in continuity and longevity.

Krista Lepik [2023] has pointed out that one of the specific features is that these are institutions whose work and structures have remained relatively intact over long periods of time. This creates a mismatch between institutions’ operational rhythms and the expectations of digital development. The result is not merely a capacity challenge, but a tension between two different temporal logics. In our informants’ experience, the sense of temporal pressure manifests as a need to keep up with the external temporal logics and pressure for immediate action imposed by funders, partners,

and public expectations of digital development. While the adoption of digital might signal innovation on the surface, it often embeds museums in time structures that are difficult to sustain.

Media theorist Wolfgang Ernst [2013] distinguishes between fast, ephemeral, and iterative media time and archival time, which is oriented towards preservation, duration, and continuity. This mismatch was reflected in interviews: digital technologies in museums (such as exhibits, games, or VR) operate on media time. They age quickly, require frequent updates, demand constant adaptation, and lack archival stability, risking obsolescence within a few years.

The pressure to keep digital outputs up to date is challenging for museums, meaning they struggle to keep up with media time: “Games are expensive, development cycles are unstable, and their impact is weak” (5). Younger visitors quickly notice outdated content: “It becomes off-putting rather than engaging” (2).

A key driver of temporal mismatches is project-based digital development, where initiatives rely on temporary funding, functioning as one-time investments. Digital initiatives in museums are externally funded, delivered in collaboration with tech companies or creative partners under compressed timelines. The interviews reveal that museum staff prefer genuine partnerships over client-provider relationships in digital projects, but such collaboration requires time and mutual understanding. Knowledge loss and lack of institutional memory were frequent concerns, as significant investments don’t happen very often. “Projects begin with excitement, then funding ends, and energy fades. We fall back into routines” (6). These quotes highlight short-lived innovation – a pattern of discontinuity in which each new project starts from scratch.

While routine is seen as an obstacle to innovation, our interviewees emphasised its protective and sustainable qualities. In overstretched institutions, maintaining manageable routines becomes a conscious strategy. “Looking back, we really haven’t jumped on the VR or AR bandwagon, because we haven’t seen any real results come from it – just doing it for its own sake isn’t a goal... We keep ourselves informed, but we’re waiting to see how these technologies could actually serve us” (5). This reluctance reflects not resistance to innovation, but a desire to avoid wasteful investment in unstable formats.

Judy Wajcman [2015] argues that it is social structures, not technology itself, that assign speed as a value. In museums, this is visible through externally imposed deadlines, platform cycles, and shifting policy expectations. This temporal mismatch reflects institutional power and often forces museums to abandon ambitious digital visions due to incompatible timeframes. As informants noted, digital initiatives are frequently ad hoc and disconnected from the core missions of museums (3, 4, 7, 9). Barbara Adam [1998] critiques the modern emphasis on linear and standardised time, suggesting that such temporal frameworks can obscure the complex, multifaceted nature of social processes. Building on Adam's insights, we see how the imposition of digital development timelines in museum contexts can create friction, potentially overlooking the diverse temporalities inherent in museums' practices. This misalignment forces changes in workflows and processes.

Digital development in museums often relies on overstretched professionals who lack long-term support for maintenance and integration. Our interviews show that digital transformation fails not due to weak ideas, but because the pace of digital projects is incompatible with museum workflows. These temporal mismatches cannot be solved by planning alone; lasting digital innovation must align with both institutional goals and institutional time.

Distributed expertise and the issue of translation

A common issue in digital transformation for museum professionals is the unwieldy distribution of necessary expertise [Cameron, Kenderdine 2007]. Despite growing digital competence, development remains fragmented and underfunded. In many cases, employees feel isolated from digital knowledge. The usual way for the museum professional to overcome this is to communicate and translate the subject of their expertise to parties who have technological expertise. This poses a problem wherein a museum professional might feel that “[IT professionals] don't understand the teaching and education side of things” (5) or “I don't understand what they say to me, they don't understand what I say to them.... I don't know who to turn to” (2).

Michel Callon [1986] describes innovation as a process of aligning diverse interests through translation, which he breaks down into four phases: problematisation, where the problem is defined; intersement (or interposition), for example engaging actors; enrolment, where the roles are negotiated;

and mobilisation, in which the necessary steps are taken to ensure that the actors in fact represent their constituents, who- or whatever they are. The main challenge for these translation chains in digital museum projects is maintaining stability amid rapidly changing technology and differing stakeholder goals. As each actor brings unique perspectives, successful cooperation depends on ongoing communication and mutual translation. “To translate is to displace”, and this displacement is necessary to achieve “a discourse of certainty” that unifies the different actors in this network [Callon 1986: 18–19].

The effort required to achieve a unified understanding among different parties (museum professionals, designers, IT specialists, and end-users) is rarely directly addressed in our interviews, although it is implied. There is the implied effort of communication and persistent feedback (2, 4, 5, 6), which in Callon’s framework could refer to *interessement* or negotiating the roles of a production; and there is the courage to “ask silly questions” (2), i.e. the *problematization* or identification of the elements necessary to start work on a new development.

Lucy Suchman argues that design and use are dialogical processes, meaning that all collaboration must be responsive and adaptive [Suchman 2007]. However, there is first an imperfect commission with an imperfect result and, as one interviewee put it, “afterwards, when everything is already done, we’ll try to fix things” (2). One informant explains that “right now there is no genuine initiative” to get their museum interacting with customers to get feedback (1), indicating the effort needed even to start a dialogue.

Madeleine Akrich [1992] argues that technologies are co-constructed through negotiation and adaptation. Her concept of *scripted technologies* explains miscommunications between museum professionals and IT specialists, as mismatched assumptions often lead to project failures. For example, a museum educator noted that a digital solution, designed for a single user, remained unused because it would have been more effective if used by the entire class (3). This highlights how digital solutions may not align with actual user needs.

In an interesting twist from the perspective of translation, a lack of resources and employees can foster more intense communication between museum professionals. When discussing how people know to assume their roles, an informant said that “it is revealed through cooperation with each other. Because, well, if we’re forced to work like sardines in a can ... then

it becomes cooperation” (5). Another emphasised: “Since we have a small organisation, where everyone needs to do everything ... developing anything comes with having the digital aspect in mind” (4). Tied to Callon’s framework, people are forced to learn multiple roles, reducing instances of translation between different people, while making colleagues more available for recurring dialogue and communication. That is also why personal enthusiasm and initiative are valued highly: “Proactiveness is very important, because when someone has a problem, they must be willing to make some noise about it” (5). These examples underscore the genuine need for digital development and skills, as professionals must rely on enthusiasm and extra effort to overcome challenges.

A positive example comes from the creation of a digital game, where ongoing dialogue and non-monetary motivation enabled productive collaboration and shared goals between design students and museum professionals (1), leading back to the ideas of Schuman [2007]. In addition to this, informants implied that to have a successful digital development project, there needs to be a strong vision, or one needs to be a “smart client” (5), or have something to say (7). Another staple that goes together with having a clear direction is continuous communication and dialogue, which comes with an understanding that no development is ever really finished. Any new development, if done correctly, seems to go with the extra burden of having to be maintained indefinitely: “if you create a digital solution, that means you get an extra task in your workflow” (2).

Institutional change as friction in digital transformation

Several factors determine the trajectory of digital developments within organisations. Internally, digital development is influenced by management and leadership, resources, organisational structure, knowledge management, and organisational culture [Ekosaari 2023]; externally, by consumer expectations, stakeholder collaborations, and digital governance. Thus, digital transformation unfolds not as a matter of technological advancements but as a complex negotiation with institutional structures, external pressures, and museum practices. This points to a deeper friction: while transformation appears as top-down strategic intent, it is often experienced as a bottom-up accumulation of small, uncertain, and unsupported practices.

Drawing on Thelen’s [2004] theory of slow, cumulative institutional change and Lips’ [2019] critique of fragmented digital governance, institutional

change appears to be an uneven, contradictory process. These perspectives are complemented by practice-based approaches [Schatzki 2002; Shove, Pantzar, Watson 2012] that examine how change appears through everyday practice. Rather than being implemented through coherent digital strategies, change is layered over time and shaped by the experiences and challenges of employees.

But while Thelen [2004] argues that institutional change is slow and cumulative, this is not necessarily evident in the everyday practices of museum professionals. The interviewees described digital transformation as reactive short-term tasks, driven by external funding and policy pressures rather than long-term vision, with few institutions having digital strategies (1, 3, 8, 9). Digital development might be a stated priority, but in practice, it is project-based and opportunistic. Digital initiatives might solve immediate needs, but are rarely integrated into regular workflows.

Most institutions lack the mechanisms to implement change systematically. Interviewees described institutions as overstretched: “In most museums, the team is so small – just managing to keep the floors clean, the lights on, and the collections from moulding – that there are no resources left to develop or optimise anything” (1). This absence of digital capacity extends to IT infrastructure, governance, and role ownership. Even when an IT unit exists, its tasks focus on maintaining IT systems rather than supporting cultural or curatorial needs. Digital projects become one-time investments, and institutions cannot sustain added costs, maintenance, updates, and staff time beyond the project (4).

Faced with limited capacity, professionals adopt strategic minimalism, doing only as much as can be managed. Rather than pursuing innovation opportunities, they opt to scale back. As one interviewee put it: “I actually tend to hold myself back. We look for outputs but try to keep those outputs simple” (4). This is not a failure of imagination but an adaptive strategy, a refusal to overcommit in the absence of systemic support. Interviewees expressed concern that pushing large-scale digital initiatives without adequate planning leads to burnout and disillusionment. At the same time, there is recognition that such minimalism can limit long-term development. Interviewees noted that the absence of necessary roles, such as change managers, means institutions easily slip back into old habits (6). Staff turnover and poor documentation contribute to the loss of institutional memory between projects.

Despite these constraints, change occurs. Thelen's [2004] model of institutional layering helps explain this: new practices are gradually added to old routines, creating slow-moving transformations. Some interviewees described change emerging through pressure, adaptation, and small shifts (2, 3). Others suggested that transformation could occur if new people brought fresh ideas into the organisation, or if existing roles were expanded to include responsibility for digital developments (4, 6). This aligns with practice theory, which sees institutions as evolving through the accumulation of repeated actions rather than top-down implementation. According to this view, the slowness of digital transformation is not necessarily a weakness. It can allow for learning and support sustainability. However, without frameworks that support gradual change, transformation risks remaining episodic.

Digital transformation in museums and heritage institutions should not be understood solely through the lens of technology or strategy. The core friction is not resistance to change but a mismatch between the logic of digital initiatives and the internal dynamics of cultural institutions. Some solutions suggested by the interviewees include the creation of centralised support systems (for example, national infrastructure such as Estonia's existing Estonian Museums Public Portal, MuIS)² (1) and the integration of digital into core job descriptions (6). Ultimately, digital transformation requires more than catching up with externally initiated change. It involves realigning digital ambition with organisational capacity, supporting the professionals who manage these processes, and treating change as a layered, ongoing, and institutionally embedded practice.

Discussion: Rethinking Digital Transformation through Frictions

This article set out to explore how museum professionals experience digital transformation in their everyday practices. Our approach revealed the complex processes through which digital change unfolds. We outlined four interrelated frictions: mediatisation, temporality, translation, and institutional change as key sites of negotiation.

Bringing digital innovations to museums requires museum professionals to operate within an environment shaped not just by their professional agency, but also by media and platform logic that favours greater visibility, continuous content creation, and audience engagement.

² <https://www.muis.ee/> Estonian museums' public portal of digitised collections.

This creates a friction between curatorial integrity and the need to appeal to audiences through social media, digital interactives and gamified tools. Mediatisation signifies negotiation between visibility and authority, manifested in issues such as representing heritage or historical accuracy. It requires new communicative roles and balancing expectations posed by mediatisation with institutional values.

Digital development does not always align smoothly with the internal pace of an institution's life. The friction of temporal mismatch became visible in project-based developments, and the pressure to use digital solutions despite the risk of many becoming quickly obsolete. Balancing between institutional time and digital temporality logics affects the long-term planning capacity of the institutions.

Digital transformation depends on collaboration and translation between professionals with different expertise, values, and professional vocabularies. Applying the sociology of translation [Callon 1986; Suchman 2007; Akrich 1992], we examined how staff lack the time, capacity, or infrastructure to maintain effective translation chains.

Despite the importance of digital transformation, at the institutional level, digital initiatives remain disconnected from core institutional strategy. The interviews instead support Thelen's (2004) argument that institutional changes are slow and cumulative. Yet the museum professionals studied in this article perceived the risk that digital initiatives might turn out to be reactive, rapid and disruptive due to the lack of long-term strategies.

Digital transformation is not a technology-first process. Frictions in the four domains are overlapping and relational. Resistance and the hesitation of even digital enthusiasts in museums is often rational. Digital transformation should not be approached as a race toward a novel technical upgrade. Instead, museums and their partners should understand frictions as enablers to rethink how expertise is distributed and how innovation is supported as part of institutional change. If digital change is to be sustainable, it must be supported by an institutional shift towards facilitating open innovation.

There is a need for translational roles, or for generalists: professionals who can bridge curatorial, technical, and design languages, and who can guide digital projects from idea to implementation. The challenge is also to integrate digital development into the daily operations of institutions, making it visible and trusted at the level of the museum professional's work.

For museum and heritage institutions, the necessary change could be shifting from short-term projects, relying on enthusiasts making the most of opportunities, to long-term capacity building. Frictions could be treated as strategic feedback points.

Sustainability is one of the most prominent challenges museums face, as digital expertise and memory are easily lost between different initiatives and projects. Thus, digital transformation needs knowledge logs that are retained through documentation and peer learning.

This article contributes to a growing body of work that challenges techno-optimistic and linear descriptions of digital transformation as a key driver of innovation in the cultural heritage sector. By approaching transformation through frictions, we show that digital change in museums is an ongoing negotiation with institutional identity, professional values, and time pressures. Frictions are not obstacles but productive dynamics, indicators of where institutional rhythms, expertise, and infrastructures are under pressure. They help clarify the direction and meaning of digital transformation by revealing what institutions value and where their limits lie.

References

Adam, B.

1998: *Timescapes of Modernity. The Environment and Invisible Hazards*. Routledge.

Akrich, M.

1992: The de-description of technical objects. In: W. Bijker, J. Law (eds.), *Shaping Technology/Building Society* (pp. 205–224). MIT Press.

Bounia, A.

2023: New Directions in the Future of Heritage Institutions: The Post-digital Museum. *The International Journal of Communication and Linguistic Studies*, 21 (2), 19–34. DOI:10.18848/2327-7882/CGP/v21i02/19-34.

Burkey, B.

2021: From Bricks to Clicks: How Digital Heritage Initiatives Create a New Ecosystem for Cultural Heritage and Collective Remembering. *Journal of Communication Inquiry*, 46 (2), 185–205. DOI: 10.1177/01968599211041112.

Callon, M.

1986: Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay. Obtained from <http://www.thetransformation-project.co.uk/wp-content/uploads/Actor-Network-Theory.pdf>

Callon, M.

1987: Society in the making: The study of technology as a tool for sociological analysis. In W. Bijker, T. Hughes, T. Pinch (eds.), *The Social Construction of Technological Systems* (pp. 83–103). MIT Press.

Couldry, N.

2012: *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Polity.

Culture is Digital

2018: Department for Digital, Culture, Media & Sport. Obtained from https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5aa68f84e5274a3e3603a65e/TT_v4.pdf

Derda, I.

2023: Museum exhibition co-creation in the age of data: Emerging design strategy for enhanced visitor engagement. *Convergence*, 30 (5), 1596-1609. DOI: 10.1177/13548565231174597.

Ekosaari, E.

(forthcoming). *Digital Museums: Institutional Cultures and Innovation Politics in the Nordic Region*. [Publisher TBD].

Ernst, W.

2013: *Digital Memory and the Archive*. University of Minnesota Press.

Henning, M.

2006: *Museums, Media and Cultural Theory*. Open University Press.

Hjarvard, S.

2008: The Mediatization of Society: A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change. *Nordicom Review*, 29, 105-134. DOI: 10.1515/nor-2017-0181.

Karppi, T.

2018: *Disconnect: Facebook's Affective Bonds*. University of Minnesota Press.

Lepik, K.

2023: Aeg, sotsiaalse aja kiirenemine ja ajalised taktikad Eesti muuseumitöötajate vaates. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat*, 64 (2), 59–87. DOI: 10.33302/er-mar-2023-004.

Lips, A. M. B.

2019: *Digital government: Managing public sector reform in the digital era*. Routledge.

Livingstone, S., Lunt, P.

2014: Mediatization: An emerging paradigm for media and communication research? In: Lundby, K. (ed.), *Mediatization of Communication* (pp. 703–724). De Gruyter.

NEMO – Network of European Museum Organisations

2021: Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe. Obtained from https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf

Pruulmann-Vengerfeldt, P., Aljas, A.

2009: Digital cultural heritage – challenging museums, archives and users. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 3 (1), 109–127.

Ringel, S., Ribak, R.

2024: Platformizing the Past: The Social Media Logic of Archival Digitization. *Social Media + Society*, 10 (1). DOI: 10.1177/20563051241228596.

Rosa, H.

2013: *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.

Schatzki, T. R.

2002: *The site of the social: A philosophical account of the constitution of social life and change*. University Park: The Pennsylvania State University Press

Shove, E., Pantzar, M., Watson, M.

2012: *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How it Changes*. SAGE Publications Ltd.

Suchman, L.

2007: *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*. Cambridge University Press.

Taylor, J., & Gibson, L. K.

2016: Digitisation, digital interaction and social media: embedded barriers to democratic heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 23 (5), 408–420. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1171245>

Terras, M., Coleman, S., Drost, S., Elsdon, C., Helgason, I., Lechelt, S., Osborne, N., Panneels, I., Pegado, B., Schafer, B., Smyth, M., Thornton, P., Speed, C.

2021: The value of mass-digitised cultural heritage content in creative contexts. *Big Data & Society*, 8 (1). DOI: 10.1177/20539517211006165. (Original work published 2021)

Thelen, K.

2004: *How Institutions Evolve: The Political Economy of Skills in Germany, Britain, the United States, and Japan*. Cambridge University Press.

Wajcman, J.

2015: *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*. University of Chicago Press.

Witcomb, A.

2003: *Re-Imagining the Museum Beyond the Mausoleum*. Routledge.

Pille Runnel**Mart Alaru****Agnes Aljas**

Tarcia w świecie cyfrowym: Nowe spojrzenie na wiedzę specjalistyczną i innowacje w muzeach

Terminy „transformacja cyfrowa” i „innowacja cyfrowa” są coraz częściej obecne w dyskursie politycznym i praktyce instytucjonalnej, jednak pozostają koncepcyjnie fragmentaryczne. Często ujęte jako postęp technologiczny lub digitalizacja zbiorów, te liniowe, techno-optimistyczne narracje pomijają codzienne trudności muzeów. Opierając się na wywiadach z profesjonalistami z dziedziny dziedzictwa kulturowego, autorzy artykułu przeanalizowali, jak zmiana cyfrowa jest kształtowana w kontekstach: mediatyzacji, przyspieszenia czasowego, translacji i zmiany instytucjonalnej, z których każdy umożliwia, a czasem blokuje innowacje. Zmiana cyfrowa jawi się nie jako pojedynczy proces, lecz jako negocjowanie tożsamości instytucjonalnej, wartości zawodowych i presji czasu. Tarcia nie

są przeszkodami; skłaniają do refleksji nad znaczeniem i kierunkiem innowacji, obnażając ograniczenia strategii odgórnych i myślenia zorientowanego na produkt. Zmiana cyfrowa w muzeach pojawia się w codziennej praktyce, kształtowana przez strukturalne rozbieżności, fragmentaryczną wiedzę specjalistyczną i adaptację.

Słowa kluczowe: technologie cyfrowe, muzea, innowacyjność, zarządzanie dziedzictwem kulturowym

Abstract: The terms ‘digital transformation’ and ‘digital innovation’ are increasingly prevalent in policy discourse and institutional practice, yet remain conceptually fragmented. Often framed as technological progress or digitisation of collections, such linear techno-optimistic narratives overlook the daily complexities of museums. Drawing on interviews with heritage professionals, we analyse how digital change is shaped by four frictions: mediatisation, temporal acceleration, translation, and institutional change, each enabling and sometimes resisting innovation. Digital change appears not as a singular process, but as a negotiation of institutional identity, professional values, and time pressures. Frictions are not obstacles; they prompt reflection on the meaning and direction of innovation, exposing the limits of top-down strategies and product-driven thinking. Digital change in museums emerges through daily practice, shaped by structural misalignments, fragmented expertise, and adaptation.

Keywords: digital technologies, museums, innovation, cultural heritage management

Justyna Majerska-Sznajder

Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach

Centrum Zaangażowanych Badań nad Ciągłością Kulturową

Wydział „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski

Rola muzealnictwa w dekolonizacji ochrony dziedzictwa kulturowego mniejszości etnicznych na przykładzie Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach

1. Dekolonizacja i Wilamowice?

Współczesne muzea coraz częściej stają się przedmiotem krytyki jako instytucje reprodukujące wykluczenia i nierówności wynikające z historii kolonializmu. W Polsce idea dekolonizacji muzeów też zaczyna zyskiwać na znaczeniu, jednak wciąż ogranicza się głównie do refleksji nad ekspozycjami pochodzącymi z dawnych kolonii innych państw — np. Afryki czy Azji [Michalska 2021: 46–59]. Zdecydowanie rzadziej podejmuje się temat dekolonizacji w kontekście lokalnym, czyli dotyczącej mniejszości etnicznych i narodowych zamieszkujących granice dawnej i dzisiejszej Polski [Wróblewska 2024: 3–9]. Jednym z istotnych przejawów tego problemu jest marginalizacja mniejszości etnicznych — zarówno w samych kolekcjach, jak i prezentowanych narracjach muzealnych [Radłowska 2020: 427–442]. W odpowiedzi na te wyzwania rozwija się ruch dekolonizacji instytucji kultury — głównie muzeów — postulujący przekształcenie sposobów reprezentowania wiedzy i historii związanych z mniejszościami etnicznymi [Barańska 2017; Kobielska, Siewior 2023]. Dekolonizacja w tym ujęciu

oznacza również umożliwienie mniejszościom opowiadania własnych historii — nie przez pryzmat zewnętrznej klasyfikacji, lecz na własnych zasadach. W skali globalnej proces dekolonizacyjny muzeów obejmuje rosnące znaczenie tzw. muzeów partycypacyjnych oraz inicjatywy badaczy i aktywistów domagających się „dekolonizacji wiedzy” — odejścia od eurocentrycznych paradygmatów na rzecz nie tylko bardziej inkluzywnych, interkulturowych ujęć, lecz nawet promowania perspektywy emicznej w muzealnictwie [Byrne 2012]. Na tym tle coraz wyraźniej rysuje się potrzeba rewizji także lokalnych narracji, w których — jak w przypadku Polski — pamięć o marginalizowanych społecznościach nadal pozostaje mało reprezentowana.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na nowo powstałe Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach i na jego wystawę stałą *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, poświęconą tej grupie etnicznej. Wilamowianie to potomkowie osadników przybyłych z zachodniej Europy, którzy osiedlili się na pograniczu śląsko-małopolskim. Historia tej grupy etnicznej jest mocno związana z tkactwem i handlem [Libera, Robotycki 2001], które przyczyniły się do jej szybkiego wzbogacenia i prestiżu oraz wpłynęły na utrzymanie odrębności kulturowej [Król 2024].

Muzeum wilamowickie jest przykładem rozważań nad partycypacją społeczności w tworzeniu tego typu instytucji i jej narracji, ale i nad rolą, jaką odgrywa w ich tożsamości.

Najczęstszym obiektem zainteresowań badaczy Wilamowic jest język wilamowski — wymysiöeryś. Jest to jeden z najmniejszych języków germańskich — niespotykane zjawisko — zarówno z powodu formy kształtowania się, swego rozwoju, literatury, jak i stanu dzisiejszego [Król 2023]. Niejasna geneza grupy, poczucie odrębnej tożsamości, język i strój były wykorzystywane przez badaczy niemieckich i polskich do ich celów politycznych — pokazania Wilamowian jako części narodów niemieckiego lub polskiego. Skutkiem przypisywanych im przez zewnętrznych badaczy przynależności i tożsamości [Król 2024] w czasie II wojny światowej — kiedy teren Wilamowic został włączony do III Rzeszy — Wilamowian uznano za Niemców i wpisano na volkslistę [Król 2022]. Z tego powodu, zaraz po wojnie, mimo zrehabilitowania mieszkańców i wskazania na przymus podpisania volkslisty, rozpoczęły się intensywne i uporczywe prześladowania Wilamowian. W tym właśnie spisie, który zarządzono na podstawie niemieckiej etnocentrycznej narracji o niemieckości Wilamowian, upatruje

się początku upadku ich kultury, z czym oni się nie godzili. W 1945 roku zakazano używania stroju i języka, a nieprzestrzegający tego byli surowo karani. Początkowo, bojąc się denuncjacji ze strony mieszkańców sąsiednich miejscowości, dzieci izolowano od rodzin, by nie zdradziły się ze znajomością języka [Król 2022]. Mieszkańców więziono w powojennych obozach pracy (np. w Jaworznie), zsyłano do więzień lub wywożono za Ural. Bogatszych gospodarzy wysiedlano, a majątki przejmowano [Fic 2018: 308–311]. To właśnie w czasach powojennych represji powstawało sporo kolekcji i zbiorów związanych z kulturą wilamowską. Najbardziej pożądanymi obiektami były stroje kobiece, które ze względu na podróże handlowe Wilamowian oraz ich wysoki status majątkowy miały bardzo dużą wartość. Miały one również olbrzymie znaczenie dla wilamowskiej tożsamości, ich utrata zaś lub sprzedaż wiązały się — w oczach członków społeczności — w znacznym stopniu ze zdradą wspólnoty [Filip 2005]. Stroje bywały zagrabiane przez prześladowców lub wyprzedawane przez samych Wilamowian, często zmuszonych do tego w wyniku sytuacji ekonomicznej lub politycznej [Król 2024: 152–155]. W kronice Zespołu Regionalnego „Wilamowice” można znaleźć relację z wizyty jednego z zagranicznych kolekcjonerów, która dobrze podkreśla jego postawę kolonialną wobec członków społeczności. Miał powiedzieć „Ludzi tu mało — folklor duży”¹. Na pierwszy rzut oka to stwierdzenie może wydawać się niewinne, zważywszy na to, jak traktowano w tamtych czasach kulturę wilamowską, ale podkreśla ono brak podmiotowości społeczności i prawa do jej samostanowienia. Powojenne represje doprowadziły w kolejnych pokoleniach do niemal całkowitego zaniku stroju i języka wilamowskiego [Wicherkiewicz 2001], choć w dalszym ciągu poczucie odrębności i własnej tożsamości było w społeczności mocne [Filip 2005]. W latach 50. XX wieku, po zelzeniu najcięższych prześladowań i przymusowej asymilacji, rozpoczął się okres przemocy symbolicznej — marginalizacji, stygmatyzacji i folkloryzacji Wilamowian [Król 2022]. Wówczas kultura wilamowska stała się tematem żartów, a jej znaczenie oraz wilamowską tożsamość podważano [Libera, Robotycki 2001].

Mimo powszechnej wśród badaczy i dziennikarzy narracji o rychłej śmierci kultury wilamowskiej w XXI wieku pojawiły się oddolne działania na rzecz odbudowy jej znaczenia. Wiąże się to z rewitalizacją języka wilamowskiego. Jest to jedno z najbardziej dynamicznych oddolnych przedsięwzięć z tego

¹ Kronika Zespołu Regionalnego „Wilamowice”.

zakresu po 2000 roku. Dzięki działaniom młodzieży udało się nie tylko sprawić, że młode pokolenie używa języka wilamowskiego, lecz także zmienić negatywne postawy wobec kultury i pokonać historyczną traumę wywołaną zakazem noszenia stroju i posługiwania się językiem wilamowskim [Król 2016]. Jednocześnie z działaniami dokumentującymi język zaczęły się pojawiać oddolne inicjatywy służące ochronie innych przejawów kultury wilamowskiej. Dotyczyły one tradycyjnych strojów, rękodzieła, fotografii oraz przedmiotów codziennego użytku. Choć starania, aby utworzyć miejsce chroniące artefakty związane z tożsamością wilamowską podejmowane były już w latach 70. XX wieku, większość kolekcji została rozproszona. W pierwszej dekadzie XXI wieku, w ramach działalności Stowarzyszenia „Wilamowianie”, organizacji zrzeszającej działaczy i aktywistów na rzecz kultury wilamowskiej, rozpoczęto tworzenie instytucjonalnej kolekcji. Pierwsze tworzone wystawy czasowe — przez Wilamowian-działaczy (do których zalicza się i autorka artykułu) i dla Wilamowian — miały charakter amatorski, jednak już wówczas skupiały się na ukazywaniu głosu społeczności. Narrację przygotowywali członkowie wspólnoty, głównym zaś językiem ekspozycji był wilamowski, a dodatkowym polski i/lub angielski. Na ich tle przełomową stała się wystawa czasowa *Wilamowice. Aż po życia kres*, przygotowana w 2015 roku we współpracy z Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu. Zapoczątkowała ona nurt dekolonizacji narracji o kulturze wilamowskiej. Wówczas głównymi autorami i wykonawcami byli Wilamowianie, wystawa zaś dała ważny znak społeczności i lokalnym władzom o potencjale ekspozycyjnym zgromadzonych zbiorów i wiedzy [Filip 2015]. Sukces we Wrocławiu, ale też brak stałego miejsca, niedostosowanie przestrzeni wilamowskich salek wystawowych oraz niespodziewane duże zainteresowanie odrodzeniem się kultury wilamowskiej² ponownie skutkowało postulatem utworzenia lokalnego muzeum. Nie tylko jako miejsca, które gromadziłoby i eksponowało zbiory związane z historią i kulturą Wilamowian, lecz także przestrzeni współtworzonej przez lokalną społeczność. Idea ta wyrastała z przekonania o potrzebie odzyskania podmiotowości narracyjnej — to Wilamowianie mieli mówić o sobie, nie zaś być opisywani przez „obcych” — jak do tej pory w licznych tekstach badaczy z zewnątrz.

² Dotyczyło to szeroko zakrojonych działań rewitalizacyjnych, m.in. nauczania języka, teatru wilamowskiego, działalności grup folklorystycznych i zwykłego praktykowania kultury wilamowskiej przez mieszkańców, którzy przestali się bać.

2. Partycypacja wielu wymiarów

Niniejszy tekst opiera się na studium przypadku, w którym — jako badaczka, aktywistka i członkini społeczności wilamowskiej — odgrywałam potrójną rolę: obserwatorki, badaczki oraz jednej z głównych działaczek w procesie tworzenia muzeum. Umożliwiło mi to wyjątkowe uchwycenie zjawisk, które mogłyby być niewidoczne lub trudno dostępne dla zewnętrznego badacza. Praktykowanie obserwacji uczestniczącej z perspektywy emicyjnej pozwoliło na wnikliwe zarejestrowanie subtelnych napięć, nieformalnych debat czy mikropraktyk kulturowych, kształtujących przebieg i charakter procesu powstawania muzeum. Pozwoliło również na śledzenie zjawisk — dotyczących instytucjonalizacji pamięci lokalnej oraz przemian w samej społeczności Wilamowian.

Z perspektywy metodologicznej niniejsze studium przypadku wpisuje się w tradycję badań zaangażowanych, łączących podejście antropologiczne z aktywizmem kulturowym [Lassiter 2005; Hale 2008]. Taka strategia badawcza nie tylko przynosi wymierne efekty w postaci odmiennych i wartościowych, bo niespotykanych dotąd analiz, ale także realnie wpływa na życie badanej społeczności, przyczyniając się do jej wzmocnienia i większej sprawczości — co znalazło swoje miejsce również w założeniach działalności nowego muzeum.

Zaangażowanie autorki tekstu w tworzenie nowego muzeum w Wilamowicach ma kluczowe znaczenie, ponieważ łączy perspektywę badawczą z realnym działaniem na rzecz lokalnej społeczności. Wpisuje się to w nurt dekolonizacji wiedzy i narracji, przywracania głosu społeczności, wzmocnienia sprawczość Wilamowian. Umożliwia odzyskanie kontroli nad własną opowieścią kulturową i tożsamościową — nie tylko w formie muzeum, lecz także opowieści o nim [por. Kubica 2011: 178].

Pierwsze, poważniejsze, próby stworzenia instytucji chroniącej dziedzictwo kulturowe Wilamowian rozpoczęły się we wrześniu 2016 roku, kiedy to Stowarzyszenie „Wilamowianie” wraz z Wydziałem „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego — wieloletnim partnerem w procesach rewitalizacji kultury wilamowskiej zorganizowały szkołę terenową dla zaangażowanych badaczy z całego świata. Celem jednej z grup badawczych było poddanie pod publiczną dyskusję koncepcji założenia muzeum. Została ona przeprowadzona wśród członków społeczności, władz lokalnych³ i mieszkańców sąsiednich

³ W Radzie Miejskiej na 15 radnych przypada tylko trzech reprezentantów z Wilamowic.

miejsowości, tworzących wraz z Wilamowicami gminę miejsko-wiejską. Skutek był natychmiastowy i co więcej pozytywny, gdyż już w listopadzie 2016 roku Urząd Gminy podjął pierwsze formalne kroki. Rozpoczęto dyskusję nad ramami działalności instytucji, prace nad koncepcją architektoniczną oraz poszukiwanie funduszy. Środki udało się pozyskać w ramach Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego (potocznie określanego „funduszami norweskimi”) oraz z budżetu państwa. Członkowie społeczności nie tylko konsultowali wniosek i część budowlaną, lecz także czynnie uczestniczyli w ich tworzeniu. We współpracy z lokalnymi organizacjami zaprojektowano cykl wydarzeń i działań dla społeczności, które obejmował projekt, mające służyć budzeniu wilamowskiej tożsamości wśród mieszkańców, oraz tworzenia ram merytorycznych przeszłej placówki. Wniosek, znalazłszy się w piątce dotowanych projektów z całej Polski, był spełnieniem marzeń Wilamowian martwiących się o ochronę swojego dziedzictwa kulturowego, aktywistów i zaangażowanych badaczy.

Wilamowscy aktywiści napotkali jednak niespodziewany problem — homofobiczny dokument: Uchwałę w sprawie wsparcia dla konstytucyjnego modelu rodziny — przyjęty przez Radę Miejską, którego wykluczające zapisy skutkowały zawieszeniem finansowania przez grantodawcę [Stirø 2021; Majerska-Sznajder 2022]. Jako pierwsi przeciwko niej wypowiedzieli się działacze [Furtak 2020], ale do batalii przeciwko dyskryminującej, a zarazem uniemożliwiającej budowę muzeum uchwale przystąpili mieszkańcy. Z powodu pandemii COVID-19 akcja protestacyjna działa się głównie w internecie — jako efekt wirtualnego protestu mieszkańców #NieMojaUchwała. W mediach szybko te dwa zjawiska zaczęto łączyć, a za sprawą internautów wilamowskość stała się ponownie stygmatyzowana⁴. Wywołana uchwałą pojawiająca się w sieci fala hejtu wobec kultury wilamowskiej sprawiła, że zaczęto sięgać do powojennych stereotypów, wplatając je w mowę nienawiści. Media zaczęły też ilustrować materiały prasowe zdjęciami z wydarzeń kulturalnych z Wilamowic — choć niemających związku z uchwałą, ale przedstawiających użytkowników języka (często będących gorliwymi

⁴ Komentarze, pojawiające się zarówno na portalach regionalnych, jak i ogólnopolskich, często zawierały mocne sformułowania, które odnosiły się do szerszego kontekstu tożsamości lokalnej i pamięci historycznej: „Wilamowice już kiedyś wsparły germański naród, wpisując się na Volkslistę. Ciekawe czy tym razem posłuchają Berlina i będą w awangardzie nowoczesnej Europy czy też wyciągnęli wnioski z historii (...)” — komentarz „Ludwika z Kęt” na portalu Beskidzka 24; „Potomkowie Holendrów mówiący językiem germańskim muszą być świętsi od papieża, żeby nikt im nie szukał dziadków w Wehrmachcie” — komentarz michal.sajko na portalu gazeta.pl.

przeciwnikami uchwały) czy kolorowe stroje wilamowskie. Z tego powodu zaczęto łączyć homofobiczne zachowania z przedstawicielami mniejszości, wywołało to także wyraźną niechęć do kultury wilamowskiej i odbiło się na Wilamowicach jako celu turystyki kulturowej, prężnie dotąd się rozwijającej, przekonując mieszkańców gminy do słuszności ochrony ich dziedzictwa kulturowego [Majerska-Sznajder 2022]. Petycje do Rady Miejskiej i dyskusje z lokalnymi władzami i politykami kosztowały aktywistów wiele stresu i energii. Ostatecznie, dzięki presji społecznej, wsparciu instytucji przeciwdziałających dyskryminacji i wspierającym mniejszości, uchwałę uchylono, a projektowi „Utworzenie Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach — Budowa budynku Muzeum Kultury Wilamowskiej” wznowiono finansowanie w wysokości ponad 8 mln złotych.

Społeczność mogła w końcu przystąpić do realizacji planów. Rozpoczęła się faza budowy obiektu. Zaprojektował go mieszkający w Wilamowicach architekt Piotr Puszczewicz. W fazie projektowania inspirował się tradycyjną zabudową Wilamowic, w tym zabudowaniami bogatych kupców wilamowskich. Większość oryginalnej wilamowskiej zabudowy po II wojnie światowej została zniszczona, dlatego wykorzystanie lokalnej wiedzy o wyglądzie typowej zabudowy było dodatkowym walorem i wkładem społeczności. Wykorzystano tradycyjny podział przestrzenny, dostosowując go do celów muzealnych. W budynku widoczne są nawiązania do tradycji wilamowskich także w kwestii detali. Elewacje muzeum wykonano z naturalnego materiału budowlanego, z którego słynęły niegdyś Wilamowice, czyli cegły ręcznie formowanej (z ostatniej lokalnie działającej cegielni w Łące koło Pszczyny). Ceglane elewacje nawiązują również do odległych rejonów Flandrii, skąd, według legendy, przybyli niegdyś Wilamowianie, jak też podkreślają historię wilamowskiej cegielni, która pełniła dawniej ważną funkcję w życiu mieszkańców. Co więcej, dekoracyjne ułożenie cegieł na elewacji zostało zaprojektowane w taki sposób, aby odzwierciedlać najstarsze wilamowskie hafty w koszulach — *jypla* — niuans ten jest zauważalny głównie przez członków społeczności.

Pod koniec trwania projektu i w dość krótkim czasie, bo zaledwie w niecałe trzy miesiące, społeczność stanęła przed kolejnym wyzwaniem — zaprojektowania wystawy stałej. Podjęli się tego lokalni działacze, a zebrane przez lata eksponaty oraz sposób, w jaki zaczął kształtować się wewnętrzny wilamowski dyskurs badawczy [Król 2022], wpłynęły na ostateczny kształt ekspozycji. Opowiada ona historię Wilamowian z ich własnej perspektywy:

od legendarnych początków, mitu prosperity w czasach austro-węgierskich, przez okres II wojny światowej i powojenne prześladowania po historię rewitalizacji i prognozy na przyszłość.

Po latach marginalizowania i instrumentalizowania kultury wilamowskiej był to moment przełomowy w jej dekolonizacji. Na wystawie zostało również poruszone upolitycznianie przez Niemców i Polaków narracji o Wilamowianach. Hegemoniczne narracje wielkich narodów prezentowane są jednak obok postaw samych Wilamowian, aby widz sam mógł krytycznie je ocenić.

Jak sugeruje tytuł wystawy *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, kultura i historia Wilamowian została pokazana w kontekście wielokulturowości pogranicza śląsko-małopolskiego oraz kontaktów Wilamowian z innymi grupami zamieszkującymi ten obszar. Dla lokalnych ideologii i postaw językowych istotne jest, że całą wystawę zrealizowano w językach wilamowskim i polskim. Wilamowski jest odrębnym i niezależnym od innych kodem językowym. Powstanie takiej wystawy to ważny punkt na wieloletniej drodze do uznania go przez kolejne instytucje, np. do objęcia go ochroną przez państwo jako język regionalny [Kropiwiec 2023]. Oddanie w całości prac nad wystawą — od koncepcji po jej realizację — może spotkać się z zarzutami „zbytniego lukrowania” narracji, ale pojawiające się recenzje zewnętrzne wykazują, że udało się tego uniknąć. Co więcej, podkreślają, że gdyby proces ten nie był prowadzony przez osoby odczuwające związek emocjonalny z ziemią i prezentowaną społecznością, to cechowałaby ją sztuczność i egzotyzacja kultury [Krzyżanowski 2024]. Należy dodać, że ekspozycja została przygotowana w sposób umożliwiający dotarcie i zrozumienie kultury wilamowskiej zarówno turystom, jak i mieszkańcom miasta i gminy. Pierwsza jej część jest związana z najstarszą historią Wilamowic. Ma ona na celu immersję zwiedzającego w opowiadaną historię za pomocą legend założycielskich i mitów początku. Elementy scenograficzne (np. inscenizacja targu, model studni, rekonstrukcja frontu domu i „pięknej izby” wzorowanej na domu rodzinnym św. Józefa Bilczewskiego), a także multimedia (głosy targu i rozmowy codzienne Wilamowian po wilamowsku) pomagają stworzyć klimat dawnych czasów, a zwiedzającym zrozumieć kontekst historyczny osadnictwa i życie w Wilamowicach do początków XIX wieku. Następnie publiczność wchodzi w klasyczną część ekspozycji, na której prezentuje się bogactwo strojów wilamowskich zestawionych ze strojami z innych miejscowości gminy. Kolejna strefa poświęcona jest kwestiom tożsamości

Wilamowian oraz różnym poglądom na ten temat. Tutaj opowieść staje się wielogłosowa: zwiedzający poznaje dwie narracje o tożsamości wilamowskiej — z perspektywy polskiej i niemieckiej. Następnie ukazwany jest czas okupacji niemieckiej i prześladowań po 1945 roku. Z przygnębiającej historii powojennej, przez wąski korytarz zasłonięty tkaninami obrazującymi metaforyczne zanikanie języka i kultury na skutek prześladowań, widz wychodzi ku jasnej i otwartej przestrzeni. To część poświęcona odrodzeniu i rewitalizacji kultury wilamowskiej, która zostawia zwiedzającego z refleksjami dotyczącymi losów kultury wilamowskiej i żywotności języka — jako że jest to proces niezakończony. Narracja w ostatniej części ekspozycji może zostać rozbudowana w miarę postępów rewitalizacji kulturowej.

3. Rozmycie granic: Muzeum jako przestrzeń tradycji i twórczości

Muzea jako instytucje polityki historycznej pełniły funkcję depozytariuszy reliktyw przeszłości. Ich zadaniem było nie tyle podtrzymywanie żywej tkanki kulturowej, ile raczej jej konserwowanie [Rosset, Bednarz-Doiczmanowa 2019]. Jednak w ostatnich dekadach obserwujemy znaczące przesunięcie w funkcji współczesnych muzeów — od „świątyń przeszłości” ku dynamicznym ośrodkom aktywizującym lokalne społeczności i stymulującym procesy kulturowe. Wilamowskie muzeum, będące efektem oddolnych działań członków lokalnej społeczności, doskonale wpisuje się w ten nowy paradygmat. Placówka staje się żywym centrum rewitalizacji. Rewitalizacja zaś nie ogranicza się do sfery materialnej czy językowej, lecz ma wymiar głęboko społeczny i psychologiczny — w wielu aspektach. Samo ukazanie w ramach ekspozycji stałej wydarzeń do tej pory przemilczanych — przymusu podpisywania volkslisty, powojennych prześladowań — jest dużym krokiem ku polepszeniu kulturowego dobrostanu. Dla młodszych pokoleń, często wychowywanych w rodzinach, w których powojenne traumy były tematem tabu, są to pierwsze bezpieczne okazje do poznawania historii przodków. Tym samym muzeum pełni funkcję terapeutyczną i wspiera dobrostan psychiczny mieszkańców, umożliwiając im osvajanie zbiorowych i indywidualnych doświadczeń, lepsze poznanie historii rodzinnych i zarazem zrozumienie własnej tożsamości. Jednocześnie muzeum — stworzone przez Wilamowian i prowadzone — odznacza się elastyczną i responsywną strukturą działania. Jego program edukacyjny — obejmujący warsztaty językowe, zajęcia teatralne i różne rodzaje warsztatów dotykających problematyki poszczególnych

zagadnień wilamowskiej kultury — jest kierowany nie tylko do młodzieży szkolnej. Osobny cykl tworzą działania skrojone na potrzeby starszych Wilamowian, a pomysły na nie i realizacja pochodzą od mieszkańców. Opierają się na tych cechach odrębności etnicznej, które są ważne dla współczesnych Wilamowian, dostosowanych do potrzeb XXI wieku. Mogą oni wziąć udział np. w warsztatach tkactwa typowego dla Wilamowian (zajęcia dla dorosłych odbywają się co dwa tygodnie i w ich trakcie powstają prace współczesnego wilamowskiego wzornictwa inspirowane strojem). Uczestnicy warsztatów szycia stroju wilamowskiego mogą pod okiem mistrzyni tradycji wykonać własne egzemplarze, mogą je też zabrać do domu i nosić na różne uroczystości (wszystkie z siedmiu uczestniczek dzięki warsztatom zaczęły uczęszczać w strojach na procesję Bożego Ciała). W okresach świątecznych organizowane są spotkania, podczas których uczestnicy mogą przygotować rekwizyty niezbędne w kultywowaniu wilamowskich tradycji obrzędowych (np. maski i kapelusze śmierguśnickie w czasie wielkanocnym czy gwiazdy kołędnicze w czasie bożonarodzeniowym). Muzeum stara się również normalizować użycie języka wilamowskiego w sferze instytucjonalnej — posługuje się nim większość pracowników, organizowane są oprowadzania kuratorskie, a wilamowski pojawia się nad polskim w tekstach wystawy, opisach eksponatów, postach w social mediach czy przestrzeni muzeum. W ramach tej działalności organizowane są kursy językowe dla osób w różnych grupach wiekowych i różnym poziomie biegłości.

Ważnym narzędziem integracji społeczności są spotkania z cyklu „PoznajMY się lepiej”, w czasie których prezentowane są wybrane zagadnienia z historii i tradycji poszczególnych wsi. Towarzyszą im wystawy czasowe, często składające się z materiałów pozyskanych przez Wilamowian w rozmaitych instytucjach i archiwach, do których zwykli mieszkańcy mają utrudniony dostęp, ale też z przypadkowych znalezisk podczas wilamowskich kwerend. Spotkania te, oprócz edukacyjnego charakteru, mają również oddźwięk socjalizujący, by przez lepsze poznanie mieszkańcy wyzbyli się wzajemnych uprzedzeń i historycznych stereotypów. Podobną funkcję pełnią muzealne spotkania muzyczne: mieszkańcy nie tylko uczą się pieśni w języku wilamowskim, lecz także odbudowują wspólnotę w wyniku aktywnego uczestnictwa w kulturze.

Dodatkowym polem działania jest integracja miejscowości wchodzących w administracyjny skład gminy, które kulturowo i historycznie nie mają wielu punktów wspólnych. Działania mające na celu lepsze poznanie się

nie są jednak sztucznie odcinane od działalności wilamowskiej, lecz prezentują kulturę sąsiadów jako ważny czynnik w konstruowaniu lokalnej tożsamości.

Grupom planującym dłuższy pobyt proponuje się kompleksowe zwiedzanie atrakcji okolicznych wsi — m.in. XVI-wiecznego kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Starej Wsi czy pokazowych ogrodów japońskich w Pisarzowicach.

Muzeum staje się więc nie tylko przestrzenią przechowywania i prezentacji, lecz wręcz lokalnym centrum kultury, którego działalność zakorzeniona jest w tradycji, a jednocześnie otwarta na przyszłość. Ostatecznie, jego rola wykracza znacznie poza funkcję wystawienniczą. Jest to przestrzeń instytucjonalnego wsparcia dla osób zaangażowanych w rewitalizację języka i tożsamości wilamowskiej. Działacze, przez lata istniejący na marginesie oficjalnych struktur, zyskują dzięki niemu trwałą podstawę organizacyjną, która umożliwi im systematyzowanie i rozwijanie podejmowanych działań. Tym samym muzeum w Wilamowicach staje się miejscem dokumentowania przeszłości oraz katalizatorem zmiany — miejscem, w którym kultura lokalna może być oglądana, współtworzona, praktykowana i adaptowana, zgodnie ze społecznymi potrzebami.

4. Nie koniec, lecz początek długiej drogi...

Muzeum w Wilamowicach bez wątpienia jest kamieniem milowym w historii starań Wilamowian o zachowanie i uznanie własnego dziedzictwa kulturowego. Nie tylko symbolicznie ugruntowuje obecność kultury wilamowskiej w przestrzeni publicznej, lecz także realnie przyczynia się do jej trwania i rozwoju — tym bardziej że przez lata w tej instytucji upatrywano szansę na zachowanie kultury i tożsamości Wilamowian. Jednocześnie przed społecznością wciąż długa i niełatwa droga: wyzwaniem pozostaje dalsza rewitalizacja języka i tożsamości oraz konieczność nieustannego negocjowania własnego miejsca w szerszym kontekście kulturowym, edukacyjnym i politycznym.

Koncepcja wilamowskiego muzeum wpisuje się w globalny dekolonizacyjny zwrot we współczesnym muzealnictwie. Zakłada on odejście od większościowego modelu opowiadania historii na rzecz oddania głosu społecznościom, których dziedzictwo tworzy podstawę muzealnych narracji. Muzeum staje się przestrzenią dynamicznej wymiany, edukacji i współuczestnictwa. Ma

służyć jako żywe centrum kultury i pamięci, w którym przeszłość spotyka się z teraźniejszością i przyszłością — z pełnym udziałem Wilamowian jako twórców i opiekunów tej narracji.

Proces powstawania muzeum w Wilamowicach może inspirować praktykę głębokiej partycypacji społecznej. Tym samym muzeum nie jest projektem „dla” społeczności, lecz projektem „z” i „przez” nią tworzonym. Staje się nie celem samym w sobie, lecz narzędziem — punktem wyjścia do dalszej pracy na rzecz kulturowego przetrwania i odnowy. Choć takie przypadki zdarzają się w skali globalnej [Chavez Lamar 2020], to nie występują zbyt często, dlatego warto zwrócić uwagę na to zjawisko, zwłaszcza jeśli dzieje się to na naszym rodzimym terenie.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2017: *Obcy w muzeum. O obecności mniejszości i wykluczonych w działaniach muzealnych — przykład Romów*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 4, s. 93–110.

Byrne Sarah

2012: *Voicing the Museum Artefact*, „Journal of Conservation and Museum Studies”, Tom 10, nr 1, s. 23–34.

Chavez Lamar Cynthia

2019: *A Pathway Home: Connecting Museum Collections with Native Communities*, „Arts”, nr 8(4), s. 154.

Fic Maciej

2018: *Wilamowice w latach 1945–1956*, [w:] M. Fic, L. Krzyżanowski, K. Meus, *Wilamowice 1818–2018. Miasto i ludzie*, Wilamowice: Stowarzyszenie „Wilamowianie”, s. 259–368

Filip Elżbieta

2005: *Czy do poczucia tożsamości regionalnej potrzebna jest wiedza wynikająca z tradycji? Przypadek Wilamowic w powiecie bielskim*, [w:] *Zagrożenie tożsamości? Problematyka globalizacji w zainteresowaniach polskiej antropologii*, red. A. Nadolska-Styczyńska, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 127–138.

2015: *Wilamowice. Aż po życia kres. Katalog wystawy*. Wrocław: Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu.

Hale Charles R.

2008: *Engaging Contradictions: Theory, politics, and methods of activist scholarship*, Berkeley: University of California Press.

Kobielska Maria, Siewior Kinga

2023: *Peripheral (Non)Polishnesses. Museums, Creeping Conflicts, and Transformative Frictions*, „Acta Poloniae Historica”, Tom 128, s. 99–126.

Król Tymoteusz

2016: *Czym jest dla dzisiejszych Wilamowian język wilamowski? Różne funkcje, różne postawy językowe*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, Tom 55, s. 241–264.

- 2022: *Volkslista i powojenne prześladowania. Analiza opowieści wspomnieniowych Wilamowian z perspektywy folklorystycznej*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, Tom 12, s. 120–140.
- 2023: *Wymysoü ej á šejny, kliny štot. Gyšihtha fu Wymysiöejyn yr wymysiöeryša špröh / Wilamowice to piękne, małe miasto. Wilamowskojęzyczne opowieści Wilamowian*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (Archiwum Etnograficzne, nr 67).
- 2024: *Góry, pagórki, przykryjcie nas. Analiza obrazów swoich i obcych w opowieściach Wilamowian o Volkśliście i powojennych prześladowaniach*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Krzyżanowski Lech

- 2024: *Wilamowskie etnikum ma [wreszcie] swój wygodny dom*, „Rocznik Muzeum Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, Tom 12, s. 263–271.

Kubica Grażyna

- 2011: *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim*, proza, fotografia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Lassiter Luke E.

- 2005: *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago: University of Chicago Press.

Libera Zbigniew, Robotycki Czesław

- 2001: *Wilamowice i okolice w ludowej wyobraźni*, [w:] *Wilamowice: przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, red. A. Barciak, Wilamowice: Urząd Gminy Wilamowice, s. 371–399.

Majerska-Sznajder Justyna

- 2022: *Pandemia COVID-19 a współczesne postawy tożsamościowe młodych Wilamowian*, „Adeptus”, nr 19 (Article No: 2760).

Radłowska Karolina

- 2020: *Etniczność w polskich muzeach — przyczynek do badań*, [w:] *Kultura w Polsce w XXI wieku: konteksty społeczne, kulturowe i medialne*, red. E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń, M.F. Zaniewska, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 427–442.

Rosset Tomasz F. de, Bednarz-Doiczmanowa Ewelina

- 2019: *Muzeum jako nośnik pamięci*, [w:] *Muzeum a pamięć — forma, produkcja, miejsce*, red. A. Kluczevska-Wójcik, K.A. Gajda, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Wicherkiewicz Tomasz

- 2001: *Piśmiennictwo w etnolekcie wilamowskim*, [w:] *Wilamowice: przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, red. A. Barciak, Wilamowice: Urząd Gminy Wilamowice, s. 520–538.

Wróblewska Magdalena

- 2024: *Kolonialny kompleks muzeum: Wyzwania dekolonizacji w Europie Środkowo-Wschodniej na przykładzie Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, Tom 346, nr 3, s. 3–9.

Źródła internetowe

Furtak Ewa

2020: *Kraina wyklętego języka powinna być strefą wolną od nienawiści*, „Gazeta Wyborcza” 8.03, <https://bielskobiala.wyborcza.pl/bielskobiala/7,88025,25768477,kraina-wyklętego-języka-powinna-byc-strefa-wolna-od-nienawisci.html#commentsAnchor> [data odczytu: 03.05.2025].

Kropiwienc Karolina

2023: *Nowelizacja dot. języka wilamowskiego — u marszałka Sejmu*, Dzieje.pl — Historia Polski 01.03, <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/nowelizacja-dot-języka-wilamowskiego-u-marszałka-sejmu> [data odczytu: 03.05.2025].

Michalska Dorota J.

2021: *Czyste, białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów*, „Szum”, nr 1, s. 46–59, https://www.academia.edu/49197891/Czyste_bia%C5%82e_d%C5%82onie_Wst%C4%99p_do_dyskusji_o_dekolonizacji_polskich_muze%C3%B3w [data odczytu: 03.05.2025].

Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej

2023: *Pakiet antystygmatyzacyjny. Mniejszości i ich języki wobec kryzysu*, <https://al.uw.edu.pl/pakiet-antystygmatyzacyjny-mniejszosci-i-ich-języki-wobec-kryzysu> [data odczytu: 03.05.2025].

Źródła niepublikowane

Stirø Henning

2021: *Suspension of payments to project pursuant to Article 13.1.1 (k) of the EEA Regulation — Municipality of Wilamowice; reasoned decision [pismo], odpis w Archiwum Stowarzyszenia „Wilamowianie”.*

Justyna Majerska-Sznajder

The Role of Museology in Decolonizing the Preservation of the Cultural Heritage of Ethnic Minorities Discussed on the Case of the Museum of Vilamovian Culture in Wilamowice

This article presents the development of the Museum of Vilamovian Culture in the context of the decolonial turn in Polish museology. Grassroots efforts to reclaim agency by the Vilamovian community led to the establishment of a museum institution created by a previously marginalized group. The museum serves not only as an exhibition space but also as an active center for language revitalization, identity reconstruction, and the cultivation of collective memory. The author — researcher, participant in the process, and member of the community — explores the complexity of resistance mechanisms against symbolic violence and the potential of deep local participation in contemporary cultural institutions. This case study sheds new light on the role of museums as tools of cultural agency and transformation.

Keywords: Wilamowice, Vilamovian Culture, Vilamovian language, decolonization, ethnic minorities



Il. 1. Budynek Muzeum Kultury Wilamowskiej, lipiec 2024. Fot. Piotr Puszczewicz. Z Archiwum Muzeum KW.



Il. 2. Widownia Zespołu Regionalnego „Wilamowice” w czasie Dni Otwartych Muzeum 6 lipca 2024. Fot. Anna Nowak. Z Archiwum Muzeum KW.



Il. 3. Fragment ekspozycji stałej Wilamowianie i ich sąsiedzi, poświęcony powojennym wywózkom za Ural. Fot. Michał Wałach. Z Archiwum Muzeum KW.



Il. 4. Goście na ekspozycji Muzeum Kultury Wilamowskiej oglądający sekcję stroju ludowego. Wrzesień 2024. Fot. Michał Wałach. Z Archiwum Muzeum KW.



Il. 5. Warsztaty robienia frędzli w ymertihłach, grudzień 2024. Fot. Michał Wałach. Z Archiwum Muzeum KW.

Anna Nadolska-Styczyńska

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Łodzi

Autor? Kurator? Konsultant? Refleksje muzealnika wywołane opracowaniem i realizacją scenariusza nowych wystaw stałych Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie

1. Wstęp i nieco historii

Nie ma chyba w Polsce muzealnika średniego pokolenia specjalizującego się w innych obszarach kulturowych niż Europa, który nie słyszałby o zbiorach muzeum w Pieniężnie. Na przełomie wieków, a także i w latach późniejszych to werbistowskie muzeum było i jest znane zarówno z ciekawych zbiorów etnograficznych, jak i z aktywności w prezentowaniu swoich obiektów we własnej siedzibie oraz ekspozycjach czasowych realizowanych w rozmaitych muzeach Polski. Jednak w roku 2018 jego stała wystawa została zamknięta dla zwiedzających, ze względu na gruntowny remont placówki.

W artykule pragnę przede wszystkim przybliżyć informacje dotyczące tego muzeum oraz zasygnalizować przygotowywanie przez Sekretariat ds. Misji Księży Werbistów Polskiej Prowincji SVD nowej ekspozycji stałej, oczekiwanej z wielką niecierpliwością i przez muzealników, i przez potencjalną publiczność. Zbieg rozmaitych okoliczności zdecydował, że poproszono mnie o stworzenie jej koncepcji merytorycznej i scenariusza, co też uczyniłam, a co ostatecznie stało się źródłem moich głębokich rozterek

i przemyśleń muzeologicznych. Pragnę zatem także podzielić się uwagami i doświadczeniami dotyczącymi problemów związanych z realizacją nietypowych wystaw w nietypowych okolicznościach przez osoby niebędące pracownikami danego muzeum, i tematyka ta wypełnia drugą część tekstu.

Obiekty etnograficzne były w Domu Misyjnym Księża Werbistów w Pieniężnie prezentowane jeszcze przed drugą wojną światową¹, świadczą o tym zachowane w archiwum zapiski i wspomnienia ojców misjonarzy². Inicjatywę stworzenia w tym miejscu stałej wystawy o tematyce etnograficznej podjęto w latach 60. XX wieku³. Była ona wynikiem działań mających na celu zgromadzenie w jednym miejscu zbiorów werbistowskich, które ocalały na ziemiach Polski po roku 1945. Kolekcje przedwojenne zostały bowiem zdziesiątkowane podczas drugiej wojny światowej⁴. Początkowo w Domu

¹Warto przypomnieć, że do drugiej wojny światowej Pieniężno znajdowało się w granicach państwa pruskiego i miejscowy dom misyjny podlegał prowincji wschodniopruskiej. W roku 1939 na terenie Polski werbiści posiadali cztery domy misyjne należące do Polskiej Prowincji SVD (Societas Verbi Divini), mieszczące się w Rybniku, Górnej Grupie, Bruczkowie oraz Chłudowie, w każdym z nich organizowano wystawy misyjne, a w Rybniku i Górnej Grupie gromadzono kolekcje o charakterze misyjnym i etnograficznym.

²Informację znajdujemy w materiałach archiwalnych muzeum dotyczących lat 70. XX wieku. Jest to między innymi korespondencja o. Eugeniusza Śliwki SVD, ówczesnego kierownika muzeum, z misjonarzami, którzy pracowali we wspomnianych przedwojennych domach i na prośbę kierownika muzeum przesyłali informacje dotyczące losów poszczególnych zbiorów, wypełniając rozсланą przez niego ankietę. Zespół zawiera także notatki o. Śliwki z rozmów przeprowadzonych z misjonarzami [Archiwum Misyjne SVD, 6/75-76/41, teczka nr 3]. Materiały te zostały wykorzystane w niepublikowanym opracowaniu: Jerzy Jagodziński, Eugeniusz Śliwka, *Historia kolekcjonerstwa misyjno-etnograficznego na terenie polskiej prowincji Zgromadzenia Słowa Bożego*, mps, Archiwum Misyjne SVD, 6/75-76/41, teczka nr 5.

³Największym i chyba najbardziej znanym muzeum o werbistowskich proveniencjach jest Watykańskie Muzeum Etnologiczne, powstałe na podstawie kolekcji utworzonego w latach 20. XX w. Papieskiego Muzeum Misyjno-Etnologicznego na Lateranie. Pierwsze placówki i zbiory werbistowskie ówczesnej Regii Polskiej powstały już w latach 20. XX wieku, natomiast pierwszą muzealną kolekcję utworzono w roku 1930 w Rybniku. Należy pamiętać, że członkowie Zgromadzenia Słowa Bożego (werbiści) z założenia przygotowywani byli nie tylko do pracy misyjnej, lecz także do pracy badawczej na rozmaitych polach nauki. Wśród misjonarzy SVD jest także wielu etnologów oraz badaczy odległych kultur o innych specjalnościach (misjologów, językoznawców, religioznawców itp.). Dzieje i charakter kolekcji pieniężnińskiej omawiano już wielokrotnie, pod względem jej historii oraz charakteru i znaczenia dla polskiego muzealnictwa misyjnego. Jest ona do pewnego stopnia przykładem typowej muzealnej placówki misyjnej, z wszystkimi jej zaletami i słabościami, ale jednak w polskich warunkach jest to muzeum wyjątkowe, co podkreślałam w kilka opracowaniach [Nadolska-Styczyńska: 2019; 2020a; 2020b]. Objętość artykułu nie pozwala na obszerniejsze omówienie wielu aspektów związanych z działalnością i historią Muzeum. Zainteresowanych odsyłam między innymi do większego wyboru publikacji zamieszczonego w bibliografii artykułu. Szczegółowe podsumowanie informacji dotyczących historii i charakterystyki kolekcji pieniężnińskiej i innych zbiorów muzealnych SVD odnajdujemy w szczegółowym opracowaniu Andrzeja Miotka SVD [Miotk 2021, vol.1: 253–307].

⁴Straty poniesione przez SVD były znaczne i objęły nie tylko obiekty historyczno-etnograficzne, lecz także dotyczącą ich dokumentację.

św. Wojciecha w Pieniężnie organizowano wystawy misyjne o rozmaitej tematyce. Natomiast w roku 1964 powstał pierwszy Gabinet Etnograficzny skupiający w większości obiekty nowogwinejskie⁵. W miarę upływu lat kolekcję uzupełniano o nowe przedmioty i w roku 1966 prezentowano już zabytki afrykańskie i azjatyckie, a od roku 1973 na wystawie stałej można było zobaczyć także zabytki południowoamerykańskie. Już od lat 60. XX wieku podejmowano prace nad inwentaryzacją zbioru. Zajmowali się nimi początkowo fratrzy/bracia (zakonnicy niebędący kapłanami), a następnie grupy kleryków, sprawujące opiekę nad zbiorami i oprowadzające po wystawach przybyłych do klasztoru gości. Dyrektorami jednostki, która z formalnego punktu widzenia nie była jeszcze muzeum, chociaż zaczęto już ją w ten sposób określać, był o. Marian Dolata, następnie o. Józef Bzik⁶. W roku 1978 funkcję tę objął znany osobiście wielu polskim muzealnikom o. Eugeniusz Śliwka. W owym czasie podjęto starania o nadanie jednostce formalnego charakteru muzeum. Jak wiadomo, podstawowym warunkiem istnienia placówki muzealnej jest jej działanie zgodne z obowiązującymi normami prawnymi, na podstawie opracowanego statutu. Jego pierwszą wersję stworzono już w roku 1977, natomiast zatwierdzono go ostatecznie przez Radę Prowincji trzy lata później. W roku 1984 w podziemiach Domu Misyjnego w Pieniężnie otwarto stałą wystawę etnograficzną, ale zawierającą także obiekty związane *stricte* z pracą misyjną i zabytki przyrodnicze.

Warto pamiętać, że zbiory cały czas się powiększały. Misjonarze nadsyłali i przywozili obiekty do Pieniężna. Były to przede wszystkim przedmioty zebrane przez nich na terenach, na których prowadzili działalność misyjną, ale i dary z drugiej ręki oraz przekazy darczyńców świeckich.

Muzeum prowadziło szeroko zakrojoną współpracę z polskimi placówkami etnograficznymi. Organizowało konferencje, a o. Śliwka sam uczestniczył w wielu spotkaniach odbywających się w innych miastach. Ponadto muzeum od samego początku przygotowywało liczne wystawy etnograficzne w polskich muzeach o najrozmaitszych specjalizacjach. Korzystało także z licznych fachowych konsultacji naukowych w zakresie opracowywania zbiorów, jak też tworzenia scenariusza wystawy stałej.

⁵ Werbistowskie kolekcje misyjne miały początkowo charakter zbiorów dydaktycznych, a w miarę upływu lat i ich udostępniania liczniejszej publiczności zmieniały swój charakter na bardziej otwarty.

⁶ W latach 70. obiekty spisano, założono księgi muzealiów etnograficznych, opracowywano karty katalogowe uwzględniające wskazówki bibliograficzne, utworzono katalogi pomocnicze itp.

Ten kierunek działań przejął i kontynuuje następca o. Śliwki — o. Wiesław Dudar, który stara się podtrzymywać te tradycje i dobre praktyki. Niestety sytuacja się zmieniła o tyle, że koło naukowe muzealników, działające wśród kleryków w latach 80. i 90. XX wieku, z powodu zmniejszenia się liczby powołań i zachodzących zmian organizacyjnych przestało istnieć. Ich zadania przejęły przedstawicielki Zgromadzenia Misyjnego Sióstr Służebnic Ducha Świętego (SSpS), wspomagane przez pracowników Referatu Misyjnego⁷. Warto jednak podkreślić, że w muzeum aż do roku 2018 nie pracował wykwalifikowany etnograf. Dokumentację prowadziły osoby niemające wykształcenia specjalistycznego, wspomagane przez zaprzyjaźnionych muzealników i grupy studentów różnych specjalizacji odbywających w Pieniężnie praktyki. Zmieniło się to dopiero w związku z planami wymiany wystawy stałej i rezygnacją z dalszych działań w tym zakresie dotychczasowych opiekunek zbiorów — wspomnianych sióstr ze Zgromadzenia SSpS. W efekcie muzeum zatrudniło w roku 2018 etnologa, który swoje zawodowe kwalifikacje specjalistyczne uzupełnił ukończonym studium muzeologicznym.

Opisywana kolekcja już w początku drugiej dekady XXI wieku była liczna (około 9 tys. numerów inwentarza) i różnorodna, zawierała bowiem przedmioty pochodzące nieomal z wszystkich kontynentów i z okresu od przełomu XIX i XX wieku po nabytki zupełnie współczesne⁸. W ostatnich latach zasoby magazynowe wzrosły o kolejne bardzo liczne depozyty (w sumie ponad 2 tys. obiektów) otrzymane z werbistowskich muzeów znajdujących się na terenie Niemiec⁹.

⁷ Referat Misyjny Księży Werbistów zajmuje się między innymi szeroko pojętą animacją misyjną obejmującą obszary Prowincji Polskiej oraz organizowaniem pomocy dla misji i misjonarzy. Jednym z działań dodatkowych jest prowadzenie Muzeum Misyjno-Etnograficznego.

⁸ Z pełną świadomością nie poruszam tu problemów dotyczących muzealnictwa etnograficznego (także misyjnego) o tematyce pozaeuropejskiej, a związanych z obecnymi, ekspansywnymi trendami badań „postkolonialnych”. Jest to temat złożony i wymagający dłuższych rozważań i niewątpliwie wart osobnego potraktowania i dyskusji. Mam nadzieję, że powrócimy do tych zagadnień w przyszłości.

⁹ Były to: Haus Völker und Kulturen w Sankt Augustin i Missions- und völkerkundliches Museum w St. Wendel. Muzea te zostały zlikwidowane i wspomniane przekazy miały także znaczenie ratownicze. Problemy muzeów misyjnych Europy Zachodniej są zbliżone do problemów muzeów etnograficznych o tematyce pozaeuropejskiej, podlegając analogicznej krytyce (w tym krytyce postkolonialnej). W przypadku muzealnictwa misyjnego do głosu dochodzą także czynniki ekonomiczne i osłabienie funkcji dydaktycznej tych zbiorów powiązane z ogólnie zauważanym kryzysem powołań. Temat działalności muzeów misyjnych omawiany był na kilku konferencjach i jest dość bogato reprezentowany w literaturze przedmiotu: Michel 2017; Gilhaus 2017; Holthausen 2017; Loder-Neuhold 2019. Dogłębnie o werbistowskich muzeach misyjnych, w tym muzeach niemieckich, pisze Andrzej Miotk SVD [Miotk 2021, vol. 1].

2. Charakter zbioru

Najbardziej rzucającą się w oczy cechą omawianej kolekcji jest jej różnorodność — i to nie tylko ze względu na rozległy geograficzny obszar, w którym pozyskiwane są zabytki¹⁰. Znajdujemy tu liczne przykłady przedmiotów ilustrujących życie codzienne i odświętne, obiekty związane z obrzędowością tradycyjną i z powiązaną z nią sztuką etniczną. Obok nich współczesne przykłady takich działań, czyli przedmioty obrzędowe usunięte z praktyk w związku ze zmianą światopoglądu lub po prostu zniszczone/uszkodzone, a także przedmioty obrzędowe wykorzystywane jednorazowo, o rozmaitym datowaniu. Trzecią grupę tworzą obiekty współczesne, oparte na dawnych wzorach tradycyjnego rękodziela i sztuki obrzędowej, ale wykonywane na potrzeby zbieraczy i kolekcjonerów. Są to mniej lub bardziej wierne kopie obiektów tradycyjnych. Kolejny zespół zabytków to liczne przykłady sztuki popularnie zwanej „lotniskową”, czyli przedmiotów wykonywanych pod kątem turystów, a co za tym idzie dostosowanych do ich gustów oraz potrzeb pamiątkarskich. Te obiekty charakteryzują się daleko idącym eklektyzmem formy i treści. Zbiorem o znaczących według mnie wartościach muzealnych jest kolekcja, którą można określić jako „sztukę współczesną o tematyce chrześcijańskiej”, zawierającą wizerunki świętych i aniołów, krucyfiksy, a także przedmioty liturgiczne: szaty, stule, kielichy, pateny, puszki na komunikanty. Dość liczne są też przykłady obiektów powiązanych ze świętami katolickimi (np. kolekcja „stajenek betlejemskich”). Jest to bogaty, a w mojej ocenie interesujący zespół, będący przykładem konkretnych przemian miejscowych kultur zachodzących pod wpływem przyjmowania nowych wartości i religii¹¹. Uwidacznia się to między innymi w przenoszeniu na obiekty związane z chrześcijaństwem technik i motywów tradycyjnego wzornictwa i zdobnictwa.

Drugą cechą charakterystyczną zbioru tego muzeum, decydującą w sposób bezpośredni o jego charakterze, jest fakt, że ponad 90% obiektów to dary osób, które nie były etnologami i nie prowadziły związanych z tym badań terenowych. Kolejnym parametrem, wynikającym poniekąd z poprzednich, jest dość ubogie opracowanie specjalistyczne (etnologiczne) kolekcji. Jak

¹⁰ Misje werbistowskie znajdują się na niemal wszystkich kontynentach. Zbiory pochodzą w większości z Azji, Ameryki Środkowej i Południowej oraz z Afryki i Oceanii (głównie Nowej Gwinei), a uzupełniają je obiekty europejskie, także polskie.

¹¹ Jest on znacznie gorzej i rzadziej reprezentowany w muzeach etnograficznych niebędących muzeami misyjnymi.

wspomniałam, przedmioty są w większości darami przywożonymi lub przesyłanymi przez misjonarzy. Ojciec Śliwka opracował zestaw podstawowych pytań, na które należało odpowiedzieć, składając dar, dotyczących jego funkcji, nazwy, pochodzenia, sposobu i okoliczności nabycia przedmiotu itp. Niestety darczyńcy często uznawali to za dodatkowy kłopot i ograniczali się do podania nazwy i miejsca pochodzenia przedmiotu. W efekcie dokładne informacje dotyczące sposobu pozyskiwania obiektu i jego kontekstów kulturowych są rzadkością. Już o. Śliwka starał się temu zaradzić, organizując praktyki studentów (także etnologii), którzy wypełniali karty i ewentualnie „ścigali” niesfornych darczyńców, prosząc o uzupełnianie danych¹². Pomocą służyli także zaprzyjaźnieni etnologowie odwiedzający to muzeum, którzy nanosili poprawki na odnalezione w dokumentacji nieścisłości i uzupełniali informacje dotyczące kontekstu kulturowego obiektów¹³. Niemniej jednak zakres informacji towarzyszących opisanym obiektom jest odległy od ideału, jakim jest przecież w wypadku muzeum etnograficznego zbieranie danych dotyczących pozyskiwanego przedmiotu w terenie, podczas badań prowadzonych przez specjalistę — etnologa.

Konieczność uzupełniania danych, czasem podstawowych, w ramach podejmowanych *post factum* badań porównawczych jest nadal aktualna także w odniesieniu do współczesnych darów. Owe braki informacyjne wymagają szybkiego odnalezienia ofiarodawcy i dokonania niezbędnych uzupełnień¹⁴. Niestety, bywa, że okazuje się on jedynie osobą przekazującą przedmioty zebrane w terenie przez kogoś innego i niemającą żadnej wiedzy na temat kontekstów kulturowych przywiezionego obiektu. Wówczas konieczne jest nawiązywanie współpracy z misjonarzami pracującymi w konkretnym ośrodku misyjnym, co na szczęście w dobie internetu jest zazwyczaj możliwe. Czasami udaje się także tą drogą nawiązać kontakt z ofiarodawcą, który jednak nie zawsze potrafi podać konkretne, potrzebne w muzeum informacje. Podstawą stają się wówczas poszukiwania analogii i pomocy merytorycznej w innych muzeach etnograficznych¹⁵.

Ostatnią bolączką tej kolekcji jest wspólny problem bezwzględnej większości polskich muzeów etnograficznych, a mianowicie brak właściwych

¹² Niski stopień opracowania merytorycznego kolekcji jest problemem wielu muzeów misyjnych [Holhausen 2017: 54].

¹³ Służyli też konsultacją przy tworzeniu wspomnianej wystawy stałej.

¹⁴ Na przykład pośród aktualnych gości seminarium.

¹⁵ Trzeba przyznać, że solidarność zawodowa jest tu spora i koledzy z innych ośrodków i krajów chętnie udzielają konsultacji merytorycznych.

magazynów. Zabytki były i do pewnego stopnia są nadal (choć to się zmienia — o tym za chwilę) przechowywane w warunkach nieodpowiednich, nieraz zagrażających ich bezpieczeństwu, w pudłach, w niewielkich pomieszczeniach¹⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, że znaczna ich część była dłużej prezentowana na poprzedniej wystawie stałej, zorganizowanej tradycyjnie, czyli z podziałem na poszczególne kontynenty i kraje, w oszklonych gablotach-witrynach, z wykorzystaniem podstawowej informacji o pochodzeniu zabytku.

W początku drugiej dekady XXI wieku uznano, że zarówno wystawa, jak i piwnice, w których znajduje się ekspozycja, wymagają odnowienia. Po kilku latach starań całe przyziemie Domu Misyjnego zostało dostosowane do potrzeb muzealnych, a w efekcie podjętych prac projektowych powiększono znacznie obszar przeznaczony na wystawę. Podczas likwidacji dawnej ekspozycji (w roku 2018) eksponaty przeniesiono do tymczasowych magazynów w budynku mieszczącym salę gimnastyczną, a obecnie kilka pomieszczeń piętarnieńskiego seminarium zostało udostępnionych muzeum i jest przystosowywane do celów magazynowych.

Od roku 2006 byłam częstym gościem w Pieniężnie, współpracowałam bowiem z miejscowym seminarium, a w kolejnych latach pomagałam między innymi w identyfikacji i odtwarzaniu kontekstów kulturowych wybranych muzealnych zabytków. W roku 2014 zaproponowano mi opracowanie scenariusza nowej wystawy stałej, z zaznaczeniem, aby wyraźnie podkreślić dwoistość zainteresowań muzeum, a mianowicie działalność misyjną i etnografię. Długo wahałam się nad podjęciem tego zobowiązania, zadanie wydało mi się bowiem pasjonujące, ale i karkołomne.

Charakter tego niezwykłego zbioru i jego stopień opracowania tworzył rzeczywiste wyzwanie dla mnie jako potencjalnego autora scenariusza nowej wystawy stałej. Projekt niósł bowiem znaczące problemy:

- opracowywanie scenariusza na znaczną odległość (mieszkam w Łodzi — mieście odległym od Pieniężna o prawie 400 km);
- konieczność poznania nieekspozowanej dotychczas części zbioru, a przechowywanego w sposób nieułatwiający pracy; brak magazynów studyjnych, które pozwoliłyby na dokładne poznanie kolekcji;

¹⁶Ten typ magazynowania skutecznie utrudnia możliwości prowadzenia badań nad kolekcją, o czym miałam się okazję wielokrotnie przekonać podczas prowadzonych w muzeum prac i konsultacji.

- specyfika miejsca realizacji: charakter instytucji (seminarium duchowne); wielkość powierzchni planowanej wystawy (ponad 685 m²);
- istotne braki w informacjach merytorycznych dotyczących poszczególnych obiektów; potencjalna potrzeba ich uzupełnienia i przeprowadzenia odnośnych badań porównawczych;
- brak możliwości konserwacji, a nawet zabezpieczenia wstępnego obiektów na miejscu, więc problem z ustaleniem ostatecznej listy planowanych do prezentacji eksponatów;
- brak w kadrze muzeum specjalisty etnologa;
- obawa, czy moje neutralne światopoglądowo podejście do tematu zostanie zaakceptowane przez moich zleceniodawców.

Ostatecznie zdecydowałam się na podjęcie tego zadania, traktując je jako nowe, bardzo trudne doświadczenie zawodowe i jednocześnie jako kontynuację oraz swoistą konsekwencję mojej dotychczasowej współpracy z Sekretariatem ds. Misji Księży Werbistów, seminarium i muzeum.

3. Główne założenia koncepcji merytorycznej scenariusza nowej wystawy stałej Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie

Największym wyzwaniem okazało się znalezienie wspólnego mianownika tej tak bardzo różnorodnej kolekcji. Za podstawowe założenie przyjąłabym bowiem, że wystawa stała ma informować o posiadanych zbiorach, ale też musi bezwzględnie zawierać myśl przewodnią, która uczyni z niej historyczno-etnologiczną opowieść. Chciałam uniknąć zwykłej, często spotykanej także w innych (nie tylko misyjnych) muzeach prezentacji opartej na „egzotycznych” walorach obiektów, którą nazywam roboczo: „Popatrzcie, jakie to ładne i odmienne”.

Ostatecznie opracowałam główne wytyczne koncepcji merytorycznej scenariusza nowej wystawy stałej Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie, wychodząc z podstawowego założenia polegającego na zbudowaniu **dwóch odrębnych**, powiązanych wzajemnie, ale różnych w formie i treści ekspozycji. Ustalono także już na początku pracy, że nie będziemy uzupełniać ekspozycji cudzymi zbiorami, ograniczając się do kolekcji werbistowskich.

Przyjęłam, że pierwsza z wystaw dotyczyć będzie misji, misjonarzy, ich działań i dziejów zakonu, Polskiej Prowincji oraz Domu Misyjnego w Pieniężnie. Założyłam, że ta wystawa będzie miała charakter historyczny

i jedynie w części poświęconej życiu codziennemu misjonarza uzupełniana będzie obiektami etnograficznymi. W seminarium w Pieniężnie nie odnalazłam zbyt wielu przedmiotów ilustrujących życie kapłanów w ośrodkach misyjnych. Dlatego znaczącą rolę odgrywają w tej części ekspozycji materiały wywołane — wywiady, nadesłane zdjęcia prywatne i publikowane wspomnienia, a pewne aspekty życia codziennego zdecydowałam się pokazać z wykorzystaniem osobistych przedmiotów udostępnionych przez misjonarzy. Chciałam, aby ta część wystawy pokazała drogę młodych ludzi do misji, początki ich posługi misyjnej oraz charakterystykę działalności misyjnej werbistów. Uznałam, że ważnym wątkiem będą także dzieje Polskiej Prowincji oraz samego miejsca, czyli klasztoru w Pieniężnie. Tej wystawie nadałam tytuł: „Być misjonarzem”.

Od początku planowano, że drugą, znacznie większą część ekspozycji stałej zajmie wystawa etnograficzna. Zdecydowałam, że jej ideą będzie ukazanie wspólnoty ludzkich potrzeb i doświadczeń: nie tylko ponadczasowych, lecz często realizowanych w sposób uderzająco podobny przez przedstawicieli rozmaitych kultur i obszarów świata. Zatem najważniejszym celem, jaki postawiłam odnośnie do niniejszej ekspozycji etnograficznej, jest pokazanie jedności w różnaitości. Nadałam jej ostatecznie tytuł: „Tacy sami w świecie różnorodności kulturowej”.

Pierwotnie założyłam, że wystawa ta będzie składała się z dwóch podstawowych części: Pierwsza to „Świat zastany”, przedstawiająca zagadnienia związane z życiem codziennym i świątecznym rozmaitych grup i ludów, a kolejna, nosząca nazwę „Nowe”, pokaże zmiany, jakie obserwujemy w przemianach tych kultur pod wpływem rozmaitych czynników zewnętrznych, w tym przyjmowania zasad chrześcijaństwa i działalności misyjnej¹⁷. Jednak analizując charakter kolekcji, dość szybko uznałam, że nie ma możliwości na podstawie opisanych zbiorów pokazania (nawet fragmentarycznego) świata początków XX wieku, muzealia dotyczą bowiem głównie połowy tego stulecia i okresów późniejszych¹⁸. Dlatego założyłam, że ekspozycja prezentować będzie przedmioty pochodzące z rozmaitych stron świata i różnych okresów, jednak ukazane w ramach wspólnych grup zagadnień.

¹⁷ Ostatecznie ta koncepcja musiała jednak zostać znacznie zmodyfikowana, ze względu na zmiany w planach rozbudowy muzeum.

¹⁸ Warto wspomnieć, że zakon SVD (Zgromadzenie Słowa Bożego) powstał w roku 1875, ale na obszarze dzisiejszej Polski werbiści rozpoczęli swoją działalność dopiero w roku 1919, a istniejąca Regia Polska została podniesiona do rangi samodzielnej prowincji dopiero w roku 1935.

1. „Przeżyć” — część dotycząca powiązań człowieka i jego kultury ze środowiskiem.
2. „Współistnieć” — część omawiająca miejsce zajmowane przez człowieka w jego społeczności.
3. „Być i wierzyć” — część ukazująca człowieka jako istotę wierzącą.
4. „Tworzyć” — część prezentująca różnorodną twórczość: malarską, rzeźbiarską, teatralną i muzyczną oraz zakresy i charakter zdobnicstwa przedmiotów użytkowych.
5. „Chronić i znaczyć” — część poświęcona strojom i ozdobom, wskazująca na społeczne powiązania ich funkcji i sposobu zdobienia.

Ostatnią częścią ekspozycji miała być sala zatytułowana „Nowe”, a ukazująca wspomnianą już wcześniej kolekcję sztuki chrześcijańskiej. Niestety już po powstaniu scenariusza, na skutek zmian zakresu i charakteru remontu budynku, znacząco zmniejszono powierzchnię i układ wystawy¹⁹, co wymusiło wprowadzenie sporych, znaczących modyfikacji w planach obu ekspozycji. Objęły one między innymi: w ekspozycji historycznej likwidację sali, która miała dosyć gruntownie wprowadzać do zagadnień dziejów i działalności Zgromadzenia Słowa Bożego. Natomiast w wystawie etnograficznej sale poświęcone twórczości artystycznej i strojom zostały pomniejszone mniej więcej o jedną trzecią powierzchni. Wszystko to wymusiło wprowadzenie kolejnych, istotnych zmian i skrótów w scenariuszu i pominięcie części ekspozycji poświęconej sztuce o tematyce chrześcijańskiej²⁰.

Jak wspomniałam, znacznym problemem dającym się we znaki już na etapie tworzenia koncepcji było położenie klasztoru: dość odległe od Łodzi i wymagające długotrwałego dojazdu. Od początku byłam absolutnie przekonana o niemożności realizacji przeze mnie ekspozycji na odległość. Dlatego już na wstępnym etapie rozmów odmówiłam osobistego udziału w tych działaniach, postulując konieczność powiększenia kadry o specjalistę muzealnika-etnologa, który zrealizowałby opracowany przeze mnie scenariusz, nadzorując działania merytoryczne etnologiczne i muzealnicze. Na szczęście w roku 2018 zatrudniono w Pieniężnie absolwentkę toruńskiej Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej (UMK) mgr Monikę Annę Kwaśniewską, która podjęła się tego zadania, a ja służyłam jej pomocą w postaci licznych konsultacji. Kilka lat później do ekipy realizatorów

¹⁹ Powierzchnię zmniejszono o mniej więcej 90 m² i wynosi ona ostatecznie niecałe 600 m².

²⁰ Temat ten ma przejąć planowana w przyszłości duża wystawa czasowa. Teraz został on jedynie zaznaczony w umieszczonej w korytarzu muzeum gablocie zamykającej ekspozycję etnograficzną.

przyjęto kolejnego muzealnika mgr. Andrzeja Damiana Borsuka²¹, który zajął się działaniami techniczno-organizacyjnymi²².

Jak wszyscy muzealnicy doskonale wiedzą, ostateczny obraz wystawy to efekt wielu kompromisów. Tych mniejszych, wynikających na przykład z drobnych problemów technicznych i złośliwości materii, i tych o wiele ważniejszych, wypracowywanych w zażartych dyskusjach prowadzonych przez autora scenariusza i komisarza wystawy z plastykami, ekipami technicznymi czy zleceniodawcami. Muzealnicy wiedzą też, że zazwyczaj ostateczny obraz ekspozycji odbiega od planów i wyobrażeń autora nawet wówczas, gdy prowadzi on lub przynajmniej bezpośrednio nadzoruje jej realizację. W moim przypadku oddałam te działania w ręce osób trzecich i czuję się trochę jak autor książki zaadaptowanej na potrzeby filmu, która zaczęła żyć innym życiem, dość niezależnym i nie do końca zgodnym z pierwotnym tekstem. Ostatecznie muszę stwierdzić, że mimo mojego sporego zaangażowania w realizację wystawy (liczne konsultacje merytoryczne z zakresu muzealnictwa i etnologii)²³ mam pewność, że to nie będzie do końca „moja” wystawa, jak zwykle dzieje się podczas realizacji ekspozycji we własnym muzeum, gdy można w każdej chwili coś zmienić, dostosować do warunków itp.²⁴ Musiałam w tej kwestii zaufać młodszemu kolegom, którzy niewątpliwie nadadzą obu tym prezentacjom własny, osobisty i interesujący charakter, oraz przyjąć do wiadomości także liczne obiektywne przeszkody, uniemożliwiające lub utrudniające wykonanie pierwotnej wersji scenariusza²⁵. Obie wystawy powoli nabierają kształtu. Ich realizacja wymaga jednak jeszcze wielkiego i długotrwałego zaangażowania

²¹ Mgr Andrzej Damian Borsuk jest absolwentem UMK: kierunek ochrona dóbr kultury, ze specjalizacjami: muzealnictwo i konserwatorstwo. W toruńskiej uczelni ukończył także podyplomowe studia muzeologiczne.

²² Plastyczną oprawę ekspozycji powierzono dr hab. Annie Skołożyńskiej-Ciecierze (ASC STUDIO), a system audiowizualny firmie Group AV Sp. z o.o.

²³ Podczas pracy nad wystawą konieczne były nagłe i dość nieoczekiwane aktualizacje działań natury organizacyjnej i merytorycznej, związane z awariami i problemami budowlano-technicznymi, zabiegami konserwatorskimi i ciągłym powiększaniem się kolekcji o nowe, bardzo interesujące obiekty, a także przedłużającym się czasem wykonania projektu (koncepcja merytoryczna ekspozycji powstała w roku 2016, a pełna wersja szczegółowego scenariusza dwa lata później). Warto podkreślić, że podczas tych 10 lat werbiści otaczali mnie wielką opieką i ułatwiali wszelkie działania związane z opracowywaniem scenariusza, starając się sprostać moim postulatam w postaci ponoszenia kosztów pobytu, organizowania transportu z i do Pieniężna w celu udzielenia konsultacji wymagających pobytu w klasztorze itp.

²⁴ Działa tutaj zasada pańskie oko konia tuczy.

²⁵ Wymuszając tym samym kolejne jego aktualizacje.

i pracy i samych realizatorów, i całego grona osób wspierających²⁶. Obecnie prace z przyczyn techniczno-finansowych zostały zawieszono i nie wiadomo, kiedy i w jakim zakresie zostaną wznowione²⁷. Przypominam, że jest to wielkie przedsięwzięcie. Całkowita powierzchnia wystawiennicza obejmuje około 600 m², a narracje ekspozycji są ilustrowane zespołem bez mała 1100 eksponatów. Jestem niezwykle ciekawa ostatecznego efektu tak wielkiego wysiłku i działań. Będzie to bowiem dzieło wspólne dość licznej grupy osób, które włożyły swą pracę, czas i wiedzę w jej powstanie. Mnie, w kontekście bardzo licznych zmian scenariusza, wymuszonych mniej lub bardziej nieoczekiwanymi przypadkami losu, wydłużającym się czasem realizacji i projektowanymi w muzeum zmianami organizacyjnymi (także personalnymi), pozostaje tylko mieć nadzieję, że w końcowej realizacji ekspozycji zostaną zachowane główne założenia mojej autorskiej koncepcji²⁸.

4. Opracowywanie ekspozycji muzealnych w „cudzym” muzeum, czyli dwie strony tego medalu

Podzieliłam się moimi osobistymi doświadczeniami z tworzenia wystawy na „cudzym gruncie”, ukazując związane z tym niedogodności, utrudnienia i obawy. Traktuję to jako prezentację swoistego studium przypadku. Jednak jestem zdania, że warto zatrzymać się dłużej nad tą problematyką i dlatego zamieszczam dość luźne refleksje obserwatora innych, nieco odmiennych, chociaż pokrewnych wydarzeń, mając nadzieję na wywołanie nimi dalszej dyskusji²⁹.

Sytuacja 1

Opisany powyżej typ działań muzealnych jest coraz częściej spotykany — **autor koncepcji i scenariusza nie bierze bezpośredniego udziału**

²⁶ O współpracy z misjonarzami, którzy wspierali ten projekt, pisała Monika Anna Kwaśniewska [Kwaśniewska 2024]. Realizatorzy podkreślają także życzliwość i pomoc pracowników muzeów, nie tylko etnograficznych, udzielających pomocy w opracowaniu nowych obiektów i koniecznych działaniach konserwatorskich.

²⁷ Niestety wbrew moim protestom wystawa jest w obecnej, niedokończonej formie udostępniana publiczności i reklamowana w mediach: <https://olsztyn.tvp.pl/85797908/ponad-tysiac-eksponatow-muzeum-w-pienieznie-wznawia-dzialalnosc> [data odczytu: 04.05.2025].

²⁸ W ostatnich miesiącach sprawy skomplikowały się bardziej, a obie ekspozycje wymagają jeszcze przeprowadzenia ważnych prac merytorycznych i technicznych.

²⁹ Z przyczyn oczywistych nie podaję bliższych danych dotyczących poszczególnych wiadomych mi przypadków. Nie prowadziłam w tej materii badań. Moje uwagi są efektem licznych nieformalnych rozmów prowadzonych z muzealnikami rozmaitych specjalizacji, a moją intencją jest jedynie zasygnalizowanie problemu i być może rozwinięcie dyskusji dotyczącej tego tematu.

w realizacji ekspozycji, pozostawiając to pracownikom muzeum. Jego praca kończy się na przekazaniu tekstu koncepcji/scenariusza dyrekcji placówki, konsultacjach plastycznych i merytorycznych, udziale w uroczystości otwarcia ekspozycji i ewentualnym „kuratorskim oprowadzeniu publiczności”.

Myślę, że to jest znak czasu i trzeba powoli do tego trybu pracy się przyzwyczajać, chociaż moim zdaniem nie jest to rozwiązanie w pełni satysfakcjonujące, rodzi bowiem dodatkowe problemy. Gdy autor ekspozycji ma pełen nadzór nad jej powstawaniem, może szybko reagować na potrzeby wprowadzenia zmian do scenariusza i jego aktualizacji. Przypominam, że ma on prawa autorskie do swojego dzieła³⁰ i wszelkie zmiany winny być z nim nie tylko konsultowane, lecz także przez niego akceptowane. O ile dość łatwo tego dopilnować na miejscu³¹, o tyle niewiele można zrobić, nie nadzorując osobiście tych działań. Wymaga to szczególnej formy współpracy autora z realizatorami wystawy, opartej na obustronnym poszanowaniu swoich kompetencji i praw. Inaczej łatwo o konflikty i obustronne pretensje³².

Sytuacja 2

Zlecenie stworzenia scenariusza wystawy uznanemu specjalście z zakresu etnologii, który, nie będąc muzealnikiem, nie pojmując w gruncie rzeczy zakresu zadań, jakie przypisane są w praktyce muzealniczej

³⁰ Chociaż jest także związany w kwestii praw do wystawy ze swoim pracodawcą.

³¹ W zamierzonych czasach, gdy w latach 80–90. XX wieku realizowałam wystawy według mojego scenariusza poza gmachem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, w którym pracowałam przez prawie 18 lat, spotykałam się z różnym podejściem do mojej pracy i moich praw. Zazwyczaj nie miałam większych problemów. Czasami zdarzało się jednak, że musiałam w ostatniej chwili dokonywać znaczących zmian w scenariuszu, ze względu na nowe, nieoczekiwane sytuacje. Dotyczyło to zwykle niesygnalizowanych wcześniej przez dane muzeum braków w wyposażeniu czy nieobecności odpowiednich ekip montażowych.

³² Warto tutaj przypomnieć znane nam z polskiego (wielobranżowego) doświadczenia muzealniczego przypadki naruszania praw autorskich do scenariusza przez osoby trzecie: wprowadzanie zmian w tekstach, w tytułach, usuwanie części obiektów, uzupełnianie gotowych już wystaw przez dokładanie lub wymianę fragmentów ekspozycji itp. Zmiany te zazwyczaj tłumaczone są obiektywnymi czynnikami, ale często są efektem podporządkowania się politycznym sugestiom i naciskom, a także mniej lub bardziej popularnym ideom, hasłom i modom. Natomiast absolutnie zadziwiającym przykładem nieliczenia się z autorem i jego prawami jest otwarcie i udostępnienie zwiedzającym nieukończonych wystaw, będącej właściwie w środkowej fazie realizacji, a trzeba dodać, że nie był to zabieg celowy, mający na celu uprzytomnienie widzom złożoności prac nad ekspozycją. Uniemożliwiało to zrozumienie koncepcji merytorycznej ekspozycji i poznanie jej charakteru i treści (brak folderu, informacji o kierunku zwiedzania, brak części podpisów do obiektów, całkowity brak angielskojęzycznej wersji tekstów itp.).

twórcy scenariusza wystawy³³. W konsekwencji część istotnych, trudnych i czasochłonnych prac spada na pracowników merytorycznych muzeum, będących bardzo często wybitnymi specjalistami w swojej dziedzinie (dobór obiektów, ich przygotowanie, opracowanie podpisów, redakcja tekstów itp.)³⁴. Zależy to wszystko oczywiście od rodzaju podpisanej umowy, ale spotkałam się z relacjami muzealników, którzy musieli na podstawie dość ogólnej koncepcji wystawy stworzonej przez zewnętrznego autora opracować ostateczny scenariusz ekspozycji i ją następnie zrealizować (pod dyktando zaproszonej osoby), a oficjalnie występowali jako pomocnicy lub wykonawcy aranżacji³⁵.

Wielokrotnie podkreślałam w swoich tekstach i wykładach, że stworzenie scenariusza to opracowanie konkretnego tematu³⁶ i rozpisanie go na poszczególne etapy i stanowiska wystawy. **Jeśli dyrekcja muzeum nie zadba o poszanowanie praw (także autorskich, czyli w tym przypadku współautorskich) swoich pracowników**, czują się oni wykorzystani i niedocenieni. Zresztą samo zlecenie scenariusza osobie z zewnątrz bywa czasami traktowane jako swoista deklaracja braku zaufania przełożonych do wiedzy, umiejętności i doświadczenia własnej kadry³⁷. Także tych jej przedstawicieli, którzy są uznanymi specjalistami w określonej dziedzinie, mają wieloletnie doświadczenie i tytuły naukowe³⁸.

³³ Podczas 40-letniej pracy dydaktycznej tłumaczyłam moim słuchaczom, na czym powinno polegać opracowanie scenariusza i czym się różni scenariusz od koncepcji ideowej ekspozycji. Niestety bardzo często jest to źródło bolesnych nieporozumień. Scenariusz powinien zawierać rozpisanie koncepcji na poszczególne zagadnienia: określenie charakteru każdego stanowiska, brzmienie tekstów je komentujących, a także wykazy zabytków i podpisów do nich, o czym niemuzealnicy po prostu nie wiedzą i bywa, że ograniczają się do samej koncepcji merytorycznej (ideowej) wystawy.

³⁴ Wiąże się to z zarządzaniem pracą tych osób, co także bywa źródłem konfliktów. Oczywiście wiele zależy od osobowości obu stron, rodzaju podpisanej umowy i postawy dyrekcji jednostki.

³⁵ Kilkakrotnie poruszałam już w swoich tekstach sprawę rozmaitej interpretacji roli autora i kuratora wystawy. Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam do opracowania *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń 2011. Skrajnym przypadkiem naruszania wszelkich praw autorskich jest usłyszana ostatnio przeze mnie opowieść o osobie, która wypożyczyła z konkretnego muzeum wystawę (kolejna realizacja „wędrującej” ekspozycji), po czym przedstawiała się jako jej kuratorka, ignorując albo lekceważąc prawa autorskie (osobowe i majątkowe) muzeum wypożyczającego ekspozycję.

³⁶ Porównywalnego pod względem naukowym do napisaniu artykułu.

³⁷ Chociaż niewątpliwie nowe spojrzenie na zagadnienie pomaga w urozmaiceniu oferty muzealnej. Zatem istota sprawy tkwi w szczegółach i jasno zarysowanych zasadach współpracy.

³⁸ Zdarza się, że zlecenie opracowania scenariusza obcemu specjalistcie wywołuje mnóstwo problemów, które uniemożliwiają ostatecznie zakończenie prac. W jednym z opisanych mi przypadków wystawa nie wyszła poza sferę planów, generując jedynie koszty wynagrodzenia dla autora scenariusza.

Sytuacja 3

Wypożyczanie z innych muzeów gotowych ekspozycji lub licznych zespołów zabytków z danej dziedziny, pozwalających zrealizować wystawę o określonej tematyce. Zdarza się, że odbywa się to cudzym kosztem, czyli z łamaniem zasady obustronnej współpracy.

Muzea polskie są zobowiązane do wypożyczania sobie obiektów nieodpłatnie, w ramach wzajemnej współpracy. Jednak czym innym jest wypożyczenie muzealiów uzupełniających opracowywaną własną wystawę, a czym innym realizacja ekspozycji z wykorzystaniem wyłącznie cudzych zbiorów. Pamiętajmy, że osobiste prawa autorskie pozostają przy twórcy scenariusza, a majątkowe prawa do obiektów posiada zasadniczo macierzyste muzeum³⁹.

Jednak nawet w przypadku kolejnej realizacji wystawy „wędrującej” napotykaną są rozmaite komplikacje. Także wówczas zdarza się naruszanie praw autorów ekspozycji wypożyczanych w całości przez inne muzea. Jeśli twórca scenariusza lub jego przedstawiciel jest obecny przy aranżacji ekspozycji — może zadbać o należyte, zgodne z koncepcją wykorzystanie obiektów i towarzyszących materiałów ekspozycyjnych⁴⁰. On także odpowiada za dobór zabytków oraz ich należyte przygotowanie do wypożyczenia (współ z konserwatorami i jednostką inwentaryzacyjną). W innym przypadku muzeum macierzyste nie ma w gruncie rzeczy możliwości sprawdzenia sposobu realizacji wystawy i podpisywanych umów dwustronnych. Natomiast najdziwniejszym zasłyszonym przeze mnie przypadkiem nadużycia w tym zakresie było zgłoszenie do nagrody Sybilli, czyli konkursu na najważniejsze wydarzenie muzealne danego roku, takiej wypożyczonej ekspozycji jako własnego osiągnięcia.

Zdarza się także, gdy w imię potrzeby „jak najszerzej popularyzacji zbiorów” obiekty są przekazywane jako wypożyczenie eksponatów, a nie całej, gotowej ekspozycji i wówczas pracownik muzeum wykonuje całą pracę związaną z doбором obiektów potrzebnych do realizacji konkretnego tematu, a także ich fizycznym przygotowaniem, pozostając całkiem anonimowy. Za kuratora, czyli twórcę wystawy, uznawana jest bowiem przez miejscowe środowisko osoba, która te obiekty rozlokowuje we własnym

³⁹ Jest to obwarowane różnymi przepisami i ograniczeniami, ale to dyrekcja muzeum decyduje o ewentualnym wypożyczeniu eksponatów i warunkach, na których jest ono realizowane.

⁴⁰ Dostosowanie scenariusza do nowych warunków jest ewidentnie działaniem objętym prawami autorskimi i często wynagradzanym przez muzeum wypożyczające wystawę.

muzeum i oprowadza podczas otwarcia zgromadzoną publiczność⁴¹. Można przyjąć, że nie ma w tym nic złego, praca muzealnika obejmuje bowiem między innymi działania świadczone na rzecz jednostek zewnętrznych. Jednak z punktu widzenia interesów muzeum i jego praw do zbioru oraz do wykonywanych przez pracownika działań jest to co najmniej dyskusyjne. Zgodne pozornie z ustawą o muzeach, ale odmawiające danemu muzealnikowi praw do wykonanego dzieła/pracy. Oczywiście nie dotyczy to wypożyczeń muzealnych wybranych konkretnych zabytków, poprzedzonych dokładną kwerendą przeprowadzoną przez stronę wypożyczającą muzealia.

Sytuacja 4

Wprowadzanie nieautoryzowanych zmian w cudzych ekspozycjach.

Skrajnym przypadkiem łamania wszelkich przyjętych zasad jest wcześniej wspomniane, wprowadzanie bez zgody autora ekspozycji zmian w tekstach, układzie wystawy, komentarzach interpretacyjnych czy „uzupełnianie” jej według własnych życzeń dodatkowymi przedmiotami, a nawet własnymi wystawami czasowymi. Narusza to także prawa muzeum firmującego prezentację własnych obiektów. Bywa, że takie sprawy rozstrzygane były w sądzie.

Podsumowanie

Kończąc zaprezentowane rozważania, pragnę zaznaczyć, że mam świadomość zaledwie dotknięcia tematu ważkiego, chociaż mało reprezentowanego w literaturze przedmiotu. Zarazem zdaję sobie sprawę, że nie sposób w tym krótkim tekście wymienić wszystkich przyczyn i konsekwencji takich działań, więc nie roszczę sobie prawa do ich szczegółowego omówienia merytorycznego i oceny. Moim zadaniem było jedynie ich zasygnalizowanie i otwarcie dyskusji nad zagadnieniem autorstwa wystawy muzealnej oraz związanych z nim działań organizacyjnych i prawnych.

Bibliografia

Dudar Wiesław SVD

- 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*, t. 1 i 2, red. I. Piskorek SVD, J. Wojcieszko SVD, Górna Grupa: Verbinum, t. 1, s. 361–378.

⁴¹ Zdarza się ponadto, że ekspozycja taka jest merytorycznie bardzo słaba, a powiązana własnością obiektów z muzeum użyczającym zabytki.

Gilhaus Ulrike

2017: *Das Forum der Völker in Werl — Einblicke in eine laufende Museumsberatung*, [w:] *LVR und LWL (Hrsg.), Missionsgeschichtliche sammlungen heute. Beiträge einer Tagung*, „Studia Instituti Missiologici SVD”, nr 111, s. 125–138, Siegburg: Franz Schmitt Verlag.

Holthausen Tanja

2017: *Die besondere Situation missionsgeschichtlicher Sammlungen*, [w:] *LVR und LWL (Hrsg.), Missionsgeschichtliche sammlungen heute. Beiträge einer Tagung*, „Studia Instituti Missiologici SVD”, nr 111, s. 53–64 (62), Siegburg: Franz Schmitt Verlag.

Kwaśniewska Monika Anna

2024: *Pomoc misjonarzy w pozyskiwaniu nowych obiektów do kolekcji Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie*, ZWAM, nr 11, s. 159–168.

Loder-Neuhold Rebecca

2019: *Crocodiles, Masks and Madonnas. Catholic Mission Museums in German-Speaking Europe*, „Studia Missionalia Svecana”, Tom CXXI.

Lorenc Hiacynta SSpS

2020: *Zbiory Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie — 50 lat działalności*, „Nurt SVD”, nr 1, s. 29–57.

Michel Kathrin M.A.

2017: *Von der Sammlung zur Ausstellung – Expositorische Möglichkeiten im Museum*, [w:] *LVR und LWL (Hrsg.), Missionsgeschichtliche sammlungen heute. Beiträge einer Tagung*, „Studia Instituti Missiologici SVD”, nr 111, s. 99–110. Siegburg: Franz Schmitt Verlag.

Miotk Andrzej SVD

2021: *The Light of Science for the Missions: A historical Study of SVD Museums*, [„Analecta SVD” – 100/I], Rome: Analecta SVD, vol.1.

Nadolska-Styczyńska Anna

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

2019: *Afrykańska tradycyjna plastyka obrzędowa w zbiorach Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie: refleksje etnologa*, [w:] *Afryka — pasja życia*. Tom jubileuszowy dedykowany dr. hab. Jackowi Łapottowi prof. US w 70. rocznicę urodzin, red. E. Prądkyńska, A. Szczepańska-Dudziak, L. Buchalik, Żory: Muzeum Miejskie, s. 117–128.

2020a: *Cudze chwalcie..., czyli uwag kilka o znaczeniu zbiorów etnologicznych Muzeum Misyjno-Etnograficznego w Pieniężnie*, „Nurt SVD”, nr 1, s. 8–28.

2020b: *Missionary museums: a challenge and a dilemma for anthropologists*, „Anthropos” Tom 115, nr 1, s. 163–170.

Piskorek Ireneusz SVD, Wojcieszko Jacek SVD

2021: *Sto lat działalności Domu Misyjnego Świętego Wojciecha w Pieniężnie*, t. 1–2, Górna Grupa: Verbinum.

Śliwka Eugeniusz SVD

1977: *Zbiory misyjno-etnograficzne Polskiej Prowincji Zgromadzenia Słowa Bożego*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, Tom 34, s. 181–190.

1986: *Formacja intelektualna, działalność dydaktyczno-naukowa i wydawnicza werbistów polskich (1919–1982)*, Górna Grupa: Verbinum.

Śliwka Eugeniusz SVD (red.)

1987: *Zbiory pozaeuropejskie w państwowych i kościelnych muzeach etnograficznych w Polsce. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Misyjno-Etnograficzne Seminarium Duchownego Księża Werbistów w Pieniężnie w dniach 7–8 IV 1984 r.*, Pieniężno: Muzeum Misyjno-Etnograficzne Seminarium Duchownego Księża Werbistów.

Traczyk Krystian SVD

1981: *Kościelne zbiory misyjno-etnograficzne w Polsce*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, Tom 42, s. 185–245.

Tyczka Józef SVD

2006: *Zarys dziejów Polskiej Prowincji Zgromadzenia Słowa Bożego*, [„Materiały i Studia Księża Werbistów” nr 73], Warszawa: Verbinum.

Źródła internetowe

Telewizja Olsztyn

Ponad tysiąc eksponatów. Muzeum w Pieniężnie wznawia działalność,

<https://olsztyn.tvp.pl/85797908/ponad-tysiac-eksponatow-muzeum-w-pienieznie-wznawia-dzialalnosc> [data odczytu: 04.05.2025].

Archiwalia

Jagodziński Jerzy, Śliwka Eugeniusz, *Historia kolekcjonerstwa misyjno-etnograficznego na terenie polskiej prowincji Zgromadzenia Słowa Bożego*, mps, Archiwum Misyjne SVD, zespół 6/75-76/41/teczka nr 5.

Korespondencja o. Eugeniusza Śliwki i ankiety dotyczące historii polskich zbiorów werbistowskich: Archiwum Misyjne SVD, zespół 6/75-76/41/teczka nr 3.

Anna Nadolska-Styczyńska,

Author? Curator? Consultant? Reflections of a Museum Professional Prompted by the Development and Implementation of the New Permanent Exhibition Scenario at the Missionary-Ethnographic Museum of the Verbist Fathers in Pieniężno

The author dedicates her text to the new permanent exhibition currently being developed at the Missionary and Ethnographic Museum in Pieniężno. As the creator of the exhibition's concept and script, she was, for objective reasons, unable to participate in its implementation. A group of young museologists, working in consultation with the author, undertook the task of visualizing the exhibition's assumptions. Over the seven years of the exhibition's development, the script underwent numerous, jointly discussed modifications for various reasons, and its final version differs from the initial plans and guidelines. The problems encountered by the exhibition's creators became a starting point for theoretical considera-

tions regarding the consequences of separating the exhibition's author from the possibility of directly supervising its execution, as well as the problems arising when a museum undertakes to implement an exhibition designed by an author who is not a museum employee.

Keywords: exhibition, scenario, authorship, Missionary and Ethnographic Museum in Pieniężno

Małgorzata Michalska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Wrocławski

Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych¹ i obecność w niej muzeów prywatnych z Dolnego Śląska i Opolszczyzny

Na mapie jednostek muzealnych coraz częściej i w większej liczbie uwiadcniają się takie, które choć przez swoich założycieli i prowadzących są nazywane muzeami, to formalnie takiego statusu nie posiadają². Są to nierejestrowane „muzea prywatne”, „muzea społeczne”, „muzea domowe”, „małe muzea”. Warto zauważyć, że często określenia te są stosowane zamiennie [Błyskał, Nasiłowska, Pietrzyk, Szostak 2025: 3-4], mimo że akcentują różne wyróżniki takich zbiorów: przynależność/własność – prywatne, społeczne, lokację – domowe, czy wielkość zbiorów – małe. W ostatnim przypadku użyty dookreślnik można również odczytać jako „nieznaczący”, co wpisuje tego typu zbiory i kolekcje w debatę o ich statusie w kontekście instytucji, jaką stanowi muzeum³. Nie zmienia to faktu, że są coraz bardziej widoczne. Według Longina Graczyka, w połowie 2025 roku działało w Polsce co najmniej 4000 aktywnych podmiotów prywatnego, społecznego, nieformalnego muzealnictwa i kolekcjonerstwa [2025: 10].

¹ Artykuł mógł powstać dzięki wparciu dr. Ryszarda Gładkiewicza – historyka, prezesa Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego oraz przewodniczącego Rady Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego w Kudowie-Zdroju (Pstrążnej). W tym miejscu chciałabym mu podziękować za udostępnione mi publikacje oraz czas poświęcony na rozmowy.

² Formalnie muzeum jest jednostką organizacyjną, w Polsce działającą zgodnie z Ustawą o muzeach z 21 listopada 1996 r., z późniejszymi zmianami oraz ustawą z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, na podstawie nadanego statutu, stąd posiada osobowość prawną i jest wpisana do Państwowego Rejestru Muzeów prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

³ Zwracają na to uwagę, w kontekście ustawy o muzeach: Dorota Folga-Januszewska, Leon Graczyk, Paweł Jaskinis i Wiesław Skrobot (2024).

Drugim wyróżnikiem jest różnorodność tematyczna zbiorów. To wszystko sprawia, że są uznawane za „prawdziwy fenomen kultury”, który wciąż jest niedostatecznie opisany. W niniejszym tekście uwaga zostanie skoncentrowana na „muzeach domowych” – a tak są określane jako „prywatne zbiory pamiątek i zabytków, będące wartościowymi kolekcjami osób fizycznych, szkół, stowarzyszeń, parafii i ośrodków kultury. Często zbiory te mają szerszy kontekst i ponadlokalne znaczenie historyczne” [Małopolskie... 2023: 87].

Celem artykułu jest przybliżenie charakteru ujętej w tytule „Sieci” oraz jej znaczenia dla obszaru Dolnego Śląska i Opolszczyzny – regionów od lat stanowiących teren badawczy autorki⁴. Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej zarysowana została inicjatywa powołania Sieci Muzeów Domowych, wyjaśnione zostało jej umiędzynarodowienie a także pokrótce opisana działalność. W drugiej zaś, uwaga została skupiona na wybranych muzeach domowych wspomnianych regionów. Ważnym przy opisie ich działalności jest namysł nad rolą/rolami, jakie pełnią w kontekście działalności regionalnej.

Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych – powołanie i działalność

Mówiąc o początkach Międzynarodowej Sieci Muzeów Domowych, należy wskazać dwie daty. Pierwszą z nich jest rok 2007, kiedy – w sposób uchwytny – pojawiła się ta inicjatywa za sprawą ówczesnego dyrektora Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego w Kudowie Zdroju (Pstrążnej)⁵ (dalej: MKLPS) – Bronisława Kamińskiego, z wykształcenia historyka. Zorganizował on w siedzibie muzeum spotkanie, w którym uczestniczyli muzealnicy i lokalni zbieracze oraz kolekcjonerzy. Celem spotkania była próba rozpoznania skali zjawiska, jakim są prywatne zbiory przedmiotów, pokazujących historię i kulturę regionu w kontekście historii rodzinnych,

⁴ W swoich artykułach autorka podejmuje tematykę etniczno-kulturowego zróżnicowania Dolnego Śląska, przesiedleń z Kresów Wschodnich na Dolny Śląsk oraz historii rodzinnych. Patrz np.: *Etniczno-kulturowe zróżnicowanie Dolnego Śląska*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Kulturowo-językowy obraz Śląska*, Uniwersytet Opolski, Opole 2017; *Krajobraz kulturowy Kresów Wschodnich we wspomnieniach mieszkańców Dolnego Śląska*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Materiały, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019; *Zachowanie świątecznych tradycji kulinarnych wśród ludności przesiedlonej po II wojnie światowej z Kresów Wschodnich na Dolny Śląsk*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Dziedzictwo kulinarne Śląska w nowych kontekstach interpretacyjnych*, Uniwersytet Opolski, Opole 2020; *Dolny Śląsk. Tyrolskie domy, wileńskie palmy, ruchome szopki, buncloki*, [w:] *Folklor Polski. Sztuka Ludowa – zwyczaje – obrzędy*, Wydawnictwo SBM, Warszawa 2020.

⁵ W artykule będą używała zamiennie: Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego w Kudowie Zdroju i nazwę potoczną: skansen w Pstrążnej.

a także dyskusja nad możliwościami współpracy z lokalnymi instytucjami muzealnymi. Chcąc odróżnić owe inicjatywy, zaczęto używać roboczo określenia „muzea domowe”, koncentrując uwagę na ich nieformalnym statusie i lokacji w przestrzeni bliskiej ich inicjatorom.

Drugą datą jest 2008 rok. Wówczas, Polsko-Czeskie Towarzystwo Naukowe z siedzibą we Wrocławiu, wyszło z inicjatywą powołania do życia Międzynarodowej Sieci Muzeów Domowych (dalej: MSMD). W ten sposób stało się ono, obok Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego w Kudowie Zdroju, jej głównym koordynatorem. Do współpracy zaproszono również: Naczelną Dyrekcję Archiwów w Warszawie, Uniwersytet Śląski w Opawie (Wydział Filozoficzno-Przyrodniczy)⁶, także Macierz Słowacką – Słowacki Instytut Historyczny⁷ z siedzibą w Martinie.

Do Sieci jako pierwsze weszły muzea z Polski (głównie z Dolnego Śląska, Opolszczyzny, potem też Małopolski⁸ i Mazowsza⁹) oraz Czech i Słowacji, a następnie również Ukrainy i Białorusi. Dziś Sieć zrzesza posiadaczy 262 kolekcji – 200 polskich, 50 czeskich, 6 słowackich, 5 ukraińskich, 1 białoruską¹⁰. W jej skład wchodzi również członkowie zbiorowi, m.in.: Śląskie Towarzystwo Genealogiczne z siedzibą we Wrocławiu, Stowarzyszenie „Pamięć i Dialog” z Legnicy, Fundacja Ari Ari z Bydgoszczy¹¹. Sieć współpracuje z uczelniami wyższymi w Polsce i Republice Czeskiej oraz polskimi muzeami rejestrowanymi. Jest otwarta dla wszystkich chętnych, nie wymaga wnoszenia opłat członkowskich, raportów ani sprawozdawczości [Marcinowska 2025: 5].

⁶ Tutaj szczególne zasługi położyli prof. Irena Korbelářová i prof. Rudolf Žáček, ówczesny rektor. Oprócz wykształcenia historycznego, posiadają oni również przygotowanie muzealne. Związani byli i są nie tylko z Uniwersytetem Śląskim w Opawie, ale także z Muzeum Śląskim w tym mieście. Do dziś stanowią filary funkcjonowania Sieci.

⁷ Matice slovenská – Slovenský historický ústav.

⁸ Więcej na ich temat na stronie internetowej Muzeum Ziemi Sądeckiej [<https://muzeum.sacz.pl/małopolskie-muzea-domowe>].

⁹ Z inicjatywy kolekcjonerów i zbieraczy z Mazowsza zostało powołane Stowarzyszenie Polskich Muzealników Prywatnych z siedzibą w Kobyłce koło Warszawy. Niestety decyzją z 17 maja 2025 roku podjętą podczas Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu Członków postawiono Stowarzyszenie w stan likwidacji. Na likwidatora wyznaczono prezesa – Pawła Zaniewskiego. Likwidacja stowarzyszenia została zaplanowana do 30 listopada 2025 roku.

¹⁰ Stan na 31 lipca 2025 roku. Ich wykaz prowadzi Jadwiga Dunaj z Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego. Informacje uzyskane dzięki uprzejmości dr. Ryszarda Gładkiewicza.

¹¹ Fundacja Ari Ari zrealizowała w 2012 roku projekt badawczy zatytułowany *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badania nowej przestrzeni kulturowej*. Efektem badań był obszerny raport, który ukazał się zarówno w wersji papierowej jak i online [*Muzea prywatne...* 2012; <https://ariari.org/raport-muzea-prywatne-kolekcje-lokalne/>; data odczytu 20.11.2025].

Działalność Sieci w kilku krajach Europy Środkowo-Wschodniej sprawia, że niezwykle trudno jest znaleźć wspólną formułę prawną i organizacyjną, uwzględniającą zasady działania tego typu związków / instytucji w poszczególnych państwach. Dlatego też osoby identyfikujące się z Siecią podkreślają jej społecznikowski i zrzeszeniowy charakter, i to, że brak zinstytucjonalizowanej formy działalności MSMD jest dla nich korzystniejszy. Co więcej, fakt ten potwierdza istnienie Sieci od blisko dwudziestu lat. Można zatem uznać, że dotychczasowa formuła funkcjonowania sprawdza się, a co za tym idzie jej uczestnicy nie dążą do zmian.

Tak więc, MSMD jest rodzajem platformy współpracy jednostek i podmiotów. Zrzesza prywatnych zbieraczy, kolekcjonerów oraz wspierające ich instytucje i badacze, reprezentujących różne dziedziny nauki (przede wszystkim etnologów, antropologów kultury, historyków, geografów, socjologów) a także sympatyków. Jej celem jest rejestracja, dokumentacja, naukowe opracowanie i popularyzacja zbiorów prywatnych jako specyficznej formy dziedzictwa kulturowego oraz wykorzystania ich dla rozwoju gospodarczo-społecznego i kulturalnego, zwłaszcza obszarów wiejskich [*Muzeum Domowe. Informator* 2015: 2]. W jej ramach funkcjonuje Zespół Koordynacyjno-Programowy, w skład którego wchodzi przedstawiciele instytucji-organizatorów Sieci, a także przedstawiciel kolekcjonerów.

Można wyróżnić trzy podstawowe formy działalności MSMD. Są to: fora, warsztaty terenowe oraz działalność publikacyjna. Przykładem pierwszej z nich jest rokrocznie odbywające się Międzynarodowe Forum Muzeów Domowych (dalej: MFMD). Składa się ono zwykle z trzech komponentów: sympozjum popularno-naukowego / naukowego, warsztatów lub wycieczki terenowej do któregoś z muzeów należących do Sieci oraz spotkania / dyskusji panelowej. Podczas Forum poruszane są aktualne problemy dotyczące funkcjonowania muzeów domowych.

Dotychczas odbyło się 18 edycji Forum. Pierwsza, 14 września 2008 roku, w Kudowie Zdroju¹². Jej temat brzmiał *Kultura a rola muzeum*. II, 3 października 2009 roku, nosiła tytuł *Region i regionalizm na przykładzie Dolnego Śląska*. III miała miejsce w dniach 25–26 listopada 2010 roku. Jej tematem przewodnim była *Idea muzeów domowych i problemy realizacji*. Kolejnym (IV–IX, 2011–2016) towarzyszyła problematyka kulinarna, która na kilka lat stała się tematem wiodącym. Podczas IX Forum skupiono się na pożywieniu związanym z tradycyjnym weselem. Jubileuszowe – X – odbyło

¹² Podobnie jak kilka kolejnych.

się w 2017 roku, a XI – w kolejnym. Tematem wiodącym były tradycje i pamiątki kultury kulinarnej oraz praktyczne możliwości ich wykorzystania w agroturystyce.

Do 2014 roku Fora odbywały się po polskiej stronie granicy, w Kudowie Zdroju, rok później do ich organizatorów dołączyło miasto Czeska Skalice. Od tej pory spotkania przyjęły charakter transgraniczny i odbywają się po obu stronach polsko-czeskiej granicy.

W dniach 10–11 maja 2019 roku XII Forum miało miejsce po raz pierwszy w Miasteczku Galicyjskim, Oddziale Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu¹³. Było poświęcone prywatnym kolekcjom w Małopolsce i kraju¹⁴ preszowskim na Słowacji¹⁵. Miało ono również charakter transgraniczny, tym razem polsko-słowacki. Współorganizatorami byli: Skansen w Laskowej k. Nowego Sącza (Fundacja „Nasze Dziedzictwo”), Muzeum Lubowelskie w Starej Lubowli oraz Gniazda (Hniezdne, Republika Słowacka)¹⁶. Uczestnicy Forum mieli możliwość zapoznania się z prywatnym muzeum na wolnym powietrzu, założonym blisko 20 lat temu przez Barbarę i Krzysztofa Jędrzejków. W muzeum tym zlokalizowano zabytkowe obiekty budownictwa wiejskiego oraz zaprezentowano wyposażenie ich wewnątrz pochodzące z gminy Laskowa oraz okolic. Można w nim także podziwiać warsztaty rzemieślników: kołodzieja, stolarza, szewca i tkacza. Skansen posiada również kolekcję narzędzi i maszyn rolniczych. Prowadzi działalności edukacyjną dla dzieci, młodzieży i dorosłych¹⁷.

Od 2019 roku, naprzemiennie, głównymi organizatorami Forum są MKLPS w Kudowie-Zdroju i Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu wraz z partnerami czeskimi oraz odpowiednio słowackimi.

Podczas XIII Forum, odbywającego się w dniach 19–20 września 2020 roku w Kudowie-Zdroju i Czeskiej Skalicy, uwagę poświęcono piernikarstwu. Jego temat brzmiał: *Tradycje i zabytki kultury kulinarnej. Piernikarstwo*. Oprócz konferencji naukowej odbyły się również warsztaty. Jeden, *Doświadczenia muzeów domowych*, w Muzeum Bożeny Niemcowej w Czeskiej

¹³ 24 stycznia 2024 roku nastąpiła zmiana nazwy Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu na Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu.

¹⁴ Kraj to odpowiednik administracyjny polskiego województwa.

¹⁵ Temat: *Prywatne kolekcje – możliwości rozwoju i współpracy ze szczególnym uwzględnieniem Małopolski i kraju preszowskiego*.

¹⁶ Tutaj uczestnicy Forum zwiedzili wystawę w Nestville Parku – starą destylarnię / gorzelnię, prezentującą historię regionu z jej najważniejszymi wydarzeniami historycznymi, które znacząco wpłynęły na produkcję napojów alkoholowych i towarzyszące im rzemiosła regionu Północnego Spiszu.

¹⁷ <https://www.zagrodanajedrzejkowce.pl>; data odczytu: 8.11.2025.

Skalicy, a drugi, *Propozycje i perspektywy rozwoju Sieci Muzeów Domowych*, w skansenie w Pstrążnej. W ich wyniku powołano specjalną grupę roboczą ds. piernikarstwa, na której czele stanęła Anna Kornelia Jędrzejewska z Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy¹⁸.

XIV MFMD *Smakowanie dziedzictwa w muzeach domowych* odbyło się w dniach 8–9 października 2021 roku ponownie w Miasteczku Galicyjskim, a także w Muzeum Sztuki Ludowej im. ks. Edwarda Nitki w Paszynie – Filii Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Zostało ono zrealizowane w ramach projektu *Muzea domowe – ożywianie tożsamości w społecznościach lokalnych Małopolski*. W czasie Forum odbyło się spotkanie koordynatorów MSMD.

XV MFMD *Kolekcje kresowe – Kresy w muzeach domowych* odbyło się w 23–25 września 2022 roku w Kudowie Zdroju oraz Czeskiej Skalicy. Wzięli w nim udział wybitni znawcy problematyki kresowej z Polski, Czech i Słowacji. Sympozjum towarzyszyły warsztaty terenowe *Doświadczenia muzeów domowych* w Muzeum Bożeny Niemcowej w Czeskiej Skalicy oraz w skansenie w Pstrążnej *Propozycje i perspektywy rozwoju Sieci Muzeów Domowych*.

XVI MFMD, 25–27 maja 2023 roku, miało miejsce w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu oraz prywatnym Muzeum Pszczelarstwa w Stróżach. Tym razem zajęto się *Pograniczami kulturowymi w Europie Środkowo-Wschodniej i strażnikami pamięci*. Prelegentami byli goście z Polski, Czech, Słowacji i Ukrainy. W ramach Forum odbyły się warsztaty *Kwestie metodyczne i organizacyjne kolekcji prywatnych* oraz wyjazd terenowy *Prezentacja muzeów małopolskich powstałych w oparciu o zbiory prywatne*.

XVII MFMD *Małe, społeczne i prywatne muzea – problemy i propozycje* miało miejsce po polskiej i czeskiej stronie granicy, w Nachodzie, Kudowie Zdroju, Jaroměřu i Šestajovicach. Tym razem trwało ono aż 4 dni: 19–22 września 2024 roku. Forum zostało zorganizowane w ramach jubileuszu XL-lecia MKLPS w Kudowie-Zdroju (Pstrążnej). Podczas niego poruszano m.in. takie tematy jak: *Konstytucyjne podstawy roszczeń o dofinansowanie przez państwo polskie działalności muzeów prywatnych, Społeczne i prywatne muzealnictwo – diagnoza problemów, 40 lat Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudectkiego*. W ramach objazdu krajoznawczo-metodycznego po stronie czeskiej uczestnicy Forum odwiedzili takie miejscowości jak: Náchod, Jaroměř, Šestajovice. Odbył się również panel dyskusyjny zatytułowany *Społeczne*

¹⁸ Od 2024 roku dyrektorka tej placówki.

i prywatne muzealnictwo – federacja. Spotkanie zakończyły warsztaty *Perspektywy rozwoju Międzynarodowej Sieci Muzeów Domowych*¹⁹.

W dniach 6–7 czerwca 2025 roku, w Muzeum Ziemi Sądeckiej²⁰ w Nowym Sączu miało miejsce XVIII MFMD zatytułowane *Muzea prywatne i kolekcjonerzy w Polsce i za granicą*, zorganizowane dzięki dotacji z programu strategicznego województwa małopolskiego *Małopolska 2030*. W ramach objazdu terenowego jego uczestnicy mogli zwiedzić Muzeum Lachów Sądeckich im. Zofii i Stanisława Chrzastowskich i Kubalówkę – Chatę lachowską w Podegrodziu, Dwór w Świdniku, Muzeum Domowe Józefa Lizonia w Rogach (rzeźby), Lisią Chatę – Muzeum Domowe w Długoleńce-Świerkli, Prywatną Galerię Malarstwa Kazimierza Twardowskiego w Naszacowicach oraz wystawę *Świat pieczęci* ze zbiorów prywatnych Janusza Giersza i Mariusza Kopniaka prezentowaną w sali konferencyjnej Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Kolejne, XIX już, Forum zaplanowano na początek czerwca 2026 roku w Prudniku. Natomiast XX – jubileuszowe – odbędzie się w 2027 roku ponownie w Nowym Sączu.

Ten krótki przegląd warto uzupełnić jeszcze o informację nt. czesko-polsko-słowackiego spotkania warsztatowego poświęconego problematyce muzeów domowych, zatytułowanego *Droga do wzmocnienia czesko-polskiej współpracy / Fórum domácích muzeí. Cesta k posílení česko-polské spolupráce*, które zorganizowano w dniach 5–7 października 2022 roku w Opawie, na zaproszenie władz tamtejszego uniwersytetu. Było ono poświęcone perspektywom rozwoju międzynarodowej współpracy ośrodków akademickich, muzeów publicznych oraz tzw. muzeów domowych. Szczególną uwagę zwrócono na życie codzienne oraz kulturę mieszkańców miast i wsi, a także możliwość wspólnej popularyzacji wiedzy na ich temat. W ramach warsztatów odbyła się prezentacja i konsumpcja wypieków przygotowanych na bazie dawnych przepisów. Uczestnicy spotkania mieli również możliwość wzięcia udziału w wycieczce do skansenu w Rožnowie pod Radhoszczem²¹.

W corocznych forach biorą udział przedstawiciele muzeów domowych, a także pracownicy nauki oraz zawodowi muzealnicy. Spotkania są okazją

¹⁹ <https://dzieje.pl/wiadomości/xvii-miedzynarodowe-forum-muzeow-domowych-rusza-w-czwartek-w-kudowie-zdroj>; data odczytu: 8.11.2025.

²⁰ 24 stycznia 2024 roku nastąpiła zmiana nazwy Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu na Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu.

²¹ Czes. Valašské muzeum v přírodě. Rožnov pod Radhoštěm.

do wymiany doświadczeń w funkcjonowaniu tego typu placówek, a udział fachowców (naukowców, muzealników) i wygłoszone przez nich referaty stanowią wsparcie naukowe, metodologiczne, jak również praktyczne dla osób / podmiotów często amatorsko rozwijających swoją działalność muzealną / wystawienniczą.

Od 2010 roku wprowadzono kolejną formę działalności Sieci – terenowe / plenerowe warsztaty metodyczne, które trwają od jednego do trzech dni. Odbywają się one dzięki gościnności właścicieli poszczególnych kolekcji. Dają możliwość zapoznania się z konkretnymi zbiorami, co stanowi podstawę do dyskusji o metodach i problemach tworzenia oraz prowadzenia muzeów domowych / prywatnych, a także okazję do wymiany myśli dotyczących bieżących problemów ich działalności oraz funkcjonowania Sieci. Dużym problemem w działalności muzeów domowych i kolekcji prywatnych w Polsce są przede wszystkim kwestie prawne oraz finansowe. Jednostki, które nie mają osobowości prawnej, nie mogą ubiegać się o dotacje. Dlatego też niektóre muzea zakładają fundacje lub działają w ramach organizacji pozarządowych (stowarzyszenia, fundacje). Zdarza się, że w warsztatach uczestniczą również przedstawiciele władz samorządowych. Odbywają się one zarówno w kraju, jak i za granicą (rzadziej), bywa, że kilka razy w ciągu jednego roku.

Pierwsze warsztaty plenerowe odbyły się w dniach 17–18 kwietnia 2010 roku na Dolnym Śląsku, w Łomnicy koło Głuszycy (Łowisko *Złota woda*). Goszczącym był Jerzy Rudnicki, który podjął członków Sieci również rok później – 16 kwietnia 2011 roku. Tego samego roku warsztaty plenerowe odbyły się także w Borszczowie na Ukrainie (20–21 czerwca) u Bogdana Fedorczyka oraz w Legnicy i Bobrowie (9 lipca) u Edwarda Krakowskiego i Ryszarda Aszurkiewicza. W 2012 roku członkowie Sieci mieli okazję zapoznać się ze zbiorami Muzeum Etnograficznego w Niemenczynie (Litwa, 29–30 sierpnia). Odwiedzili także Macierz Słowacką – Słowacki Instytut Historyczny w Martinie (15–17 października). W ramach współpracy z archiwami państwowymi, w 2014 roku miały miejsce warsztaty w Kamieńcu Żąbkowickim (12 maja) – *Zbiory archiwalne w muzeach domowych*, a kolejne rok później (13 kwietnia) – *Zabezpieczenie zbiorów fotograficznych i audio-wizualnych w archiwum domowym*. W 2016 roku zorganizowano konkurs *Z domowego archiwum*, którego MSMD była jednym ze współorganizatorów. Konkurs był skierowany do dzieci i młodzieży z powiatów kłodzkiego i żąbkowickiego, gmin: Kamieniec Żąbkowicki, miejskiej Dzierżoniów,

Piława Górna i Strzegom. Jego pokłosiem jest publikacja *Z rodzinnego archiwum. Prace laureatów konkursu edukacyjnego dla dzieci i młodzieży* [Dziatczyk red. 2016].

Ważną rolę w funkcjonowaniu MSMD odgrywa działalność wydawnicza. W latach 2007–2008 odbyły się w MKLPS w Kudowie Zdroju dwie międzynarodowe konferencje na temat dziedzictwa kulturowego tego regionu w kontekście procesów kształtowania się tożsamości ludności mieszkającej na Dolnym Śląsku oraz regionalizmu [Kamiński 2018: 72-74]. Ich owocem jest zbiór wygłoszonych wówczas referatów, które ukazały się w pracy zbiorowej *Muzea a dziedzictwo pogranicza* [Gładkiewicz red. 2008].

Z kolei w latach 2013–2016 zostały wydane 4 biuletyny²² dotyczące działalności Sieci. W 2013 i 2015 roku w języku polskim, a w 2014 i 2016 roku w języku czeskim. Zostały one opublikowane przez Polsko-Czeskie Towarzystwo Naukowe, pod nadzorem merytorycznym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego (w ramach programu *Rozwoju Obszaru Wiejskich*, finansowanego przez Unię Europejską i budżet państwa). Na ich łamach znalazły się informacje o instytucjach – organizatorach Sieci, instytucjach współpracujących (partnerach Sieci), o zespole koordynacyjno-programowym oraz bieżące wykazy muzeów domowych należących do niej. W biuletynach można także odnaleźć krótkie charakterystyki wybranych muzeów, informacje na temat kolejnych MFMD, warsztatów plenerowych oraz plany rozwojowe na kolejne lata funkcjonowania Sieci. Wszystkie te pisma, choć mają charakter broszurowy, to są stosunkowo bogato ilustrowane. Ukazało się też kilka opracowań o charakterze metodycznym²³. Na łamach rocznika „Dolny Śląsk”, wydawanego przez Dolnośląskie Towarzystwo Regionalne, z 2018 roku (nr 21), znalazł się oddzielny dział poświęcony dolnośląskim muzeom domowym. Artykuły

²² Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Jaremczyk Joanna oprac., *Muzea domowe*, Wrocław 2013; Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Kamiński Bronisław MK oprac., *Domáci muzea. Bulletin 2014*, Wrocław 2014; Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Kamiński Bronisław MK oprac. i red., *Muzea Domowe. Informator 2015*, Wrocław 2015; Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard oprac. i red., *Domáci muzea. Bulletin 2016*, Wrocław 2016.

²³ Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Jaremczyk Joanna, Malchar Magdalena red., *Muzea domowe: poradnik metodyczny 2013*, Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, Wrocław 2013; Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard red., *Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne*. 1, Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, Sekretariat Regionalny Krajowej Sieci Obszarów Wiejskich, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych, Wrocław 2015; *Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne*. 2, Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, Sekretariat Regionalny Krajowej Sieci Obszarów Wiejskich, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych, Wrocław 2016; Gładkiewicz Ryszard red., *Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne*. 3, Polsko-Czeskie Towarzystwo Naukowe, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych, Wrocław 2017.

w nim zawarte to przedruki z wydawnictw MSMD. Szczególną uwagę należy zwrócić na artykuł Krystyny Toczyńskiej-Rudysz, byłej dyrektor Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku, poświęcony zasadom konserwacji i zabezpieczenia zbiorów [Toczyńska-Rudysz 2018: 156-162]. Jest to istotne źródło informacji dla kolekcjonerów prywatnych, którzy zwykle nie posiadają specjalistycznej wiedzy o tym, jak postępować z obiektami, które są w ich pieczy. Drugi artykuł, autorstwa Ivo Łaborewicza, kierownika Archiwum Państwowego we Wrocławiu, Oddział w Jeleniej Górze, jest poświęcony archiwaliom w kolekcjach prywatnych, w którym można znaleźć wiele informacji praktycznych dotyczących sposobów ich opracowywania [2021: 163-167].

Z części Forów zostały opracowane referaty, które znalazły się na łamach prac zbiorowych, przygotowanych przez osoby będące członkami zespołu programowego: Jadwigę Dunaj (PCTN), Ryszarda Gładkiewicza (PCTN), Marię Marcinowską (Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu). Niektóre z nich są dostępne w wersji elektronicznej²⁴.

Warto zwrócić uwagę na stronę internetową Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu i znajdującą się tam zakładkę Małopolskie Muzea Domowe. Znajdziemy tam opis projektu o takim właśnie tytule, którego koordynatorką jest Maria Marcinowska, specjalista ds. organizacji wystaw i imprez kulturalnych, jednocześnie członkini zespołu koordynacyjno-programowego MSMD. Bierze w nim udział 28 placówek muzealnych²⁵. Na zaprezentowanej liście możemy znaleźć adresy kontaktowe oraz krótkie charakterystyki poszczególnych muzeów, jak i materiał ilustracyjny. Istnieje możliwość dołączenia kolejnych chętnych właścicieli muzeów domowych do projektu. Zasady przynależności sformułowano w *Regulaminie* zatwierdzonym i podpisanym przez dyrektora Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu w dniu 3 marca 2016 roku. Jak można przeczytać w punkcie 4:

²⁴ Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza, *Muzea domowe. Kresy i pogranicza kulturowe oraz Strażnicy pamięci. Wybór materiałów pokonferencyjnych z Forów Muzeów Domowych w Małopolsce i na Dolnym Śląsku w 2022 i 2023 r.*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2023; Błażewicz Bogusław i in., *Muzea domowe – ożywianie tożsamości w społecznościach lokalnych Małopolski oraz rozbudowa Międzynarodowej Sieci Muzeów Domowych*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2021; Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza, *XVIII Międzynarodowe Forum Muzeów Domowych Muzea prywatne i kolekcjonerzy w Polsce i za granicą. Wybór materiałów pokonferencyjnych*, Muzeum Ziemi Sądeckiej, Nowy Sącz 2025. W tej ostatniej pracy zamieszczono na końcu bogaty wybór źródeł, literatury i netografii poświęconych muzealnictwu, a szczególnie muzeom domowym.

²⁵ Stan na 14.11.20 [https://muzeum.sacz.pl/małopolskie-muzea-domowe, data odczytu: 15.11.2025]. Lista jest na bieżąco aktualizowana.

Głównym celem jest umożliwienie właścicielom kolekcji zaprezentowania ich zbiorów w formie opisowej i fotograficznej na muzealnej stronie internetowej oraz stworzenie bazy danych, która pozwoli wykorzystywać te informacje do celów naukowych i popularyzatorskich²⁶.

Na wspomnianej stronie znajduje się również zachęta do wzięcia udziału w projekcie:

Serdecznie zapraszamy do zaprezentowania swojej prywatnej kolekcji i do umieszczenia informacji o niej na stronie internetowej Muzeum Ziemi Sądeckiej. Informacja o prywatnych zbiorach jest dobrowolna, tworzona jednak z myślą o jej upublicznieniu w zakresie, który pozwoli dotrzeć do zbiorów, mogących czasem w kluczowy sposób uzupełnić tematyczną wystawę, publikację lub pracę naukową²⁷.

Płaszczyzną wymiany doświadczeń między osobami prowadzącymi muzea prywatne / domowe oraz prezentacji zbiorów są również różnorodne grupy tematyczne na Facebooku. Chcę o niektórych z nich krótko wspomnieć, choć nie jest to podstawowa forma działalności MSMD, raczej są to indywidualne inicjatywy osób prywatnych, należących do Sieci (nie ma ona swojej grupy na Facebooku; informacje na jej temat możemy znaleźć na stronie Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego). I tak, jedną z takich grup są *Prywatne muzea i kolekcje*, której założycielem jest Tomasz Chruściel. Grupa powstała 29 września 2022 roku i obecnie liczy 61 członków. Jej celem jest promocja wystaw i pasji kolekcjonerskiej osób, które chcą je udostępniać szerszej publiczności. Jest to także miejsce do wzajemnego wspierania się i dzielenia swoimi doświadczeniami w prowadzeniu bądź to placówek muzealnych, bądź udostępniania online swoich kolekcji. Założyciel grupy kolekcjonuje paczki papierosów z całego świata, które zgromadził w Muzeum Starych Papierosów PRL. Znajduje się ono w Będzinie koło Katowic, w mieszkaniu prywatnym. Kolekcja liczy ponad 10 tysięcy opakowań. Najwięcej pochodzi z Polski, datowane są od 1925 roku aż po czasy współczesne. Kolejna grupa, do której można dołączyć na Facebooku, nosi nazwę *Muzea prywatne, skanseny, agroturystyka, artyści, wycieczki, pielgrzymi*. Powstała 5 stycznia 2014 roku a jej założycielem jest Stanisława Jasiczek. Liczy aktualnie 173 członków. Jak można wnioskować na podstawie dość szerokiej pojemnościowo nazwy, znajdują tu swoje miejsce osoby mające różnorodne pasje związane z kolekcjonerstwem, udostępnianiem zbiorów,

²⁶ <https://muzeum.sacz.pl/małopolskie-muzea-domowe>, data odczytu: 15.11.2025.

²⁷ <https://muzeum.sacz.pl/małopolskie-muzea-domowe>, data odczytu: 15.11.2025.

ale też ciekawe świata, jego poznawania. Swoją grupę posiadało też Stowarzyszenie Polskich Muzealników Prywatnych, niemniej jednak, jest ono w stanie likwidacji, dlatego informacje, które możemy przeczytać na ich stronie, mają charakter historyczny.

Muzea domowe na Dolnym Śląsku i Opolszczyźnie – wybrane przykłady

Jak wspomniałam, jednymi z pierwszych członków Sieci były osoby zamieszkujące Dolny Śląsk. To wyjątkowy region, z uwagi na całkowitą wymianę ludności po II wojnie światowej, powiązaną ze zmianami przebiegu granicy na mocy decyzji zawartych w Jałcie i Poczdamie. Mieszkający tutaj, do II wojny światowej, w większości Niemcy zostali zmuszeni do opuszczenia swoich domów i wyjazdu do państwa niemieckiego w jego nowych granicach. Na ich miejsce zaś, została przesiedlona ludność polska wywodząca się z terenów, które po II wojnie światowej przypadły Związkowi Radzieckiemu, a więc z Wileńszczyzny, Nowogródzczyzny, Wołynia, Lwowskiego, Tarnopolskiego i Stanisławowskiego²⁸. Na Dolny Śląsk przybyli także, często wraz z ludnością polską, Karaimi, Ormianie, Tatarzy. W wyniku akcji „Wisła”, która miała miejsce w 1947 roku, zostali przesiedleni Łemkowie i Ukraińcy. Z własnego wyboru pojawiły się tu osoby pochodzące z różnych regionów Polski, które przed i po II wojnie światowej znajdowały się w granicach naszego kraju. W wyniku zawartych umów międzypaństwowych mogli wrócić do kraju Polacy z Rumunii, Bośni, Niemiec, Belgii i Francji, a także przybyć uchodźcy wojenni z Grecji, którzy zostali rozlokowani głównie w miastach. Wszyscy oni weszli w posiadanie mieszkań i domów, które wcześniej należały do Niemców. Ci ostatni pozostawili tu swoje dotychczasowe dobra materialne, w tym zdarzało się, że również pamiątki rodzinne. Nowi osiedleńcy, szczególnie pochodzący z byłych Kresów Wschodnich, przywieźli swój nieliczny dobytek oraz cenne i ważne dla nich obiekty pamiątkowe (zdjęcia, dokumenty, dewocjonaalia i inne). W konsekwencji w wielu domach znalazły się przedmioty, będące tu od dawna oraz te przywiezione z poprzedniego miejsca zamieszkania. Stosunek do tych pierwszych bywał różny. To co niemieckie nie zawsze było traktowane z należyтым szacunkiem. Niektóre przedmioty były jednak zostawiane i wykorzystywane, na ile to było możliwe, do własnych potrzeb. Często nie wiadano, jak się z nimi obchodzić, jak je obsługiwać, dotyczyło

²⁸ Obecnie Iwano-Frankiowsk.

to szczególnie sprzętów domowych i rolniczych. Części pozbywano się, niszczone. To, co zastano, powszechnie określano mianem „poniemieckie”. „»Poniemieckie« były [...] przedmioty codziennego użytku: kredensy i szafy, stoły i krzesła, maszyny i narzędzia, naczynia i akcesoria kuchenne, ubrania, obrazy na ścianach i weki w piwnicach” [Kuszyk 2019: 8]. Z kolei to, co przywieziono, bywało znakiem identyfikacji, do której nie bardzo chciano się przyznawać w kontaktach z przedstawicielami grup o innym pochodzeniu regionalnym, etnicznym czy narodowym. Tak na przykład było ze strojem ludowym przywiezionym z byłych Kresów Wschodnich, który pozostał w kufrach lub został przerobiony na inną odzież²⁹. Inaczej odnoszono się do wyposażenia kościołów, przywiezionego niejednokrotnie z ziem dotychczasowego zamieszkania, a także świętych obrazów czy figur. W wielu domach możemy natknąć się na nie jeszcze dziś. Równie skomplikowaną historię, naznaczoną „poniemieckością”, miała Opolszczyzna (Śląsk Opolski).

W tym kontekście warto przyjrzeć się inicjatywom prywatnym, ukrytym pod określeniem „muzea domowe”. Wagi zjawisku dodaje fakt, że w 2012 roku MSMD została włączona do regionalnego, dolnośląskiego planu działania Krajowej Sieci Obszarów Wiejskich, finansowanego ze środków unijnego Programu Rozwoju Obszarów Wiejskich.

Z dużej liczby takich jednostek, działających na Dolnym Śląsku i Opolszczyźnie w ramach MSMD, prezentuję trzy³⁰. Ich dobór ma charakter subiektywny, niemniej wybrałam je z uwagi na to, że są w jakimś stopniu reprezentatywne ze względu na typ, zgromadzone kolekcje (ilość, jakość), sposób ich prezentowania, opracowanie zbiorów, wartości edukacyjne i współpracę z otoczeniem społecznym. Są wśród nich takie, które są prowadzone przez lokalne stowarzyszenia i posiadają osobowość prawną. W związku z tym mogą startować w różnego rodzaju konkursach organizowanych przez ministerstwa, przede wszystkim Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego czy władze lokalne, zarówno samorządowe jak i administracji państwowej. Są też takie, które pozostają w rękach prywatnych właścicieli, należą do konkretnej rodziny. Niektóre z nich nie są udostępniane osobom z zewnątrz, ale gros można zwiedzać. Należy zasygnalizować, że nie jest im łatwo funkcjonować ze względu na fakt, że

²⁹ Z jednej, suto marszczonę spódnicy dorosłej kobiety, można było uszyć dwie lub trzy sukienki dla dziewczynek.

³⁰ Więcej przykładów można znaleźć w tekście Justyny Marcinkowskiej i Pauliny Chmieleckiej, *Problemy. Przypadków kilkanaście*, „Kurier. Notatki z terenu” nr 10/2024.

nie mogą korzystać z dotacji państwowych. Bywa więc, że zaciągają na swoją działalność kredyty. Zdarza się, że muzea domowe są organizowane w ramach gospodarstw agroturystycznych i stanowią dodatkową atrakcję dla wczasowiczów. Bywa, że towarzyszy im mini zoo.

Jednym z wybranych muzeów jest powstała w 2002 roku na Opolszczyźnie, we wsi Biedrzychowice, gmina Głogówek, „Farska Stodoła” prowadzona przez Stowarzyszenie Odnowy Wsi Biedrzychowice. Główną inicjatorką i pomysłodawczynią tego przedsięwzięcia oraz opiekunką zbiorów jest Róża Zgorzelska³¹. Muzeum mieści się w budynkach gospodarczych należących do parafii³², zaadoptowanych na potrzeby wnętrza domu wiejskiego. Otwarcie nowej wystawy stałej *Nasze skarby w Izbie Muzealnej* miało miejsce 25 października 2025 roku. Jej wiodącym tematem jest historia wsi i jej mieszkańców. Można zobaczyć tu m.in. sprzęty użytkowe, meble, artykuły gospodarstwa domowego, porcelanę, dokumenty, książki oraz stroje regionalne. Na ścianach wiszą archiwalne fotografie z lat 1876–1935³³. Nowa, stała wystawa jest efektem realizowanego przez stowarzyszenie projektu, którego celem była nie tylko modernizacja przestrzeni muzealnej, ale też ukazanie lokalnych zbiorów w nowym, atrakcyjniejszym kontekście. Było to możliwe dzięki dotacji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu własnego Narodowego Instytutu Muzeów: „Izby Pamięci”³⁴. Na zakończenie realizacji projektu miała miejsce konferencja, podczas której pracownicy państwowych placówek muzealnych z Opola i Raciborza oraz animatorzy kultury wygłosili referaty poświęcone m.in. XIX-wiecznym gabinetom osobliwości³⁵, technikom inwentaryzacji, sposobom katalogowania i wyborom eksponatów na wystawy, a także koncepcji rozwoju opisywanej placówki muzealnej³⁶. Warto dodać, że „Farska Stodoła” prowadzi nie tylko działalność muzealną, ale również kulturalno-oświatową

³¹ Róża Zgorzelska zasiada w zespole koordynacyjno-programowym MSMD.

³² W 2023 roku proboszcz parafii oraz burmistrz gminy Głogówek podpisali na 10 lat umowę użyczenia przykościelnych nieruchomości z adoptowanymi obiektami gospodarczymi. Z kolei lokalny samorząd wziął na siebie koszty utrzymania mediów, bieżących napraw, wywozu odpadów komunalnych, co z punktu widzenia finansowego jest bardzo istotne dla funkcjonowania tego typu placówek [<https://radio.opole.pl/101,723751,wiejskie-muzeum-w-biedrzychowicach-bedzie-finans>; data odczytu: 3.11.2025].

³³ https://gminaglogowek.info/news_673_farska_stodola_w_nowej_odsloni.html; data odczytu: 2.11.2025.

³⁴ Rok wcześniej, również dzięki dofinansowaniu z tego samego źródła, dokonano inwentaryzacji 1/3 tutejszych eksponatów (1 100 przedmiotów).

³⁵ W gabinetach osobliwości – Kunstkamerach znajdowały się kolekcje dzieł sztuki, numizmatów, zabytków starożytnych, egzotycznych przedmiotów i innych osobliwości. Były one charakterystyczna dla czasów nowożytnych, zwłaszcza XVI i XVII wieku. Tworzone były przez władców, arystokratów do XVIII wieku. Postrzega się je jako protoplastów muzeów.

³⁶ <https://terazprudnik.pl/2024/09/nasze-skarby>; data odczytu: 2.11.2025.

i społeczną. W 2022 roku otrzymała nagrodę w Konkursie na Najlepszy Produkt Turystyczny Województwa Opolskiego Certyfikat OROT³⁷ (Opolska Regionalna Organizacja Turystyczna).

Drugim przykładem jest Dom „Skowronki” i „Gottwaldówka” z Dolnego Śląska. Obydwa działają przy gospodarstwach agroturystycznych. Pierwsze prowadzi Renata Czaplińską w Radochowie koło Łądka Zdroju a drugie jej córka – Karina Fuglińska w pobliskich Kątach Bystrzyckich. W „Skowronkach” funkcjonuje Izba Regionalna, która od początku była przestrzenią, w której prezentowano miejscową kulturę tradycyjną i miejscem spotkań oraz działalności edukacyjnej wśród dzieci i młodzieży. Organizowano tu dla miejscowej ludności różnego rodzaju kursy i warsztaty, jak np. białego haftu. Odbyły się też w niej seminaria: *Historia Ziemi Kłodzkiej* z prof. Arno Herzigiem z Uniwersytetu w Hamburgu, *Ziemia Kłodzka – miejsce kultu maryjnego*, *Michał Klahr i jego dzieło*, *Śladami J. Wittiga*, *Rośliny Ziemi Kłodzkiej*, *Pieczenie bagli – tradycyjnych ciasteczek postnych*, *Ziemia Kłodzka przez cztery pory roku*, *Z legendą na saniach*. Prawie od samego początku (tj. od 1998 roku), wraz z postępującymi remontami, również w „Gottwaldówce”, w specjalnie zaadoptowanych do tego celu pomieszczeniach, zaczęto prowadzić działalność wystawienniczą oraz kulturalną. Oferuje ona również pokoje dla turystów. Dzięki współpracy z profesjonalistami – etnografami, artystami, a także stowarzyszeniami i instytucjami, zakres ich działalności jest rozległy a poziom bardzo wysoki [Toczyńska-Rudysz 2012: 28-30].

Trzecim przykładem jest placówka, również z Dolnego Śląska, prezentująca kolekcję, której profil może budzić kontrowersje. Jednak bez wątplenia jest to zbiór związany z najnowszymi dziejami regionu i jako taki wart jest odnotowania. W latach 1945–1993 stacjonowała w Legnicy Północna Grupa Wojsk Armii Radzieckiej (dalej: PGWAR) wraz ze sztabem generalnym, po której pozostało wiele pamiątek. Zgromadził je, w Prywatnym Muzeum Ludowego Wojska Polskiego i Pamiątek po Armii Radzieckiej im. Ludwika Polańskiego w Uniejowicach koło Złotoryi, Michał Sabadach. Muzeum zostało otwarte w maju 1997 roku³⁸ w poniemieckim dworcu, który Sabadachowie otrzymali w lutym 1957 roku, w zamian za mienie pozostawione na byłych Kresach Wschodnich. Michał Sabadach miał wówczas 13 lat. Do 1945 roku właścicielem tej posiadłości była rodzina niemieckiego barona

³⁷ <https://www.visitopolskie.pl/strona/odkrywaj/910-muzeum-wiejskie-farska-stodola-w-biedrzychowicach>; data odczytu: 3.11.2025.

³⁸ 9 maja – w 52 rocznicę Dnia Zwycięstwa, który był obchodzony w Polsce w latach 1945-2015.

Ulricha von Dümichena, wiosną tego roku umieszczono tutaj szpital polowy Armii Czerwonej, a następnie rolniczą spółdzielnię produkcyjną³⁹. Michał Sabadach jest byłym żołnierzem Wojska Polskiego. Utrzymywał liczne kontakty towarzyskie z radzieckimi oficerami⁴⁰. Po raz pierwszy spotkał się z nimi w 1970 roku na zamku w Grodźcu, którym się opiekował⁴¹. Od tego czasu oficerowie radzieccy stali się stałymi gośćmi w jego gospodarstwie w Uniejowicach. Wiele przedmiotów, które zgromadził, otrzymał od nich w prezencie. Kiedy w 1993 roku Armia Radziecka opuszczała Legnicę, wojskowe upominki pożegnalne stały się w życiu Michała Sabadacha normalnością. Jego pierwsza żona była wnuczką radzieckiego oficera. Jednak wraz z wojskiem wróciła z synem do Moskwy.

W Muzeum można zobaczyć m.in. umundurowanie wojska polskiego i jednostek radzieckich stacjonujących w Polsce. Na uwagę zasługują dwa mundury generała lejtnanta подарowane Sabadachowi przez długoletniego dowódcę PGWAR Wiktora Dubynina. W muzeum znajduje się też sprzęt łączności: radiodbiorniki, radiostacje, dalekopisy, telefony polowe, przyrządy pomiarowe i inne urządzenia łączności oraz ekwipunek żołnierski m.in.: hełmy, pasy, manierki, hełmofony, skafandry lotnicze. Uwagę zwraca też kolekcja polskich i radzieckich odznaczeń oraz medali wojskowych: bojowych, pokojowych i rocznicowych. Wśród nich są oryginalne medale z legitymacjami: Za Zdobycie Berlina, Za Wyzwolenie Warszawy, Za Odwagę i Order Sławy III klasy (Order Chwały) znaleziony przez Michała Sabadacha przy szczątkach radzieckiego czołgisty. Na ekspozycji można obejrzeć historyczne fotografie, plansze szkoleniowe i propagandowe, mapy sztabowe, półtorametrową drewnianą kopię Orderu Zwycięstwa, która stała w legnickim gabinecie gen. Dubynina [Grębecka 2017: 296]⁴².

Muzeum to nie tylko ekspozycja, ale także odbywająca się tutaj do 2015 roku działalność edukacyjna w zakresie historii – wycieczki szkolne uczniów wraz z nauczycielami. Zbiory muzealne uzupełnia biblioteka z bogatą i niezwykle ciekawą kolekcją zbiorów liczących wiele woluminów i publikacji prasowych, wykorzystywana przez studentów piszących

³⁹ <https://www.24ikp.pl/autorskie/zachwycic/20221219uniejow/art.php>; data odczytu: 20.11.2025.

⁴⁰ Nie był jedynym. Część legniczan, choć nieoficjalnie, utrzymywała kontakty ze stacjonującymi w Legnicy, a także w Jaworze, Świątoszowie wojskami radzieckimi. W ich domach pozostały różnego rodzaju pamiątki po „zaprzyjaźnionej” armii, w których posiadanie wszedł Michał Sabadach.

⁴¹ Wraz z Michałem Żołędziem zorganizował w tym miejscu pracownię plastyczną.

⁴² <https://www.24ikp.pl/autorskie/zachwycic/20221219uniejow/art.php>; data odczytu: 20.11.2025.

prace dyplomowe o losach Polski i Polaków w XX wieku, żyjących w cieniu Związku Radzieckiego⁴³.

Dopóki Michał Sabadach czuł się na siłach, organizował obchody takich świąt, jak: Dzień Zwycięstwa (9 maja), wybuch II wojny światowej (1 września), Odrodzenie Polski (22 lipca) i Dzień Ludowego Wojska Polskiego (12 października)⁴⁴ [Grębecka 2017: 296]. Jego eksponaty „zagrały” w filmach *Mała Moskwa*⁴⁵ i *Fotograf* w reżyserii legniczanina Waldemara Krzystka. Twórca i właściciel Muzeum podejmował u siebie gości z Polski i całego świata, co znajduje potwierdzenie w jego księgach pamiątkowych, które same w sobie stanowią unikalny dokument⁴⁶.

Przedstawione wyżej przykładowe muzea domowe, należące do MSMD, reprezentują trzy podstawowe typy: 1. prowadzone przez stowarzyszenie, 2. będące w rękach jednej rodziny, (funkcje muzealne połączone są z gospodarstwem agroturystycznym), 3. prywatne muzeum, prowadzone przez jedną osobę. Wszystkie one oddziałują na otoczenie społeczne, zarówno to miejscowe, jak i dalsze (szczególnie w przypadku Muzeum Ludowego Wojska Polskiego i Pamiątek po Armii Radzieckiej im. Ludwika Polańskiego). Oprócz funkcji wystawienniczych pełnią również role społeczne, kulturotwórcze i edukacyjne. Przedstawiają bogatą historię i kulturę terenów, na których powstały i biorą udział w tworzeniu narracji o regionalnej specyfice odpowiednio Opolszczyzny i Dolnego Śląska.

Zakończenie

Koncepcja powołania do życia Sieci Muzeów Domowych i nadanie jej międzynarodowej rangi jak najbardziej sprawdza się w praktyce życia codziennego. Brak formalnej struktury i osobowości prawnej nie przeszkadza w rozwijaniu różnych form działalności, które w znacznym stopniu mają charakter cykliczny i obejmują coraz szersze grono osób i instytucji, również poza granicami naszego kraju. Sieć i jej koordynatorzy mają duże zasługi w podnoszeniu na wyższy poziom merytoryczny funkcjonowanie współczesnych muzeów domowych. Dzięki licznym terenowym / plenerowym warsztatom metodycznym i wyjazdom ich uczestnicy zdobywają wiedzę teoretyczną oraz praktyczną. Otrzymują narzędzia, które pomagają

⁴³ <https://www.24ikp.pl/autorskie/zachwycic/20221219uniejjow/art.php>; data odczytu: 20.11.2025.

⁴⁴ Rocznica bitwy pod Lenino.

⁴⁵ Legnica była i jest nazywana małą Moskwą ze względu na liczbę zamieszkujących w niej aż do września 1993 roku Rosjan.

⁴⁶ Więcej na temat muzeum: Kondusza [2012].

im w samodoskonaleniu i które mogą wykorzystać w prowadzeniu placówek muzealnych, gospodarstw agroturystycznych itp. Otwartość na innych, niezamykanie się we własnej przestrzeni domowej, chęć przyjmowania gości, pokazywania coraz lepiej opracowanych i zaaranżowanych wystawienniczo kolekcji, zachęca osoby z zewnątrz do ich podziwiania. Współdziałanie różnych grup i środowisk (naukowców, muzealników oraz właścicieli kolekcji prywatnych), wymiana doświadczeń, dyskusje panelowe są niewątpliwie bogactwem i rozszerzają horyzonty poznawcze. Edukacja, która jest prowadzona w niektórych muzeach domowych, daje możliwość zapoznania się z dziejami i kulturą danego regionu. Wielorakość i systematyczność działań prowadzonych w ramach Sieci stawia ją w gronie podmiotów istotnych dla rozwoju muzeów domowych w Polsce oraz w krajach ościennych.

Bibliografia

Błażewicz Bogusław i in.

2021: *Muzea domowe – ożywianie tożsamości w społecznościach lokalnych Małopolski oraz rozbudowa Międzynarodowej Sieci Muzeów Domowych*, Nowy Sącz: Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu.

Błyskal Marlena, Nasiłowska Katarzyna, Pietrzyk Dominika, Szostak Agnieszka

2025: *Działalność muzeów zrzeszonych w Sieci Muzeów Domowych. Raport z realizacji badania*, Kraków: Instytut Badań Organizacji Kultury.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Jaremczyk Joanna oprac.,

2013: *Muzea domowe*, Wrocław.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Kamiński Bronisław MK oprac.

2014: *Domáci muzea. Bulletin 2014*, Wrocław.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Kamiński Bronisław MK oprac. i red.,

2015: *Muzea Domowe. Informator 2015*, Wrocław.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard, Jaremczyk Joanna, Malchar Magdalena red.

2013: *Muzea domowe: poradnik metodyczny 2013*, Wrocław: Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard oprac. i red.,

2016: *Domáci muzea. Bulletin 2016*, Wrocław.

Dunaj Jadwiga, Gładkiewicz Ryszard red.,

2015: *Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne. 1*, Wrocław: Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, Sekretariat Regionalny Krajowej Sieci Obszarów Wiejskich, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych, Wrocław.

Dziatczyk Anna red.

2016: *Z rodzinnego archiwum. Prace laureatów konkursu edukacyjnego dla dzieci i młodzieży*, Wrocław: Archiwum Państwowe we Wrocławiu.

Folga-Januszewska Dorota, Graczyk Longin, Jaskinis Paweł, Skrobot Wiesław

2024: *Ustawa o muzeach. Propozycje 2024*, „Muzealnictwo” 65.

Gładkiewicz Ryszard red.

2008: *Muzea a dziedzictwo kulturowe pogranicza. Kudowa Zdrój – tożsamość i zbliżenie*, Kudowa Zdrój: Muzeum Kultury Ludowej Pogórza Sudeckiego.

Gładkiewicz Ryszard red.

2017: *Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne*. 3, Wrocław: Polsko-Czeskie Towarzystwo Naukowe, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych.

Graczyk Longin

2025: *Małe muzea. Inwentaryzacja*, [w:] Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza, *XVIII Międzynarodowe Forum Muzeów Domowych Muzea prywatne i kolekcjonerzy w Polsce i za granicą. Wybór materiałów pokonferencyjnych*, Nowy Sącz: Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Grębecka Zuzanna

2017: *Obcy w mieście. Żołnierze radzieccy w pamięci, doświadczeniu i opowieści legniczanie*, Kraków: Wydawnictwo Libron.

Jabłońska Marlena

2017: Rec. książki *Z rodzinnego archiwum. Prace laureatów konkursu edukacyjnego dla dzieci i młodzieży*, „Archiwa – kancelarie – zbiory”, nr 8 (10).

Kamiński Bronisław MJ

2018: *Regionalizm śląski z perspektywy pogranicza*, „Dolny Śląsk”, nr 21.

Kondusza Wojciech

2012: *Sabadach i jego Muzeum Armii Radzieckiej*, Legnica: Wydawnictwo Edytor.

Kuszyk Karolina

2019: *Poniemieckie*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Łaborewicz Ivo

2018: *Archiwalia w kolekcjach prywatnych – znaczenie oraz sposoby porządkowania*, „Dolny Śląsk”, nr 21.

Małopolskie Muzea Domowe

2023: *Małopolskie Muzea Domowe*, [w:] *Muzea Domowe. Kresy i pogranicza kulturowe oraz strażnicy pamięci. Wybór materiałów pokonferencyjnych z Forów Muzeów Domowych w Małopolsce i na Dolnym Śląsku w 2022 i 2023 r.*, Nowy Sącz: Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Marcinkowska Justyna, Chmielecka Paulina

2024: *Problemy. Przypadków kilkanaście*, „Kurier. Notatki z terenu”, nr 10.

Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza

2023: *Muzea Domowe. Kresy i pogranicza kulturowe oraz strażnicy pamięci. Wybór materiałów pokonferencyjnych z Forów Muzeów Domowych w Małopolsce i na Dolnym Śląsku w 2022 i 2023 r.*, Nowy Sącz: Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza

2025: *XVIII Międzynarodowe Forum Muzeów Domowych. Muzea prywatne i kolekcjonerzy w Polsce i za granicą. Wybór materiałów pokonferencyjnych*, Nowy Sącz: Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Marcinowska Maria

- 2025: *Wstęp*, [w:] Marcinowska Maria red., przy współudziale Jadwigi Dunaj i Ryszarda Gładkiewicza, *XVIII Międzynarodowe Forum Muzeów Domowych. Muzea prywatne i kolekcjonerzy w Polsce i za granicą. Wybór materiałów pokonferencyjnych*, Nowy Sącz: Muzeum Ziemi Sądeckiej.

Michalska Małgorzata

- 2017: *Etniczno-kulturowe zróżnicowanie Dolnego Śląska*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Kulturowo-językowy obraz Śląska*, Opole: Uniwersytet Opolski.

Michalska Małgorzata

- 2019: *Krajobraz kulturowy Kresów Wschodnich we wspomnieniach mieszkańców Dolnego Śląska*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Materiały, analizy, interpretacje*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Michalska Małgorzata

- 2020: *Zachowanie świątecznych tradycji kulinarnych wśród ludności przesiedlonej po II wojnie światowej z Kresów Wschodnich na Dolny Śląsk*, [w:] Przymuszała Lidia, Światała-Trybek Dorota red., *Dziedzictwo kulinarne śląska w nowych kontekstach interpretacyjnych*, Opole: Uniwersytet Opolski.

Michalska Małgorzata

- 2020: *Dolny Śląsk. Tyrolskie domy, wileńskie palmy, ruchome szopki, buncloki*, [w:] *Folklor Polski. Sztuka Ludowa – zwyczaje – obrzędy*, Warszawa: Wydawnictwo SBM.

Muzea Domowe. Materiały informacyjno-metodyczne. 2

- 2016: Wrocław: Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego, Sekretariat Regionalny Krajowej Sieci Obszarów Wiejskich, Międzynarodowa Sieć Muzeów Domowych.

Muzea prywatne / kolekcje lokalne. Raport z badań

- 2012: oprac. M. Maciejewska, L. Graczyk, Bydgoszcz: Fundacja Ari Ari.

Toczyńska-Rudysz Krystyna

- 2012: *Droga do „Gottwaldówki”. Współczesna adaptacja gospodarstwa wiejskiego z końca XIX wieku w Kątach Bystrzyckich na Ziemi Kłodzkiej*, „Ziemia Kłodzka”, nr 222.

Toczyńska-Rudysz Krystyna

- 2018: *Podstawowe zasady konserwacji i zabezpieczenia zbiorów. Poradnik dla członków sieci muzeów domowych*, „Dolny Śląsk”, nr 21.

Strony internetowe

<https://ariari.org/raport-muzea-prywatne-kolekcje-lokalne/>; data odczytu 20.11.2025.

<https://dzieje.pl/wiadomości/xvii-miedzynarodowe-forum-muzeow-domowych-rusza-w-czwartek-w-kudowie-zdroj>; data odczytu: 8.11.2025.

https://gminaglogowek.info/news_673_farska_stodola_w_nowej_odsloni.html; data odczytu: 2.11.2025.

<https://muzeum.sacz.pl/małopolskie-muzea-domowe>; daty odczytu: 2 i 15.11.2025.

<https://radio.opole.pl/101,723751,wiejskie-muzeum-w-biedrzychowicach-bedzie-finans>; data odczytu: 3.11.2025.

<https://terazprudnik.pl/2024/09/nasze-skarby>; data odczytu: 2.11.2025

<https://www.zagrodanajedrzejkowce.pl>; data odczytu: 8.11.2025.

<https://www.24ikp.pl/autorskie/zachwycic/20221219uniejew/art.php>; data odczytu: 20.11.2025.

Przepisy prawne

Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 roku z późniejszymi zmianami, Dz.U.2022.385.

Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 25 października 1991 roku z późniejszymi zmianami, Dz.U.2024.0.87.

Małgorzata Michalska

International Network of Domestic Museums and the presence of private museums from Lower Silesia and Opole region in it

The initiative to establish the INHM was taken in 2008 by the Polish-Czech Scientific Society, which, alongside the Museum of Folk Culture of the Sudeten Foothills, became its main coordinator. The General Directorate of State Archives, the University of Silesia in Opava, as well as the Slovak Homeland Association were invited to cooperate. Initially, the network included museums from Poland, primarily from Lower Silesia, and later from Lesser Poland and Masovia. It quickly became international. At first, it was the Czech Republic, then Slovakia, as well as Ukraine and Belarus. Today, it brings together holders of 262 collections. The goal of INHM is the registration, documentation, scientific study, and popularization of private collections as a specific form of cultural heritage, primarily from rural areas, and the use of these activities to promote the economic, social, and cultural development of the regions. We can distinguish three basic forms of its activity. These are: forum (the first took place in 2008 in Kudowa-Zdrój, and there have been 18 editions; since 2015, the city of Česká Skalice has joined the organizers, and since 2019, the Museum of the Nowy Sącz region), field workshops (since 2010), as well as publishing activities. It is also worth mentioning its presence in social media. The article also included a descriptions of three example museums from Lower Silesia and Opole region. The diversity and consistency of the activities carried out within the Network place it among the institutions significant for the development of house museums in Poland and neighboring countries.

Keywords: International Network of Domestic Museums, private museums in Poland, Lower Silesia, Opole region

Rozmowy

Interviews

Od natury do kultury – od wytworów do człowieka. O muzealnictwie etnograficznym z profesorem Zbigniewem Jasiewiczem rozmawiają Hubert Czachowski i Justyna Słomska-Nowak

Hubert Czachowski [dalej H.C.], Justyna Słomska-Nowak [dalej J.S-N.] Może zaczniemy tak ogólnie po prostu - czy Pan Profesor lubi muzea etnograficzne?

Zbigniew Jasiewicz [dalej Z.J.] Tak, chociaż wydaje mi się, że moja wiedza o nich nie jest specjalnie głęboka.

H.C., J.S-N. Ale istotny jest dla nas punkt widzenia etnografa akademika, profesora, który uczył etnologii pokolenia studentów, z których część pracowała później w muzeach.

Z.J. Rzeczywiście często patrzę na muzea okiem nauczyciela jako na miejsca gdzie są moi wychowankowie, którzy wiedzę etnologiczną, uzyskaną na studiach, wykorzystują w muzeach. Muzea przecież to instytucje, które tworzyli i w których kierowali i kierują moi dawni studenci: Jan Niedźwiecki¹, absolwent z roku 1968, twórca Skansenu w Osieku, Maria Gołuchowska², absolwentka z roku 1970, dyrektorka Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Jacek Łapott³, długoletni kierownik Działu Etnograficznego

¹Jan Niedźwiecki (1946–2008) – etnograf, znawca kultury ludowej Krajny, dyrektor Muzeum Okręgowego im. Stanisława Staszica w Pile.

²Maria Zachorowska (z domu Gołuchowska) (1947) – etnografka, od 1970 r. zatrudniona w Dziale Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, a w latach 1992-2007 jego dyrektor.

³Jacek Łapott (1949) – etnograf, dr hab., prof. US, wieloletni kierownik Działu Kultur Pozaeuropejskich w Muzeum Narodowym w Szczecinie, organizator i kierownik blisko 30 wypraw badawczych do Afryki.

Muzeum w Szczecinie, absolwent z roku 1971, Aneta Skibińska⁴, kierowniczka Muzeum Kultur Świata w Poznaniu, absolwentka z roku 1988, Hubert Czachowski⁵, absolwent z roku 1991, dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu i wielu innych. W muzeach spotykałem także moich dawnych nauczycieli i kolegów, muzealników: Stanisława Błaszczyka⁶, Zbigniewa Torońskiego⁷, Krzysztofa Wolskiego⁸, Jana Krzysztofa Makulskiego⁹. Patrząc także na muzea poprzez moje dawne zainteresowania naukowe i zwracam uwagę na te przedmioty, które mnie interesowały na przykład z zakresu kowalstwa, którym kiedyś się zajmowałem oraz na przedmioty przywiezione z wyprawy do Afganistanu.

H.C., J.S-N. A czy Pan Profesor myśli, że współcześnie zupełnie inaczej wygląda rola muzeów etnograficznych niż to było w latach do 1989 roku? To znaczy, że przed nami muzealnikami etnograficznymi stoją zupełnie inne wyzwania niż wtedy po czterdziestym piątym roku kiedy w pewnym sensie muzea etnograficzne miały egzemplifikować kulturę ludową i pokazywać bogactwo różnorodności kulturowej wsi.

Z.J. Oczywiście zmieniają się muzea bo zmieniają się społeczeństwa. Kiedy spojrzałem na historię muzealnictwa etnograficznego to dostrzegłem dwie tendencje. Na samym początku było to przejście „od natury do kultury”. Obiekty etnograficzne były w pierwszych dawnych kolekcjach łączone bardzo często ze zbiorami kamieni, roślin, zwierząt. Zbiory pierwszego polskiego muzeum etnograficznego w Warszawie znalazły pomieszczenie w ramach Ogrodu Zoologicznego. Panowało przekonanie, że etnografia i jej przedmiot należy do świata przyrody i nauk przyrodniczych. Trzeba było

⁴ Aneta Skibińska (1962) – etnolog, muzealnik, kustosz-kierownik Muzeum Etnograficznego oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu (od 2025 r. Muzeum Kultur Świata).

⁵ Hubert Czachowski (1964) – etnolog i antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych, od 2008 r. dyrektor Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

⁶ Stanisław Błaszczyk (1906–1989) – etnograf, polonista, pedagog i muzeolog, doktor nauk humanistycznych. Wieloletni pracownik i kierownik Muzeum Etnograficznego oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu.

⁷ Zbigniew Toroński (1931–2014) – etnograf, muzealnik, wieloletni kierownik Muzeum Etnograficznego oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu, pełnił również funkcję wicedyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu.

⁸ Krzysztof Wolski (1922–2022) – etnograf, doktor nauk humanistycznych, podróżnik, kolekcjoner, muzealnik, badacz krajów pozaeuropejskich, głównie Azji. W 1952 r. objął kierownictwo Muzeum w Przemyślu. W latach 1963–1990 pracował w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

⁹ Jan Krzysztof Makulski (1938–1989) – etnograf, dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w latach 1974–1989, doktor nauk humanistycznych o specjalności afrykanistyka.

wysiłku aby wyodrębnić kulturę. Drugi bardzo moim zdaniem wyrazisty trend, który tutaj w Toruniu także reprezentujecie, nazwałbym go „od wytworów do człowieka”. Dawniej muzea etnograficzne wypełnione były ciemnymi szafami z różnymi przedmiotami: garnkami itp. z niewielką ilością informacji o ich twórcach. Ale przypominam sobie Pana wystawę o poborowych – tam byli ludzie. A więc te dwa trendy – od natury do kultury i od wytworu przedmiotu do człowieka kreują historię muzealnictwa etnograficznego.

H.C., J.S-N. Czy wiedza o muzeach powinna należeć do kanonu wiedzy antropologicznej?

Z.J. Tak, bo dostarcza wiedzy o człowieku i jego kulturze. Kiedy sobie pomyślałem o tym z czego bierze się moja wiedza o muzeach etnograficznych to uporządkowałem ją w trzech dziedzinach działalności: po pierwsze, to moje spotkania z instytucjami muzealnymi. I gromadzenie dla tych instytucji obiektów muzealnych, nie częste, ale zdarzające się; po drugie, to kontakt z pracownikami muzeów i współpraca z nimi; po trzecie to czytanie i pisanie o muzeach, także nie częste.

H.C., J.S-N. Panie Profesorze czy jak prowadziliście badania na Uniwersytecie na przykład w latach sześćdziesiątych dotyczące w dużej mierze kultury materialnej czy były takie sugestie żeby przedmioty zastane w terenie próbować zdobyć do muzeum.

Z.J. Tak były. Mam takie zdjęcie kiedy pod okiem docenta Tadeusza Wróblewskiego¹⁰ pcham taczkę z radłem przeznaczonym dla muzeum. W badaniach terenowych dla zgromadzenia materiałów do *Kultury ludowej Wielkopolski* brał udział Stanisław Błaszczyk, pracujący w muzeum. On nas uczył na konkretne wytwory tradycyjnej kultury ludowej mające wartość muzealną, kołowrotek czy radło. Pakowaliśmy je do naszej ciężarówki, którą jeździliśmy i przywoziliśmy do zbiorów pana Stanisława.

H.C., J.S-N. A podczas wyprawy do Afganistanu¹¹?

¹⁰Tadeusz Wróblewski (1914–1972) – etnograf, docent w Katedrze Etnografii Uniwersytetu Poznańskiego, pracował w m.in. *Polskim Atlasie Etnograficznym*, a także nad *Kulturą ludową Wielkopolski*.

¹¹Etnologiczna Wyprawa Azjatycka („EWA 76”) w roku 1976 – wyprawa Katedry Etnografii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza do Afganistanu, zorganizowana przez Zespół do Badań nad Kulturą Azji Środkowej, w której Z. Jasiewicz pełnił rolę kierownika naukowego.

Z.J. Gromadzenie obiektów muzealnych było, w trakcie naszej Etnologicznej Wyprawy Azjatyckiej w roku 1976, naszym obowiązkiem. Otrzymaliśmy na nie specjalną dotację dewizową. Dotacja ta, choć skromna, w czasach, kiedy dewizy dostać było niezwykle trudno, stanowiła główną część naszego budżetu. Wracaliśmy autami wyładowanymi obiektami muzealnymi: tkaniny, biżuteria, przedmioty z drewna, duży zbiór narzędzi i wytworów kowalskich pozyskanych od odkrytej przez nas endogamicznej grupy Hajdarów w północnym Afganistanie. Przedmioty te, wraz z ich metrykami, przekazaliśmy do Muzeum Azji i Pacyfiku oraz Państwowego Muzeum Etnograficznego. Niektóre z przedmiotów z Afganistanu oraz moje z wypraw do Uzbekistanu oraz Tadżykistanu, powędrowały do Muzeum Etnograficznego w Poznaniu, teraz Muzeum Kultur Świata. Znalazł się w nim także ozdobny, metalowy kubek ofiarowany mi przez prof. Roderyka Langego¹², otrzymany przezeń od prof. Lucjana Turkowskiego¹³, pochodzący z Palestyny z czasów pobytu tam wojska polskiego. Przedmioty muzealne potrafią mówić także o badaczach i kontaktach między nimi.

H.C., J.S-N. A jak kształtowały się kontakty z etnografami pracującymi w muzeach?

Z.J. W Katedrze Etnografii, później Instytucie Etnologii UAM współpracowałem z wykładowcami muzealnictwa etnograficznego, byli nimi dr Stanisław Błaszczyk, a potem dr Antoni Pelczyk¹⁴. Były, niestety, długie okresy kiedy wykładów i ćwiczeń z muzealnictwa w Poznaniu nie było. Miałem bliskie kontakty także z muzealnikami w kraju: Krzysztofem Makulskim z Warszawy, Jerzym Czajkowskim¹⁵ z Sanoka, Krzysztofem Wolskim z Krakowa. Szczególnie lubiłem odwiedzać muzea z absolwentami etnografii/etnologii w Poznaniu. Ci absolwenci opanowali wielki obszar w kraju, od Świnoujścia po Zakopane i Rzeszów oraz od Gdańska, poprzez Toruń, do Krakowa. Zadowolony jestem, że moja magistrantka i doktorantka Veronika

¹² Roderyk Lange (1930–2017) – etnolog, antropolog tańca, choreolog. W latach 1959–1966 pracował w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Po emigracji do Wielkiej Brytanii, profesor Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (PUNO). Od roku 1993 kierował Instytutem Choreologii w Poznaniu.

¹³ Lucjan Turkowski (1905–1976) – etnolog i etnograf, wykładowca i profesor na Polskim Uniwersytecie Na Obczyźnie.

¹⁴ Antoni Pelczyk (1956) – doktor etnologii, wiele lat kierował Wielkopolskim Parkiem Etnograficznym w Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, a także pełnił funkcję zastępcy dyrektora ds. programowych Muzeum.

¹⁵ Jerzy Czajkowski (1931) – etnograf, prof. dr. hab. o specjalności historia kultury i sztuki, muzeolog, w latach 1972–1999 dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.

Belyaeva¹⁶ została zatrudniona w Petersburgu w Muzeum Antropologii i Etnologii, Kunstkamerze. Opracowuje tam zbiory zgromadzone przez Polaków: Bronisława Piłsudskiego¹⁷, Wacława Sieroszewskiego¹⁸ i in. Mój kontakt z muzeami polegał także na udziale w radach naukowych muzeów i w kolegiach redakcyjnych czasopism muzealnych. Zasiadałem w Radzie Muzeum Etnograficznego w Toruniu, byłem zastępcą przewodniczącego Rady Muzeum Azji i Pacyfiku za czasów dyrektorstwa Andrzeja Wawrzyniaka¹⁹, byłem członkiem rad w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Rolnictwa i Przemysłu Spożywczego w Szreniawie oraz Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy. Moje życie i związek z etnografią/etnologią/antropologią jest długi.

Uczestniczyłem ponadto i uczestniczę w kolegiach redakcyjnych pism muzealnych: rocznika „Orient” z Muzeum Azji i Pacyfiku, „Koszalińskich Zeszytów Muzealnych” „Studiów Lednickich” i „Dziedzictwa Kulturowego Wsi” w Muzeum w Szreniawie, założonego i redagowanego przez absolwenta etnologii poznańskiej dr Arkadiusza Jełowickiego²⁰. Współpraca środowiska akademickiego i muzealnego jest konieczna.

H.C., J.S-N. Czy widzi Pan Profesor ostry podział na etnografów z uniwersytetów i na tych z muzeów?

Z.J. Zastanawiam się nad tym podziałem. Znakomitym przykładem łączenia pracy na uniwersytecie i w muzeum był prof. Eugeniusz Frankowski²¹, którego wykładów słuchałem, jednocześnie dyrektor Instytutu Etnologii Uniwersytetu Poznańskiego i Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

¹⁶ Veronika Belyaeva – doktor etnologii. Interesuje się tradycyjnymi systemami religijnymi ludów mongolskich (szamanizm i buddyzm tybetański), prowadzi badania terenowe w Buriacji oraz Kałmucji.

¹⁷ Bronisław Piłsudski (1866-1918) – polski zesłaniec, etnograf, zajmujący się ludami i kulturami Dalekiego Wschodu, głównie ludem Ajnów. Później prowadził badania na Podhalu.

¹⁸ Wacław Sieroszewski (1858-1945) – działacz niepodległościowy, pisarz, zesłaniec na Syberię, podróżnik, badacz, etnograf Syberii, poseł III kadencji i senator IV kadencji w II RP.

¹⁹ Andrzej Wawrzyniak (1931-2020) – polski marynarz, dyplomata, znawca i kolekcjoner sztuki orientalnej, muzealnik. Założyciel oraz w latach 1973–2013 dyrektor i kustosz Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

²⁰ Arkadiusz Jełowicki (1971) – etnolog i antropolog kultury, doktor nauk humanistycznych, pracuje w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

²¹ Eugeniusz Frankowski (1884-1962) – archeolog, etnolog, etnograf, iberysta, baskolog i muzeolog. W latach 1921–1939 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Od 1926 r. profesor etnografii i etnologii na Uniwersytecie w Poznaniu.

To w tym Muzeum prof. Frankowski poznał swoją żonę, Marię Frankowską²², późniejszą profesorką uczelni w Poznaniu i w Warszawie. Innym tego rodzaju przykładem jest prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa²³, pracownik etnograficznego muzeum na Uniwersytecie Stefana Batorego, twórczyni Muzeum Etnograficznego w Toruniu i profesorka na tamtejszym Uniwersytecie. Droga kilkorga profesorów etnografii wiodła z muzeów na uniwersytety, byli nimi prof. Tadeusz Seweryn²⁴ i prof. Mieczysław Gładysz²⁵. Prof. Kazimierz Moszyński²⁶ ma w swoim dorobku kilka publikacji o tematyce muzealnej²⁷, był także kierownikiem uniwersyteckiego Muzeum Etnograficznego USB. Ku muzealnictwu kierował regionalizm. Również prof. Jan Stanisław Bystroń²⁸ pisał o muzeach regionalnych²⁹. Muzealnictwem etnograficznym zajmowali się również dr Jan Bujak³⁰, mój kolega ze studiów w Krakowie, prof. Jan Świąch³¹ i prof. Anna Nadolska-Styczyńska³².

²² Maria Frankowska (z domu Karbowska) (1906-1996) – profesor etnologii, muzealnica, związana z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, a także z uniwersytetami w Warszawie i Poznaniu.

²³ Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990) – etnograf, pracowała w Muzeum Etnograficznym Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, twórcza i wieloletni dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu, któremu po jej śmierci nadano jej imię.

²⁴ Tadeusz Seweryn (1894-1975) – etnograf, malarz, grafik, muzeolog i badacz sztuki ludowej. Dyrektor Muzeum Etnograficznego w Krakowie (1937-1965) i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

²⁵ Mieczysław Gładysz (1903-1984) – etnograf, muzeolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Muzeum w Gliwicach w latach 1945-1951.

²⁶ Kazimierz Moszyński (1887-1959) – etnograf, etnolog, sławista, badacz kultury ludowej Słowian. W 1926 r. został kierownikiem Katedry Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego, a w 1930 r. profesorem. Od 1935 r. do 1940 r. kierował Katedrą Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. W 1945 r. powrócił do Krakowa i ponownie kierował Katedrą Etnografii Słowian UJ.

²⁷ K. Moszyński, *Zbiory łowickie*, „Ziemia” r. 4, 1913, nr 15, 16, s. 273-276; *Etnografia w muzeach regionalnych*, w: *Muzea regionalne, ich cele i zadania*, Warszawa 1928, s. 98-170.

²⁸ Jan Stanisław Bystroń (1892-1964) – etnograf, socjolog, historyk, profesor uniwersytetów w Poznaniu, Krakowie i Warszawie, członek Polskiej Akademii Nauk.

²⁹ J. S. Bystroń, *Głos w sprawie muzeów regionalnych*, w: *Nauka Polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój*, t. 4, Warszawa 1923.

³⁰ Jan Bujak (1931-1991) – etnograf, doktor habilitowany nauk humanistycznych. Pracownik Katedry Etnografii Słowian UJ.

³¹ Jan Świąch (1951) – etnolog i antropolog kulturowy, profesor nauk humanistycznych, także kustosz dyplomowany i muzeolog. Pracował w Muzeum Etnograficznym w Toruniu, Muzeum we Włocławku oraz w Instytucie Etnologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

³² Anna Nadolska-Styczyńska (1956) – etnolog i muzealnik, związana z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, w którym pracowała w dziale pozaeuropejskich kultur tubylczych. Od 2003 r. związana z Katedrą Etnologii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, którą także kierowała.

Prof. Józef Burszta³³ był współzałożycielem w roku 1964 Muzeum Rolnictwa w Szreniawie. Prof. Katarzyna Barańska³⁴ założyła i redagowała czasopismo „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. Ważne dla etnologii/antropologii są wydawnictwa muzealne, m. in. seria Etnografia Ocalona publikowana przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Muzea etnograficzne były także miejscami w których odbywały się zjazdy Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i posiedzenia Komitetu Nauk Etnologicznych PAN. Współcześnie kontakty między dwoma środowiskami, akademickim i muzealnym, oczywiście istnieją, nie mają jednak dawnego charakteru łączenia pracy na uniwersytecie i w muzeum.

H.C., J.S-N. To pozostaje nam jeszcze trzeci poziom Pana kontaktów – czytanie i pisanie o muzeach...

Z.J. Jeszcze w latach sześćdziesiątych w „Polskiej Sztuce Ludowej” opublikowałem krótki artykuł o formie do wypieku ciasta, zapewne wyrobu fabrycznego³⁵. To był eksponat z Muzeum w Międzyrzeczu. Obiekty muzealne pojawiają się także w mojej pracy o kowalstwie³⁶. Wyrobu fabrycznego były kowadła zdobione, opisane w tej pracy. Było dla mnie pewną niespodzianką, gdy jakieś dwa lata temu nagle odezwał się do mnie kolekcjoner tych kowadeł z Dolnego Śląska. Pytał o te kowadła. Niestety nie odkryłem huty, w której były produkowane. Przejrzałem internet i okazało się że takie kowadła mają dużą wartość w euro i są zbierane także przez niemieckich i szwajcarskich kolekcjonerów.

H.C., J.S-N. A kiedy pisał Pan historię polskiej etnografii³⁷, to wątki muzeologiczne także musiały się pojawiać...

Z.J. Oczywiście, zbiory etnograficzne powstawały u nas od początku XIX wieku. Mam także na koncie artykuł poświęcony zainteresowaniom wystawienniczym

³³ Józef Burszta (1914-1987) – etnograf (etnolog), socjolog i historyk. Profesor nauk humanistycznych i organizator życia naukowego, kierownik Katedry Etnografii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (1957–1979), redaktor naczelny *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga.

³⁴ Katarzyna Barańska (1961-2023) – etnograf i antropolog kultury, muzeolog, doktor habilitowana nauk humanistycznych, pracowała w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli, pomysłodawczyni i redaktor naczelna czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM).

³⁵ Z. Jasiewicz, *Forma do wypieku ciasta z okolic Międzyrzecza*, „Polska Sztuka Ludowa” 1960, nr 1, s. 39-41.

³⁶ Z. Jasiewicz, *Studia historyczno-etnograficzne nad kowalstwem wiejskim w Wielkopolsce*, Poznań 1963.

³⁷ Z. Jasiewicz, *Początku polskiej etnologii i antropologii kulturowej (od końca XVIII wieku do roli 1918)*, Poznań 2011.

Oskara Kolberga³⁸. Zostałem włączony do redakcji „Dzieł wszystkich Oskara Kolberga” i przez ostatnie lata zajmowałem się jego pracami. Czuję podziw i sympatię do tego człowieka za jego pracowitość i determinację. Trochę mu współczuję, że nie założył rodziny, ale to był jego wybór.

H.C., J.S-N. A jak przedstawiano muzea w czasie pańskich studiów?

Z.J. Nie było wykładu z muzealnictwa w czasie moich studiów na kierunku historii kultury materialnej na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku akademickim 1951/52. O muzeach nie mówili tam prof. Kazimierz Moszyński, doc. Anna Kutrzeba³⁹, dr Jadwiga Klimaszewska⁴⁰. Nie prowadzono nas do Muzeum Etnograficznego.

Po przejściu do Poznania pamiętam wykłady z muzealnictwa archeologicznego, prowadził je dr Leon Jan Łuka⁴¹, który później był dyrektorem muzeum archeologicznego w Gdańsku. Trochę o muzealnictwie etnograficznym mówił, w zasadzie napomykał, prof. Frankowski. Był już w tym czasie starszym panem. Profesor czasami przerywał wykład, sięgał do szafy, wyjmował jakiś przedmiot i kazał nam go opisywać. Szczególnie bawiło go to kiedy jakiś przedmiot był o wyraźnych cechach seksualnych i trafiał do rąk naszych koleżanek z dobrych domów poznańskich. Dr Maria Frankowska, późniejsza profesor, czasami mówiła o muzeach przy okazjach wspominania swoich podróży do Meksyku. Nie pamiętam aby mówiła o swojej pracy w muzeum w Warszawie..

H.C., J.S-N. A czy były jakieś odniesienia do muzeów na studiach w Poznaniu?

Z.J. Namiastką muzeum w Katedrze Etnografii, mieszczącej się wtedy na ul. Kantaka, był zbiór obiektów etnograficznych stworzony przez prof. Frankowskiego. W czasie mojej pracy w Katedrze mieścił się w pokoju dr. Tadeusza Wróblewskiego. Na lewo od wejścia stało kilka szaf. Tam była jakaś wiązka włóczni, łuk, figurki i monumentalne tribulum. Nazywany

³⁸ Z. Jasiewicz, „*Pisanki bardzo pięknie są wybrane z wnętrzości...*”. *Wystawiennictwo i muzealnictwo etnograficzne w zainteresowaniach i pracach Oskara Kolberga*, w: *Więcej niż muzeum. Szkice ofiarowane Profesorowi Janowi Świąchowi*, Kraków 2022, s. 205-224.

³⁹ Anna Kutrzeba-Pojnarowa (1913-1993) – etnografka, profesor, pracowała w Katedrze Etnografii UW.

⁴⁰ Jadwiga Klimaszewska (1910-2006) – etnograf. W latach 1936–1939 na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Po wojnie pracowała na UJ. W 1963 objęła Katedrę Etnografii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1973 została kierownikiem Katedry Etnografii UJ.

⁴¹ Leon Jan Łuka (1918-1983) – archeolog i muzealnik. Twórca i w latach 1953–1983 dyrektor Muzeum Archeologicznego w Gdańsku

był różnie: Muzeum Etnograficzne Instytutu Etnologicznego Uniwersytetu Poznańskiego, Muzeum Technik Zasadniczych Ludowych przy Zakładzie Etnografii tego Uniwersytetu. Kiedy wiele lat później Katedra przeniosła się do Collegium Novum zacząłem się obawiać, jako kierownik Katedry, o całość tych zbiorów, rozproszonych po różnych pokojach. To co zdołałem zgromadzić przekazałem do Muzeum Etnograficznego w Poznaniu, między innymi tribulum i cenny kapelusz pielgrzyma do sanktuarium świętego Jakuba w Santiago de Compostela⁴². W Instytucie pozostała do dziś ozdobna tablica pochodząca z Pekinu. Wykłady z muzealnictwa prowadzili w Katedrze/Instytucie, o czym już wspominałem, dr Stanisław Błaszczyk i dr Antoni Pelczyk.

H.C., J.S-N. Panie profesorze to trochę zaskakujące, bo przecież w tamtym czasie było tak, że etnografia także ta akademicka koncentrowała się na przedmiotach, tak więc ten związek z Muzeum wydawał się taki bardzo oczywisty.

Z.J. W latach pięćdziesiątych i także w sześćdziesiątych nie było dużych różnic pomiędzy zajmowaniem się etnografią na uniwersytetach i w muzeach. Etnografia skoncentrowana była na kulturze materialnej, do roku 1956 nauczana była w ramach kierunku studiów o nazwie „historia kultury materialnej”, którego jestem absolwentem. Oczywiście, nie sposób było odizolować tej kultury od innych jej dziedzin.

H.C., J.S-N. Czyli to co Pan Profesor zaakcentował wcześniej, że muzealnictwo etnograficzne teraz zmierza ku człowiekowi, to tego nie było...

Z.J. Nie tylko w muzealnictwie etnograficznym, ale również w całej naszej dyscyplinie było niewielkie zainteresowania człowiekiem. Miałem przygotowane dwa teksty, o Kolbergu jako etnografie i dzienniki z moich podróży do Azji Środkowej i Afganistanu. Zainspirowany książką pod redakcją Marcina Kafara⁴³ *Biografie naukowe* (2011) oraz konferencją naukową związaną ze zjazdem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Toruniu „Biografistyka w perspektywie antropologicznej” (2024), postanowiłem

⁴² U. Baszczyńska-Goszcz, J. Minksztym, *Muzeum Technik Zasadniczych Ludowych Zakładu Etnografii Uniwersytetu Poznańskiego – historia i zbiory*, w: *Mysli-pasje-dzialania. 100 lat etnologii uniwersyteckiej w Poznaniu*, Poznań 2020, s. 133-154.

⁴³ Marcin Kafar – badacz transwersalny, sytuujący się na przecięciu nauk społecznych i humanistycznych; zajmuje się m.in. podmiotowymi aspektami uprawiania nauki, w tym biografistyką. Szlifów antropologicznych nabierał w pierwszej połowie lat 90., studiując etnologię na Uniwersytecie Łódzkim.

sprawdzić, jaki związek te moje teksty, a także cała polska etnologia/antropologia, mają z biografistyką. Napisałem artykuł *O etnologii, o Innym, o sobie*, oddany do druku w „Łódzkich Studiach Etnograficznych”⁴⁴. Przegląd piśmiennictwa przekonał mnie, jak rzadko pisaliśmy o naszych rozmówcach, równie rzadko pisaliśmy o nas, w trakcie badań terenowych i poza nimi. Autobiografie polskich etnologów są nieliczne, liczne natomiast są biografie, ważne źródło w badaniach nad historią dyscypliny. Doceniłem wartość przeprowadzonych przez siebie wywiadów z wybranymi etnologami polskimi. Było ich osiem, opublikowane zostały w latach 1995-2019 w „Ludzie”⁴⁵. Przekonanie o znaczeniu materiałów biograficznych wzrasta w naszej dyscyplinie, idziemy dalej, od człowieka uogólnionego do konkretnego. Pozwala dostrzec nie tylko wspólnotowe treści kulturowe, ale również zindywidualizowane, tak ważne w kulturze współczesnej. Dotyczy to również muzealnictwa etnograficznego.

H.C., J.S-N. Czy są jakieś przykłady innego podejścia?

Z.J. Jako jedna z pierwszych dostrzegła konkretnych ludzi w swoich badaniach, jeszcze sprzed wojny, prof. Kazimiera Zawistowicz-Adamska⁴⁶. Do pisania autobiografii zachęcał swoich informatorów Józef Obrębski⁴⁷. Szczególne miejsce w poszerzeniu wiedzy o naszych rozmówcach miały i mają studia nad sztuką ludową. Znajomość ludzi sztukę tą tworzących była konieczna. Prekursorem był tu prof. Mieczysław Gładysz.

H.C., J.S-N. A jak Pan Profesor dostrzegałby rolę wystaw etnograficznych? Czy to jest tylko edukacja szerokiego społeczeństwa czy także takie wystawy mogą mieć aspekt naukowy?

Z.J. Edukacja może być oderwana od nauki. Wartościowa jest ta powiązana z nauką. Idealnym celem wystaw jest przekazanie jak najbardziej zbliżonego do rzeczywistości obrazu kultury. Wymaga zgodnego z nauką

⁴⁴ Pełen tytuł: *O etnologii, o Innym, o sobie. O etnologii polskiej, o Oskarze Kolbergu i o dziennikach z moich podróży po obu stronach Amu-darii* (w druku).

⁴⁵ Zbigniew Jasiewicz opublikował rozmowy z. Witoldem Armonem, Bronisławą Kopczyńską-Jaworską, Anną Kowalską-Lewicką, Zofią Sokolewicz, Anną Zadrożyńską, Anną Szyfer, Danutą Penkałą-Gawęcką,

⁴⁶ Kazimiera Zawistowicz-Adamska (1897-1984) – etnograf, profesor Uniwersytetu Łódzkiego i Polskiej Akademii Nauk, twórczyni łódzkiego ośrodka etnograficznego.

⁴⁷ Józef Obrębski (1905-1967) – etnolog, sławista oraz socjolog. W latach 1931–1933 odbył studia doktoranckie w London School of Economics u Bronisława Malinowskiego. W latach 1938–1939 wykładał na Wolnej Wszechnicy Polskiej w Łodzi, od 1945 na Uniwersytecie Łódzkim. Wyjechał w 1946 do Londynu na zaproszenie Edwarda E. Evans-Pritcharda. Po został na emigracji pracując w różnych ośrodkach w Wielkiej Brytanii i USA.

porządkowania, klasyfikacji materiału i jego interpretowania. Wymaga scenariuszy wystaw bliskich wartościom i estetyce ludzi tworzących i użytkujących pokazywane przedmioty. Do człowieka zbliża także historia przedmiotu, osoba ten przedmiot pozyskująca i sposób jego pozyskania, od dawna dostrzeżone w muzealnictwie etnograficznym. Przedmiot, eksponat, może opowiadać także o badaczu, etnologu, zapamiętującym okoliczności jego pozyskania. Przekazałem do Muzeum Etnograficznego w Poznaniu, teraz Muzeum Kultur Świata, gliniany dzban do chłodzenia wody ofiarowany mi w czasie gościny zespołu wyprawy w zagrodzie pod Kabulem. Jest znakiem, któremu towarzyszy pamięć o stosunku gospodarzy do nas, nas do gospodarzy, smaku i zapachów spożywanych potraw, następstw odwiedzin. Przedmioty, kolekcje, mogą stanowić ważną element biografii kolekcjonera czy badacza. Na wystawie ważny jest jednak przede wszystkim twórca wystawy a także oglądający, który poznaje kulturę reprezentowaną przez eksponowane przedmioty a jednocześnie uzyskaną w ten sposób wiedzę łączy z własnymi potrzebami i wartościami. Wśród tych wartości istotne może być także przywiązanie do miejsca pochodzenia czy życia, tworzące ideologię lokalizmu czy regionalizmu.

H.C., J.S-N. Tak, to w szczególności w mniejszych muzeach tak bardzo jest to widoczne.

Z.J. Związek z miejscem występowania widoczny jest także w naszej dyscyplinie, w jej narodowej odmianie. Prof. Piotr Sztompka⁴⁸ odpowiada w zasadzie negatywnie na pytanie, czy istnieje socjologia polska⁴⁹. Na podobne pytanie dotyczące etnografii/etnologii/antropologii polskiej ja odpowiadam w zasadzie pozytywnie⁵⁰. Różnica wynika zapewne w odmienności źródeł i metod badawczych. Otwarte pozostaje pytanie czy polskie muzealnictwo etnograficzne oznaczone zostało sobie właściwymi cechami narodowymi?

H.C., J.S-N. Panie Profesorze, kiedyś tematyka uprawiana w muzeach i akademiach była ta sama, bo zajmowano się kulturą ludową, ale w wersji głównie historycznej. Później nastąpił zwrot, przełom, w antropologii akademickiej rozszerzono ogromnie pole badań... nie tylko zajmowano się kulturą ludową nie tylko wsią, ale zaczęto zajmować się otaczającą

⁴⁸ Piotr Sztompka (1944) – socjolog, profesor nauk humanistycznych, był dyrektorem Instytutu Socjologii i prodziekanem Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴⁹ P. Sztompka, *Czy istnieje socjologia polska?* „Studia Socjologiczne” 2011, nr 2, s. 43-52.

⁵⁰ Z. Jasiewicz, *Etnografie/etnologie/antropologie narodowe*, „Etnografia Polska” 2023, t. 67, z. 1-2, s. 271-282.

rzeczywistością. Czy też muzea etnograficzne mają podążać za tym szerokim spektrum zajmowania się tym różnymi tematami jak etnologia-antropologia akademicka?

Z.J. Myślę, że już podążają. Państwo na pewno o wiele lepiej wiecie, że często wystawy dotyczą takich realiów naszego życia codziennego, chociażby przedmiotów z okresu PRL-u. Czy też innych rzeczy, np. kufrów osadników, to co prawda również historia, ale które nas zbliża do współczesności. Nasza terażniejszość jest jednak trudna wystawienniczo. W jaki sposób uczynić interesującymi rzeczy, które nas na co dzień otaczają. Łatwiej pokazywać treści z przeszłości, które istnieją w naszej terażniejszości i mogą być przedstawiane jako dziedzictwo.

H.C., J.S-N. A jeżeli chodzi teraz o muzealnictwo skansenowskie... to ono jest cały czas skoncentrowane na kulturze wsi tradycyjnej jakby to nie zdefiniować... Czy ono także powinno poszerzać swoje pole? Czy powinniśmy przejść do budynków popegeerowskich do przestrzeni z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a nawet z lat dziewięćdziesiątych? Czy jest taka potrzeba?

Z.J. We wnętrzach skansenowskich pojawiają się już przedmioty pochodzące z nieodległej przeszłości sprzed kilkadziesiątu lat. Są to przedmioty, które początkowo związane były z kulturą miejską. Kontakty wsi i miasta były jednak powszechne. Przedmioty używane stosunkowo niedawno, stare pralki, radia, opakowania po produktach spożywczych czy środkach czystości są ważne dla posługujących się nimi w przeszłości ludzi odwiedzających skanseny. Wnętrza miejskich mieszkań także mogą być istotne poznawczo i wystawienniczo.

H.C., J.S-N. To konsekwencją Panie Profesorze powinny być także bloki z wielkiej płyty... to jest rzecz, którą być może nie w skansenie, ale w jakimś w muzeum etnograficznym powinniśmy się tym zajmować. To też był rodzaj specyficznej wspólnoty...

Z.J. Mogę sobie wyobrazić blok z wielkiej płyty przekształcony w muzeum etnograficzne, byłoby to muzeum bardzo interesujące. Tyle, że te bloki nadal służą jako mieszkania, sam mieszkam w bloku z początku lat 70., blok ma się dobrze. Wielka płyta to tylko technika budowlana, istotna jest wielość mieszkań tworząca szczególnie rodzaj stosunków społecznych. Budynki jedno i wielorodzinne, te ostatnie występujące także na wsi („trojaki”, „czworaki” po folwarczne, po pegeerowskie bloki), także baraki

w miastach, często nazywane „abisynią”, „sybirem” itp., tworzyły różny rodzaj stosunków społecznych, dotąd nie rozpoznanych.

H.C., J.S-N. Czy miał Pan Profesor kontakty z muzeami etnograficznymi za granicą?

Z.J. Pracowałem intensywnie w muzeach w Rosji, w Moskwie i w ówczesnym Leningradzie w roku 1963, kiedy czekałem kilka miesięcy na zezwolenie na wyjazd do Uzbekistanu. Obok biurokracji była nieufność wobec obcego. Była wynikiem niedawnego terroru stalinowskiego, a przed tym jeszcze długich wieków caratu, gdzie każdy obcokrajowiec był niebezpieczny i za kontakty z nim można było iść do gułagu. W muzeach pracowałem w działach środkowoazjatyckich, gromadziłem materiały do tematu związanego z tradycyjnymi, środkowoazjatyckimi rzemiosłami metalowymi. Był to temat zastępczy, to co mnie interesowało, a mianowicie zmiany w kulturze Uzbeków, uznawano za temat, którym obcokrajowiec nie powinien się zajmować. Zbiory muzealne w Rosji są niezwykle bogate, dostęp do magazynów był często trudny. Wiele pytań, specjalne zezwolenia. Zgromadziłem dokumentację narzędzi i wyrobów kowalskich, jubilerskich i rzemieślników pracujących w miedzi. W Muzeum Historycznym w Moskwie opisywany piękny dzban miedziany okazał się produktem z Fabryki Wolskiej w Warszawie. Żałuję, że zgromadzonych materiałów nie wykorzystałem. Ważne były rozmowy z pracownikami muzealnymi, pozyskałem kilkoro przyjaciół, posiadali wiedzę o Uzbekistanie. W Leningradzie, w Kunstkamerze, interesowały mnie zbiory z Syberii i Dalekiego Wschodu przekazane przez Polaków. W Muzeum Etnograficznym Ludów ZSRR, dzisiaj Rosyjskim Muzeum Etnograficznym, zachowana została polska kolekcja etnograficzna o wyjątkowej wartości. Należą do niej m. in. obiekty z Galicji przesłane przez Bronisława Piłsudskiego⁵¹.

H.C., J.S-N. Wspomniał Pan atmosferę polityczną z minionego czasu... Wtedy polityka wpływała na sytuację pojedynczego człowieka, ale i sytuację muzeów, bo w okresie PRL-u mamy rozkwit muzealnictwa skansenowskiego.

Z.J. Miały podkreślać „ludowy” charakter Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jednocześnie etnografowie tamtych czasów, do których należałem, próbowali wykorzystać istniejące warunki dla utrzymania i rozwoju instytucji i badań etnograficznych.

⁵¹ Z. Jasiewicz, *Bronisław Piłsudski's cooperation with the Emperor Alexander III Museum in St. Petersburg*, w: *Bronisław Piłsudski and Futabatei Shimei – an Excellent charter in the history of Polish-Japanese relations*, Poznań 2001, s. 295-300.

H.C., J.S-N. Tak, zwłaszcza to było widać na tzw. ziemiach odzyskanych, np. profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa również brała udział w tworzeniu nie tylko naszego muzeum, ale na przykład skansenu Słowińców w Klukach⁵², bardzo o niego walczyła, ale zapewne był takim elementem polityki państwa po prostu.

Z.J. Słowińców nie udało się utrzymać w Polsce. Ich kultura, którą przedstawiał skansen w Klukach, była znakiem Słowiańszczyzny. Badania na ziemiach zachodnich i północnych, w zespole kierowanym przez prof. Józefa Bursztę, to kawał mojego życia. Popchnęły etnografię polską w kierunku studiów nad współczesnością.

H.C., J.S-N. Ale chyba akademicka etnografia też była podobnie traktowana, jako pokazywanie tej kultury ludowej przede wszystkim, czyli jednej z głównych klas społeczności socjalistycznej?

Z.J. Preferowano kulturę ludową. Było to jednocześnie bliskie etnografom, którzy w przeszłości studiami nad kulturą ludową spłacali dług wobec uciskanych warstw społeczeństwa, objętych pańszczyzną i działali w celu włączenia ich w strukturę społeczeństwa narodowego.

H.C., J.S-N. Wiek XXI to ponowny rozkwit muzeów, także w Polsce. Często są one uwikłane w dyskurs polityczny, jak jedna strona postawi jakieś muzeum, to druga odpowiada innym. Mniej dotyczy to w sposób bezpośredni muzeów etnograficznych, bardziej historycznych, ale przez to muzealnictwo stało się intrygującym tematem do antropologicznych analiz jak konstruowane jest dziedzictwo, jak postrzegana jest tożsamość różnych grup – od społeczności lokalnej, np. gminy do narodu.

Z.J. Nieuczestniczenie muzeów etnograficznych w dyskursie politycznym jest ich walorem. Bardziej związane są ze sprawami światopoglądowymi. Dziedzictwo kulturowe, które prezentują, ważne jest dla różnych grup lokalnych i społecznych. Utrwała te grupy, nie musi być jednak uznane za konserwatywne, stwarza nowe możliwości dla tych grup i zaspakaja nowe ich potrzeby.

H.C., J.S-N. Z kolei do muzealnictwa etnograficznego, także w Polsce, wchodzi mocno cały wielki zbiór problemów związanych z kolonializmem i to szeroko rozumianym, czy dominacją jednej warstwy społecznej nad drugą..

⁵² Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach Oddział Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

Z.J. Nobilitacja kultury ludowej w muzeach etnograficznych w Polsce, z pewnymi jednak cechami patronatu, może mieć znaczenie dla procesów kształtowania tożsamości dużych grup ludności pochodzenia wiejskiego. Prezentowana w nich kultura mniejszości narodowych i etnicznych pozwala tym grupom znaleźć swoje miejsce w społeczeństwie. Poważnym wyzwaniem jest sposób wystawiennictwa eksponatów z kultur pozaeuropejskich. Można w nich znaleźć nie tylko egzotykę, ale także wartości ważne w naszym społeczeństwie.

H.C., J.S-N. Wiemy o tym, że muzeum etnograficzne w Poznaniu oddział Muzeum Narodowego zmienia nazwę na Muzeum Kultur Świata. Nie znamy wytłumaczenia, ale zastanawialiśmy się zatem czy nazwa etnografia jest za trudna czy skompromitowana?

Z.J. Nazwa nie była dyskutowana, o ile wiem, ze środowiskiem etnologicznym Poznania. Przyjęta została w zespole pracowników Muzeum. Być może jest reakcją na ambiwalentny stosunek do nazwy etnografii. Może też być uznane za poszukiwanie nowych dróg dla muzealnictwa etnograficznego. Interesujące będzie to, w jaki sposób nowa nazwa wpłynie na działalność Muzeum.

H.C., J.S-N. Wracamy także do starej kwestii, to jednak akademicka etnografia zmieniła nazwę na etnologia i antropologia, ale muzea pozostały przy nazwie etnografia.

Z.J. Wolałbym, aby muzea w Polsce przyjęły nazwę „etnologicznych”, jakie mają w wielu krajach na świecie. Od dawna proponowałem Polskiemu Towarzystwu Ludoznawczemu zmianę nazwy na Towarzystwo Etnologiczne, które jest przecież w tłumaczeniu nazwy na inne języki, ale zawsze byłem przegłosowany. Zdaję jednak sobie sprawę z siły tradycji i małej produktywności walki o terminy.

H.C., J.S-N. Panie Profesorze czy Pan uważa, że zajęcia z muzealnictwa powinny być cały czas na studiach etnologiczno-antropologicznych prowadzone i to w trybie obowiązkowym?

Z.J. Etnografia/etnologia/antropologia, chętnie używam tej triady, była i jest silnie związana z muzeami. Stanowi nie tylko miejsca zatrudnienia ale także warsztaty badawcze nie tylko dla ich pracowników muzeów ale także dla badaczy z innych instytucji. W swojej dawnej działalności próbowałem zapewnić ciągłość prowadzenia zajęć z muzealnictwa. Przeszkodą był brak specjalistów chętnych do ich prowadzenia. Powinny to być zajęcia

powiązane z konkretnym muzeum. Jestem zdania, że muzealnictwo na studiach etnologicznych/antropologicznych jest potrzebne, może jednak nie w postaci zajęć obowiązkowych a fakultatywnych.

H.C., J.S-N. Jest też taka sytuacja, że tam gdzie pojawia się muzealnictwo jako osobny kierunek na uniwersytetach to nie ma na nim przedmiotów o muzealnictwie etnograficznym. Kierunek jest opanowany przez historyków sztuki, nie dostrzegający potrzeby poszerzenia spectrum. To dziwne bo sami korzystają teraz często z antropologicznych teorii.

Z.J. Rzeczywiście, jest to ograniczenie zakresu kształcenia. Rozwiązanie widzę jednak w samym środowisku muzealników, przy pomocy etnologów.

H.C., J.S-N. Muzea etnograficzne nagromadziły ogromne ilości artefaktów dotyczące kultury ludowej. Powstaje pytanie jak my mamy z tym dziedzictwem teraz funkcjonować? Czy cały czas mamy pokazywać tą „tradycyjną kulturę ludową”, cały czas o tym informować?

Z.J. Różnorodność kulturowa grup ludzi jest niezmiernie trudna a jej rozumienie trudne. Co ma zrobić jednak muzeum, w którym większość obiektów ma związek z kulturą ludową i to z terenu Polski? Może tę kulturę pokazywać na różne sposoby. Jest przecież atrakcyjna i ważna dla dużej grupy ludzi. Można objąć działalnością dokumentacyjną i wystawienniczą nie tylko wieś z jej tradycjami rolniczymi ale także inne grupy ludzi: zawodowe, religijne, etniczne. Można wyjść poza granice Polski. Wszystkie te kierunki pracy w Toruniu są realizowane. Nie zawsze chyba należy eksponować rzeczy niezwykle, jest to w pewnym sensie fałszowanie rzeczywistości. Bogaty, obrzędowy strój przykrywa łań, w których chodzono na co dzień. Rozumiem zmęczenie trudnym przedmiotem.

H.C., J.S-N. Nie zawsze tak jest. Ale to wydaje się nam cecha taka czysto ludzka, że jak robimy wystawy to oczywiście fajnie jest nam pokazać coś bardziej ozdobionego niż zwykłego. Mieliśmy podobne dylematy przy wystawie stałej, kiedy wydzielaliśmy przestrzeń ile powinna zajmować kolejna część, to w pewnym momencie zdaliśmy sobie sprawę, że tak naprawdę największą częścią świata kultury ludowej to była praca.

Z.J. Ale są także obrzędy, które oddzielają dzień powszedni od świątecznego. Jest świat sztuki. Nasze życie się zmienia, w czasie mojej młodości, w małym mieście Obrzycku, nie do pomyślenia było, abym w niedzielę kopał w ogródku. Wkładałem niedzielne ubranie i martwiłem się, że

spodnie w tym ubraniu wytarły się na kolanach. Być może radykalna zmiana kulturowa powoduje, że świadectwa dawnego sposobu życia stają się atrakcyjne. Różnica kulturowa, egzotyka kolekcji pozaeuropejskich, stale budzi w nas zainteresowanie. Stajemy przed dylematem. Czy stawiać na egzotykę, nadzwyczajność, czy też zbliżać wystawiane przedmioty do naszego sposobu życia i wartości? Kolejnym dylematem jest sposób przedstawiania kultury ludowej. Czy w skansenie pokazywać izby lśniące od stosowanych środków czystości czy też zabałaganione z czasów, gdy tych środków nie było? Pewna idealizacja kultury ludowej jest chyba potrzebna. Dążyli do niej ludzie w niej żyjący, oczekujemy jej również my, żyjący w innych warunkach dzisiaj. Pomaga myśleć o tradycji jako wybranym dziedzictwie, pomaga w budowaniu tożsamości lokalnych i regionalnych.

H.C., J.S-N. Ale potrzebują tego odwołania się do tej przeszłości pozytywnie zweryfikowanej, trudniej odnieść się do biedy, przemocy czy przestępstw...

Z.J. Tak. Tańczymy na linii. Przeszłość i sposób życia w niej miały dobre i złe strony. Na użytek współczesnej praktyki kulturowej wybieramy elementy pozytywne dawnej kultury odrzucając negatywne. Oczywiście, w naszym współczesnym społeczeństwie nie ma jednoznacznych ocen dotyczących także przeszłości.

H.C., J.S-N. W trakcie tej rozmowy zarysował się jako bardzo ważny kontekst ludzki – człowieka pojawiającego się w historii przedmiotów.

Z.J. Problem dla archeologii. Przedmioty bez ludzi. Dlatego uciekłem z archeologii do etnologii. Trzeba w niej być wśród ludzi, rozmawiać z ludźmi, obserwować ich sposoby tworzenia i posługiwania się przedmiotami. Kolekcjonerstwo i muzealnictwo oddzieliło przedmioty od człowieka, również etnografia/etnologia ukrywała człowieka za przedmiotami i scenariuszami obrzędów. Magazyny muzealne i wystawy nie były przystosowane do pokazywania człowieka. Współczesne środki to umożliwiają. Zwrot muzealnictwa etnograficznego i dyscypliny, którą to muzealnictwo reprezentuje ku człowiekowi, typowemu w swojej grupie i społeczeństwie i konkretnemu, już się dokonał. Można go nazwać antropologicznym. Uczestniczą w nim zarówno pracownicy instytucji akademickich, jak i muzealnicy.

Ja angażuję się w każdą robotę. Z Adamem Bartoszem¹ rozmawia Katarzyna Waszczyńska



Fot. Katarzyna Waszczyńska

Adam Bartosz – etnolog i antropolog kultury, muzealnik, były dyrektor Muzeum Okręgowego w Tarnowie (1980-2012); działacz społeczny. Inicjator i wieloletni juror konkursu Malowana Chata. Przewodniczący Komitetu Ochrony nad Zabytkami Kultury Żydowskiej. Pomysłodawca i realizator wystaw muzealnych, a także wielu wydarzeń naukowych i artystycznych o tematyce romskiej i żydowskiej. Autor wielu publikacji o wspomnianej tematyce.

Uhonorowany nagrodami i wyróżnieniami, w tym: Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2023), nagrodą amerykańskiej Fundacji Friends of Jewish Heritage in Poland (2025). Od 2023 roku Honorowy Obywatel Miasta Tarnowa.

Katarzyna Waszczyńska [dalej K.W.] Co Pana skłoniło do wyboru studiów etnograficznych?

Adam Bartosz [dalej A.B.] Skończyłem Technikum chemiczne² specjalność automatyka i aparatura pomiarowa w Tarnowie³. Nie byłem specjalnie

¹ Rozmowa została nagrana 12.03.2025 r. w Tarnowie. Ze względu na jej obszerność i wielowątkowość jej spisana wersja została skrócona i zautoryzowana.

² Chodzi o Technikum Chemiczne (obecnie Technikum nr 1), należące do Zespołu Szkół w Tarnowie-Mościcach (historia szkoły sięga 1931 roku, kiedy została powołana jako Zespół Szkół Technicznych im. Ignacego Mościckiego, po II wojnie światowej następowały zmiany nazw, w 2001 roku przywrócono pierwotnego patrona).

³ Adam Bartosz przyjechał do Tarnowa z Zielonej Góry w 1962 roku, po ukończeniu szkoły podstawowej. Rodzice kupili tu dom, w którym zamieszkał i jak sam wspomina *go dozorował, mieszkając sam przez całe technikum.*

zdolny, ale na szczęście miałem bardzo dobre nauczycielki od historii i języka polskiego, bo inaczej byłbym strasznie do tyłu w stosunku do tych co kończyli liceum. Technikum przydało mi się jednak w życiu, ale o tym później. Po jego skończeniu chciałem kontynuować naukę⁴, ale nie zdałem na AGH⁵ i zwykłą w tym czasie kolejną rzeczą przyjąłem się do roboty w Zakładach Azotowych⁶ w Tarnowie. Pracowałem tam na trzy zmiany, ale to było dla mnie bardzo wygodnie, bo prawie całe zmiany nocne miałem do dyspozycji i mogłem spokojnie czytać i uczyć się. I to tam nastąpiło olśnienie – pierwszy raz to opowiadam – jedną z moich ulubionych lektur był miesięcznik „Światowid”⁷, w którym były reportaże z Polski i ze świata, między innymi pisane przez Korabiewicza⁸. W zawiązku autorskiej do jego artykułu przeczytałem: *podróżnik i etnograf*. I to ten etnograf – to było jak objawienie z nieba. I jeśli to ma być anegdotyczna opowieść, to powiem, że od razu zrozumiałem, że to jest właśnie coś dla mnie. Szybko dowiedziałem się, że by podjąć takie studia w Krakowie trzeba zdawać historię i geografę, więc zacząłem przygotowywać się. Wybierałem nocne zmiany i uczyłem się. Miałem też kolegę z klasy⁹, który podobnie do mnie wpadł na pomysł, by zdawać na etnografię. Kiedyś poszliśmy razem do kina Krakus w Tarnowie. Dawniej przed każdym filmem pokazywano Kronikę¹⁰ oraz dodatek filmowy – takie krótkometrażowe filmy. I oglądamy, a tu: kapela ludowa z Kurpi gra przez piętnaście minut, a zniesmaczony kolega mówi, że jednak taka etnografia jego nie interesuje.

⁴ Adam Bartosz wspominał, że po zakończeniu szkoły dostał powołanie do wojska, ale uniknął go dzięki pomocy kolegi Ojca z partyzantki – Pawła Barana (oficjalnie był on podawany jako jego ojciec chrzestny), który był wiceprzewodniczącym Powiatowej Rady Narodowej w Tarnowie.

⁵ AGH – Akademia Górniczo-Hutnicza w Katowicach

⁶ Obecnie to Zakłady Azotowe w Tarnowie-Mościcach S.A., od 2013 roku wchodzące w skład Grupy Azoty. Warto dodać, że fabryka została zbudowana w latach 1927-1929 z inicjatywy Ignacego Mościckiego, a jej otwarcie pod nazwą Państwowej Fabryki Związków Azotowych nastąpiło w 1930 roku.

⁷ „Światowid” / „IMT. Ilustrowany magazyn turystyczny „Światowid” – czasopismo turystyczne, kontynuacja czasopisma „Turysta” (1952-1961), ukazywało się w latach 1961-1973 jako tygodnik, a potem miesięcznik (1973-1989).

⁸ Waław Korabiewicz (1903-1994) – reportażysta, poeta, podróżnik, lekarz, kolekcjoner artefaktów etnograficznych. W latach 1927-1932 studiował medycynę i etnografię na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. W 1930 roku przepłynął kajakiem do Turcji i Grecji, a w 1934 roku (wraz z żoną) do Indii. W 1942 roku był uczestnikiem wyprawy w głąb dżungli brazylijskiej. Pracował w King George V Memorial Muzeum i prowadził badania w Afryce; pracował też jako lekarz m.in. w Ghanie. Przekazał liczne artefakty afrykańskie do Państwowego Muzeum Etnograficznego i Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁹ Chodzi o Jerzego Borucha, który – według A. Bartosza – miał ostatecznie podjąć studia teologiczne.

¹⁰ Polska Kronika Filmowa – emitowany w latach 1944-1994 cotygodniowy magazyn filmowy.

Sam film – pamiętam – był z Belmondem¹¹, jakaś taka awanturnicza historia: Indianie, dżungla, pełnia egzotyki. Wychodząc z kina mówię mu, że TO jest właśnie etnografia – ta Ameryka południowa! [...] Ostatecznie na etnografię dostałem się i zacząłem studiować¹². Miałem wtedy straszny kompleks przed moimi kolegami, bo kiedy oni uczyli się czytać na Tatarkiewicz¹³, ja czytałem *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej¹⁴, pasąc krowy. Wtedy Etnografia to był elitarny kierunek. Przynajmniej pod względem liczebności studentów. Było nas nieco ponad dziesięć osób na roku, a wszystkich na tym kierunku niewiele ponad dwa razy tyle, więc wszystkich się znało. Było mi trudno, zwłaszcza z adaptacją do życia w akademiku, choć już od szkoły średniej mieszkałem sam, poza rodzinnym domem. Ale pod koniec pierwszego roku okazało się, że jestem jednym z najlepszych studentów i dostałem stypendium naukowe. [...] Idąc na etnografię marzyłem, że będę badał kultury egzotyczne w Afryce, Ameryce, dlatego już na pierwszym roku zacząłem uczyć się razem z jeszcze dwoma kolegami języka hiszpańskiego. Naszym wykładowcą był pan Dobrowolski, który przedstawiał się *Buenavoluntad* – tak na hiszpański przekładał swoje nazwisko.

K.W. A Kto był Pana wykładowcą na Etnografii?

A.B. Naszym profesorem był Mieczysław Gładysz¹⁵ – uczeń Moszyńskiego¹⁶, to była bardzo znana postać. Pochodził ze Śląska, autor bardzo ciekawych

¹¹ Jean-Paul Belmondo (1933-2021) – aktor francuski i reżyser. Tu wspomniany jest film pt. *Człowiek z Rio* (1964).

¹² Adam Bartosz studiował w latach 1967-1972 w Katedrze Etnografii Słowian w Krakowie.

¹³ Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) – filozof, historyk filozofii i sztuki, etyk, estetyk. Należał do filozoficznej szkoły lwowsko-warszawskiej. Wykładał na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, Warszawie, Poznaniu, Lozannie. Należał do Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Polskiej Akademii Umiejętności, Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiej Akademii Nauk. Redaktor naczelny czasopism „Przegląd Filozoficzny” i „Estetyka” (1960-1963). Autor m.in. monumentalnej wielokrotnie wznawianej 3-tomowej *Historii filozofii*.

¹⁴ Ta baśń literacka została po raz pierwszy wydana w 1895 roku w wydawnictwie Michała Arcta w Warszawie.

¹⁵ Mieczysław Gładysz (1903-1984) – etnograf, muzeolog, dyrektor muzeów w Gliwicach i Bytomiu (Muzeum Górnośląskiego), związany z Uniwersytetem Jagiellońskim i Polską Akademią Nauk (m.in. zarządzał Zakładem Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN w Krakowie). Prowadził wykłady na temat folkloru i muzealnictwa. Kierował zespołem badaczy *Polskiego Atlasu Etnograficznego*. Współpracował ze śląskimi instytucjami badawczymi i muzeami. Autor m.in.: *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku* (Kraków 1935), *Działalność naukowa etnograficznych placówek muzealnych w okresie powojennym* („Etnografia Polska” 1959 nr 2), *Tradycja i współczesne przeobrażenia kultury wsi Beskidu Śląskiego* („Etnografia Polska” 1984, nr 28/1).

¹⁶ Kazimierz Moszyński (1887-1959) – etnolog, sławista, kierownik Katedry Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie (1935-1940) oraz Katedry Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego; członek rzeczywisty Polskiej Akademii Nauk. Badacz

książek, ale takich materiałowych. Natomiast postacią szczególnie wyróżniającą się w Katedrze był doktor Zbigniew Biały¹⁷. On był przede wszystkim świetnym metodykiem badań i gdyby nie alkohol, który go ostatecznie zeżarł, to... Miał doskonały kontakt ze studentami, był bardzo zasadniczy, ostry, na ostatnim, piątym roku przechodził na „ty” ze studentami, a to była niespotykana sytuacja. Z pewnością, to była osobowość, która na moim pokoleniu etnografów wywarła wpływ, on nauczył nas jak pracować w terenie, co potem z tym materiałem zrobić. Poświęcał swoim studentom, a potem magistrantom bardzo dużo czasu, to było wręcz katowanie... Tylko ta wódka...!

K.W. A czy były wyjazdy terenowe?

A.B. Oczywiście, po pierwszym roku mieliśmy praktyki na Spiszu, to był 1968 rok. Warto przypomnieć, to było tuż po najeździe wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. A na Spiszu mieszka ludność deklarująca swą słowacką tożsamość. Atmosfera tam była wtedy dość napięta. Nasza Katedra od wielu lat prowadziła tam badania. Był wrzesień, mieliśmy spotkanie się we Frydmanie, do którego wtedy był najłatwiejszy dojazd, pozostałe wsie Spiszu miały bardzo kiepskie połączenia autobusowe. Wtedy nie było jeszcze Jeziora Czorsztyńskiego¹⁸ i Frydman nie był obwarowany wałami jak dzisiaj. Ja jechałem z Tarnowa czy z Krakowa autostopem, a ponieważ miałem jeszcze dzień wolny, to wysiadłem w Rabce, czy w Nowym Targu, i myślałem, że przez dzień i noc dojdę grzbietem Gorc do Frydmana. Trochę nie doceniłem drogi i swoich sił, i przywlokłem się do Frydmana bardzo późno wieczorem, kiedy wszystkie tematy badawcze były już rozdane. A były tam dwie dziewczyny, które na Spiszu robiły badania nad ludowym rzemiosłem. Jedna zajmowała się rzemiosłami drzewnymi, a druga innymi rzemiosłami: kożusznictwem, kowalstwem itd. Kowalami zaś byli na tym

Słowiańszczyzny; wprowadził koncepcję północno-wschodniej rubieży etnograficznej. Autor m.in. monumentalnej *Kultury ludowej Słowian* (cz. I i II, Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1929-1939).

¹⁷ Zbigniew Biały (1932-1986) – etnograf, wykładowca w Katedrze Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Komisji Etnograficznej przy Polskiej Akademii Nauk oddział w Krakowie. Prowadził wieloletnie badania na polskim Spiszu. Autor m.in. *Neoewolucjonizm w polskiej etnologii*. Kazimierz Moszyński („LUD” 1980, nr 64), *Polski Spisz. Historyczne uwarunkowania kultury ludowej tego regionu i sposoby jej badania po II wojnie światowej* (Kraków: ZNUJ. Prace Etnograficzne nr 22, 1986).

¹⁸ Jezioro Czorsztyńskie – zbiornik wodny powstały po zbudowaniu na rzece Dunajec zaporę wodnej w Niedzicy. Zaporę uruchomiono w 1997 roku.

terenie Cyganie, do których ona bała się iść. Kiedy więc przyszedłem spóźniony, to doktor Biały powiedział: *nie ma już żadnego tematu, to pójdzie pan z panią Anią do Cyganów*. I w taki sposób trafiłem do Cyganów na Spiszu. No i tu przydało mi się moje Technikum – miałem tam zrobiony roczny kurs kowalstwa. Wślizgnąłem się więc do Cyganów na zasadzie, że może bym tak pomógł młotem... I stałem się takim pomocnikiem, czeladnikiem cygańskich kowali. Dla nich to była zabawna historia, przyjechał jakiś studencik i można go wykorzystać, a dla mnie to była okazja, by wkręcić się w to środowisko. [...] Wtedy stanowiliśmy taką ekipę: te dwie starsze dziewczyny i nas trzech dodanych im do pomocy¹⁹. Jednym z nich był Rysiek Kantor²⁰, który potem został profesorem, w tej chwili pracuje w Instytucie im. Lecha Kaczyńskiego, drugim był Paweł Lechowski²¹, który ostatecznie nie ukończył etnografii, ale dzisiaj jest jednym z lepszych znawców Romów, ich kultury, kolekcjonerem, który ma ogromne zbiory cyganologiczne. Jest człowiekiem szeroko znanym w środowisku cyganologicznym, o którym można by napisać książkę. [...] Na drugi dzień wyruszyliśmy pieszo do Jurgowa, na drugi kraniec Spiszu. To była spora trasa, ponad 20 km.

Cyganie na Spiszu mieszkali wówczas w bardzo biednych osadach. Nasza studencka baza, tzn. zamieszkanie w góralskiej chałupie, mieściła się w Jurgowie. Choć w Jurgowie był kowal, ale nie wiem dlaczego najpierw poszliśmy do Czarnej Góry, to jest jakieś trzy kilometry, no i tam... to był bardzo emocjonalnie trudny moment. Wchodzi się do takiej osady, wrzesień, a więc ciepło, tam nie ma podwórek, tam nie ma zagrody, a tylko chaotyczna zabudowa, wszyscy żyją na zewnątrz i gapią się, bo ktoś obcy przychodzi. Z drugiej strony to była strefa przygraniczna i o każdym obcym trzeba było zakapować do straży granicznej. Ledwo żeśmy posiedzieli pół godziny, a tu już straż jest, bo jakieś dziecko wysłane przez rodziców na

¹⁹ Adam Bartosz wspominał, że taki był zwyczaj w Katedrze, że pierwszorocznicy pomagali zbierać materiał starszym studentom i byli pod ich nadzorem.

²⁰ Ryszard Mieczysław Kantor (ur. 1947) – etnolog i antropolog kultury, wykładowca Uniwersytetów Jagiellońskiego, Śląskiego w Katowicach, Opolskiego oraz Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Członek ciał naukowych m.in. Komitetu Etnologicznego Polskiej Akademii Nauk. Autor m.in. *Zabawa w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego. Szkice o ludyzmie, ludyckości i powadze, a w istocie o ich braku* (Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013).

²¹ Paweł Lechowski (ur. 1948) – etnograf/etnolog, romolog (cyganolog), kolekcjoner artefaktów, fotografii, nagrań i filmów związanych z Cyganami/Romami. W latach 1986-1993 pracował w Muzeum Okręgowym w Tarnowie (brał udział w pozyskiwaniu artefaktów i realizacji wystawy stałej dotyczącej Romów). Był również ekspertem i doradcą w kwestiach romskich Departamentu Wyznań Religijnych oraz Mniejszości Narodowych i Etnicznych przy MSWiA. Autor m.in. oprac. *Migracje Romów rumuńskich* (2007).

strażnicę zakablowało... Mieliśmy oczywiście specjalne zaświadczenia z Katedry wyjaśniające, po co łazimy po spiskich chałupach i wypytujemy ludzi o rozmaite dawne historie...

I takie bardzo ważne spostrzeżenie metodologiczne. Mieliśmy oczywiście kwestionariusze badawcze, przygotowane przez te starsze dziewczyny, ale dość szybko okazało się, że u Romów nie ma szans na jakikolwiek wywiad. Nie ma w izbie stołu, nie ma krzesła, nie ma gdzie położyć notatnika. A nawet jak ten notatnik trzymam na kolanach, to mam przy sobie troje dzieci, które stoją, szturczą się, a ten interlokutor ma kolejne kilkoro dzieci na kolanach, papierosa w gębie, odgania się od dzieci, psów, co raz mu się watek rwie. Okazało się więc, że odpada prowadzenie jakichkolwiek systematycznych wywiadów, z notowaniem wypowiedzi informatora. Drugi trudny moment to było pijaństwo. Jak się przyszło do Cyganów, to trzeba było przynieść flaszkę, a oni się odwzajemniali i my wieczór w wieczór byliśmy pijani. Wiedzieliśmy jednak, że z prowadzonych rozmów trzeba zapamiętywać jak najwięcej. I myśmy to wszystko wynosili w głowach i potem, nawet po pijanemu, szliśmy nad rzekę, do lasu i robiliśmy notatki. Wtedy zalecane było prowadzenie dziennika etnografa, jak to robił Bronisław Malinowski²². Mam te notatki do dzisiaj i jest to fantastyczny materiał, bo pokazuje tamtą rzeczywistość i mój stosunek do niej. Trzecia sprawa – dla tych ludzi moja, nasza rola nie była zrozumiała. Nie bardzo wiedzieli co robimy i po co. Staliśmy się po prostu dość dziwnymi gośćmi, z czasem coraz bardziej akceptowalnymi. Pamiętam, że pomagałem chłopakowi pisać list do dziewczyny, w urzędach pomagaliśmy coś załatwiać...w ten sposób braliśmy udział w takich codziennych sprawach. Staliśmy się takimi domownikami. Najpierw mieszkaliśmy u takiej najbiedniejszej wdowy – Iłki, która miała czworo dzieci, a najmłodszy to był Wiesiu. Za którymś razem, zamieszkaliśmy u rodziny Mirgów²³

²² Bronisław Malinowski (1884-1942) – etnolog i antropolog, teoretyk funkcjonalizmu i twórca metody intensywnych badań terenowych, która stała się jednym z filarów nowoczesnej antropologii. Prowadził badania na wyspie Toulon (Papua) i Wyspach Trobrianda (Nowa Gwinea). Autor im. *Argonauci zachodniego Pacyfiku: relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei* (wyd. w jęz. ang. 1922, w jęz.pl. 1967).

²³ Z tej rodziny pochodzi Andrzej Mirga (ur. 1954) – etnolog, pierwszy romski student etnografii a potem wykładowca na Uniwersytecie Jagiellońskim; publicysta, działacz społeczny na rzecz Romów; założyciel stowarzyszeń romskich; romski polityk. Wieloletni współpracownik Project on Ethnic Relations; ekspert ds. romskich w Radzie Europy, Komisji Europejskiej, OBWE, przewodniczący zarządu Funduszu Edukacji Romów. Współautor m.in. z Lechem Mrozem, *Cyganie. Odmiennosc i nietolerancja* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994), z Nicolae Gheorghe, *Romowie w XXI wieku: strategie polityczne* (Kraków: Universitas 1998), z Jacqueline Bhabha, Margareta Matache, *Realizing Roma Rights* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2017).

i do tej rodziny przyłgnęliśmy. Żona Jana Mirgi – gospodarza, nazywano ją w osadzie Józka, mówiła do mnie po jakimś czasie, że jestem jak jej szósty syn. Strasznie mi to imponowało, że tak w tę rodzinę wrosłem i do dzisiaj jesteśmy ze sobą bardzo blisko. A później chodziliśmy i do innych wiosek. [...] Podsumowując ten pierwszy etap: znalazłem tę swoją egzotykę na miejscu i...wsiałem. [...] Potem praca magisterska, z wyróżnieniem, przed terminem. Wtedy prace magisterskie pisało się przez cztery lata. Na drugim roku każdy miał już swój temat. Przez trzy lata było zbieranie materiałów. Z kolei, piąty rok to była praca nad tekstem. Dziś jest trochę inaczej.

K.W. Rozumiem, że praca magisterska dotyczyła Cyganów, a jakim zagadnieniem się Pan zajmował?

A.B. Moja praca magisterska dotyczyła gospodarowania Cyganów na polskim Spiszu²⁴. Ja zająłem się na początek badaniem tradycyjnego kowalstwa, ale nie tylko, bo z czasem te badania objęły cały system ekonomiczny. Na podstawie zebranego materiału opracowałem później dość pionierską rozprawę o ekonomicznych i kulturowych uwarunkowaniach cygańskiego żebractwa. Napisałem obszerną pracę i na obronie pan profesor Gładysz powiedział, że wystarczyłby przecież jeden rozdział, a z reszty mógłbym zrobić pracę doktorską. Czułem wtedy satysfakcję, ale ostatecznie doktoratu nigdy nie zrobiłem – nie miałem czasu.

K.W. Chciałabym jeszcze dopytać, a jak Pan trafił do Cyganów, to czy coś Pan wiedział o tej społeczności?

A.B. Nie, nic, absolutnie. Wiedza była zerowa. Przy okazji powiem, że w późniejszym życiu zawodowym zacząłem się też interesować Żydami i często wspominam, że był taki etnograf Przemysław Burchard²⁵ – absolwent naszej krakowskiej Katedry (skończył dziesięć lat wcześniej niż ja). I on w swojej książce *Krok za rogatki*²⁶ napisał coś takiego, że o kulturze

²⁴ Praca magisterska, pt. *Gospodarowanie Cyganów na Polskim Spiszu*, obroniona w 1972 roku.

²⁵ Przemysław Burchard (1925-2008) – etnograf, reportażysta, prozaik, podróżnik, prekursor polskiej speleologii i inicjator nurkowania swobodnego. W latach 50. XX wieku współpracował z prof. Romanem Reinfussem. Podróżował po Ameryce Południowej i Środkowej, Australii i Oceanii, Nowej Gwinei, Afryce, Dalekim Wschodzie. Zajmował się mniejszościami narodowymi i etnicznymi, procesami akulturacji i interferencją kulturową. Przekazał kolekcję artefaktów związanych z Indianami kolumbijskimi do Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Autor wielu książek, m.in. *Australijczycy (szkice etnologiczne)* (Warszawa: Wiedza Powszechna 1990), a także opracowań m.in. *Pamiętki i zabytki kultury żydowskiej w Polsce* (Warszawa: Zakłady Graficzne „Reprint” Piotr Piotrowski 1990).

²⁶ Przemysław Burchard, *Krok za rogatki*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1964.

Żydów wiemy dzisiaj mniej niż o zamarłych cywilizacjach Ameryki Południowej i Afryki. Nie mieliśmy na studiach ani godziny o Żydach, w ogóle o grupach mniejszościowych. Tak więc o Cyganach też nic nie wiedziałem.

K.W. A co dalej – po obronie pracy magisterskiej? Co z zainteresowaniami Cyganami, etnografią?

A.B. Dalej? Wybór był bardzo prosty, choć chyba mnie niesatysfakcjonujący. Na studiach miałem stypendium naukowe, więc zaproponowano mi pozostanie w Katedrze. Jednak w międzyczasie, bo po czwartym roku, ożeniłem się z etnografką²⁷ – jedną z tych dziewczyn, które zawiodły mnie do Cyganów. I tak, po pierwsze ożeniłem się, a po drugie miałem dom w Tarnowie. Anka skończyła studia rok wcześniej i załatwiłem jej tu [w Tarnowie – KW] robotę – została przyjęta do muzeum²⁸. Kiedy i ja skończyłem studia, to nie bardzo mogłem zostać w Katedrze i po prostu też przyjąłem się do pracy w muzeum tarnowskim. To było w 1972 roku.

K.W. Powiedział Pan, że wybór był niesatysfakcjonujący, to dlaczego wybrał Pan pracę w muzeum?

A.B. W tamtym czasie praca w muzeum była dla etnografów czymś oczywistym, czymś bardzo oczywistym. Odwrotnie niż dzisiaj. Dzisiaj etnografa bardzo trudno do muzeum zwabić. Wtedy większość z nas poszła pracować do muzeum.

K.W. To jeszcze dopytam, a podczas studiów miał Pan zajęcia dotyczące muzeów, muzealnictwa?

A.B. Tak, mieliśmy wykład o muzealnictwie, który prowadził doktor Jan Bujak²⁹ i były praktyki muzealne po pierwszym roku. Na przykład ja miałem

²⁷ Żona – Anna Bartosz (ur. 1946), etnografka, kierownik Muzeum Etnograficznego w Tarnowie (Oddział Muzeum Okręgowego w Tarnowie ob. Muzeum Ziemi Tarnowskiej). Autorka m.in. *Kolorowe Zalipie. Przewodnik* (z A. Bartoszem; Tarnów: Muzeum Okręgowo w Tarnowie 1992), *Tradycyjne rzemiosła w regionie tarnowskim* (Tarnów: Tarnowski Oddział Stowarzyszenia Twórców Ludowych 2002).

²⁸ Muzeum Okręgowo w Tarnowie, od 2024 roku Muzeum Ziemi Tarnowskiej (to powrót do nazwy z 1945 roku).

²⁹ Jan Bujak (1931-1991) – etnograf, studiował, a potem został pracownikiem w Katedrze Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracownik, a także kierownik Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce. Członek Rad Naukowych Muzeum w Zakopanem, Nowym Targu, Zubrzyca, Suche Beskidzkiej. Prowadził badania na terenie Podhala, Spisza, Orawy. Autor m.in. *Zarys kultury ludowej Rabki* (Rabka: Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce 1961 – I wyd., 1962 – II wyd.), *Zarys kultury ludowej okolic Rabki* (Rabka: Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce 1972).

praktykę muzealną w Toruniu³⁰ u pani profesor Prüfferowej³¹. To była naprawdę taka bardzo muzealna praktyka, razem z magazynami, konserwacją. Potem miałem praktyki jeszcze w sanockim skansenie³².

K.W. No to wróćmy: rozpoczął Pan pracę w muzeum, a co z zainteresowaniami cyganologicznymi?

A.B. Miałem świadomość, że zakres działań w muzeum regionalnym będzie ograniczony do zajmowania się kulturą regionu i tyle, i że Cyganami, to ja mogę się zajmować, ale teoretycznie. Wówczas pojęcie mniejszości jakoś nie funkcjonowało, ale.... Przypomniałem sobie, że przed muzeum chciałem nająć się do pracy na milicji, ale chwała Bogu, że mnie nie przyjęli, bo bym miał paskudny epizod w życiu. A milicja stąd, że wówczas znaną postacią telewizji był absolwent naszej Katedry Bronisław Cieślak³³. Występował w roli milicjanta i jakoś mi się skojarzyło: Cyganie, milicja, grupa podejrzana... Potem szukałem pracy w Wydziale Spraw Wewnętrznych, dowiedziałem się, że przy urzędzie miasta istnieje specjalna komórka czy stanowisko do spraw Cyganów i że może tam byłaby robota związana z Cyganami. Tak starałem się ten swój kapitał cyganologiczny wykorzystać, ale wtedy nie udało się. Niemiej, po dwóch, trzech latach pracy... tu naprzeciwko jest wejście do naszego Stowarzyszenia Romów. To jest najstarsze Stowarzyszenie w Polsce założone w 1960 roku jako Cygańskie Stowarzyszenie Kulturalno-Oświatowe. Potem zmieniliśmy je na Kulturalno-Społeczne Stowarzyszenie Romów w Tarnowie³⁴. To było pierwsze użycie słowa Rom w nazwie i to było w 1985 roku. I ja się z tymi Romami tutaj zacząłem

³⁰ Muzeum Etnograficznym w Toruniu – dzisiaj to Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej.

³¹ Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990) – etnografka i etnolożka, muzealnica, absolwentka Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie; zatrudniona w Muzeum Etnograficznym tegoż Uniwersytetu (do 1939 roku). Po II wojnie światowej przeniosła się do Torunia i związała z Katedrą Etnologii Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu (jako wykładowczyni) i Działem Etnograficznym Muzeum Miejskiego w Toruniu (jako kierownik), a następnie Muzeum Etnograficznym w Toruniu (jako dyrektor). Członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Prowadziła badania nad problematyką rybołówstwa oraz stworzyła jedną z najbogatszych kolekcji rybołówstwa tradycyjnego. Autorka m.in. *Rybołówstwo jezior trockich (rys etnograficznych)* (Wilno: Nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie 1930), *Rybackie narzędzia kolne w Polsce i w krajach sąsiednich* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1957).

³² Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

³³ Bronisław Cieślak (1943-2021) – aktor (odtwórca m.in. roli Sławomira Borewicza w serialu *07 zgłoś się*), dziennikarz, prezenter telewizyjny, polityk.

³⁴ Od 2002 roku to Stowarzyszenie Kulturalno-Społeczne Romów „Centrum Kultury Romów w Polsce”.

przyjaźnić. Tu, w centrum miasta, wokół Rynku funkcjonowało bardzo interesujące środowisko. Obok sporej grupki czterdziestolatków pamiętających złodziejskie czasy okresu okupacji (okradali wagony towarowe, m.in. zrzucając kawałki węgla), byli cinkciarze, meliniarze, no takie fajne towarzystwo. W tym środowisku kręcili się Romowie, którzy niedawno osiedlili się w Tarnowie. Większość tych Romów tutaj zamieszkałych, to oni należą do Cyganów górskich³⁵, czyli z perspektywy tych byłych wędrowców był to gorszy sort ludzi. Mieszkał tutaj też Józek Kamiński³⁶ ze szczepu Polska Roma³⁷, który trzymał żelazną ręką to takie bardzo różnorodne towarzystwo. I myśmy się zaprzyjaźnili, nawet bardzo. On widział, że ja się interesuję Cyganami. Ciągłe o czymś sobie opowiadaliśmy, próbowałam notować nawet jego wspomnienia z wędrowek po Galicji. On należał do takiej podgrupy nazywanej Galicjakami właśnie. Kiedyś przy wódce padło coś takiego, że przydałoby się założyć muzeum cygańskie. Zastanawiałem się, gdzie takie muzeum powinno powstać. Nawet nie przyszło mi do głowy, że może to być w Tarnowie. I wtedy Malińciu – miał takie miłe romskie imię – mówi: *zróbmy cygańskie muzeum u nas...* Był to 1979 rok.

K.W. No tak, to już koniec lat 70. XX wieku, a wcześniej? Czym się Pan zajmował pracując w muzeum? Czy był dział etnograficzny?

A.B. Dział etnograficzny, w którym pracowałam powstał wcześniej³⁸. On istniał w strukturze muzeum i zawsze tam był jeden etnograf. Pracowała tam krótko pani Bednarczukowa³⁹, a tak to kolejne osoby pracowały po

³⁵ Cyganie/Romowie górscy (też Wyżynni, Karpaccy; przez Cyganów z grupy Polska Roma określani jako Bergitka Roma) – jedna z grup cygańskich/romskich, zamieszkująca obecne województwa: podkarpackie, małopolskie, śląskie, dolnośląskie; potomkowie Romów przybyłych na ziemię polską w XV wieku z południowego-wschodu, prowadzący osiadły tryb życia. Z grupy tej wywodzi się m.in. Andrzej Mirga (patrz przypis 23), Teresa Mirga (ur. 1962) – poetka, pieśniarka, kompozytorka.

³⁶ Józef Władysław Kamiński *Malińciu* (1929-1985) – romski działacz grupy Galicjaki (Polska Roma). Jeden z założycieli i działacz Społeczno-Kulturalnego Stowarzyszenie Cyganów (1963); uczestnik IV Światowego Kongresu Romów w Getyndze (wybrany do prezydium) i II Festiwalu Romów w Chandigarh w Indiach. Założyciel Spółdzielni Kotlarskiej zatrudniającej Romów z Tarnowa. Członek zespołu ludowego *Nevo Drom*; jako aktor wystąpił w serialu *Popielec* (1982).

³⁷ Polska Roma – jedna z grup romskich (największa) zamieszkująca w Polsce; historycznie Polska Roma zaczęła kształtować się na ziemiach zachodniej Polski w XVI wieku, wyróżnia ją przywiązanie do tradycji romskich. Z grupy tej pochodziła m.in. Bronisława Wajs (Papusza).

³⁸ Dział etnograficzny został wyodrębniony w 1976 roku, wraz z przekształceniem Muzeum w Muzeum Okręgowe w Tarnowie.

³⁹ Alicja Bednarczuk pracowała w muzeum tarnowskim w latach 1969-1971 – była pierwszym etatowym etnografem; potem podjęła pracę w Muzeum Historycznym m. Krakowa.

roku. W ogóle sam zbiór etnograficzny zainicjowała pierwsza po wojnie [II wojnie światowej – KW] kierowniczka muzeum pani Chrzanowska⁴⁰, która była historykiem sztuki. Ona zajmowała się sztuką, zbierała ceramikę, rzeźby – bardzo cenne rzeczy. I to był taki początek. Było wówczas kilkaset eksponatów, z czego część była z jakiegoś konkursu. Był to więc dość niewielki dział. Kiedy przyszliśmy tu z żoną, chcieliśmy zebrać jak najwięcej. Teren wokół Tarnowa był fantastyczny i etnograficznie niewiele znany, to była kolejna egzotyka dla mnie. W tamtym czasie miałem motorower Jawę i razem z żoną żeśmy jeździli po okolicy, śpiąc po stodołach, po ludziach – to była taka etnografia z tamtych czasów. Widzieliśmy ogrom tych zabytków, które leżą na ulicy. Wtedy pod każdą chałupą była sterta złomu. I z tej sterty złomu cuda się wyciągało. Tak więc zbierałem materiały i zwoziłem sterty przedmiotów, za które trzeba byłoby dzisiaj słono zapłacić, już nie mówiąc o procedurach, które dzisiaj wiążą się z przyjmowaniem obiektów do muzeum.

K.W. Chciałabym dobrze zrozumieć: dlaczego zbierał Pan te rzeczy do muzeum, czy uważał Pan, że tam jest ich miejsce?

A.B. To była wtedy oczywista oczywistość. Nie wiem, jak to funkcjonuje w dzisiejszej świadomości etnografów, ale dla nas to była ogromna wartość. Podobnie jak bycie muzealnikiem. To był zawód szczególnego zaufania.

K.W. A czy pamięta Pan pierwszy przedmiot pozyskany do muzeum?

A.B. Pierwsze trzy... ale może zacznę tak: jak szwendałem się po wsiach, to miałem takie przekonanie, że wszystko co ma wartość muzealną ludzie powinni oddać do muzeum za darmo. Nie kupowało się wtedy. Był nawet taki zwrot „czy możecie to oddać do muzeum” i to było takie oczywiste. Mam nawet takie wrażenie, że się wyludzało, a potem ludzie się reflektovali i może żalowali, że oddali. Pamiętam kilka przypadków kiedyśmy wycyganili z kapliczki coś ładnego, dzisiaj bym tego nie zrobił, albo bym powiedział właścicielowi weź to schowaj, bo to ukradną. Myśmy nigdy nie ukradli, ale żeśmy wyludzali. Pamiętam też taki przypadek: w Rzędzinie, to taka dzielnica Tarnowa była bardzo piękna figurka w kapliczce. Przeszedłem do księdza proboszcza i mówię, że może byśmy wzięli tę figurkę do muzeum, bo jeszcze ktoś ukradnie. Ksiądz odmówił, a za jakiś czas

⁴⁰ Paulina Florentyna Chrzanowska (1919-1988) – historyk sztuki, romanistka, malarka (zadebiutowała wystawą w 1936 roku, potem wystawiała swoje prace w Rzeszowie, Sandomierzu, Krakowie, Radomiu i Tarnowie); kierownik tarnowskiego muzeum w latach 1950-1970. Kolekcja jej prac malarskich znajduje się w zbiorach obecnego Muzeum Ziemi Tarnowskiej.

przyszedł do muzeum i powiedział: a jednak ukradliście, bo okazało się, że ktoś ukradł – to dla mnie było straszne przeżycie.

K.W. Chciałabym wrócić do pytania o pierwsze pozyskane przedmioty – co to było i skąd?

A.B. To była wieś Zabłędza koło Tuchowa – Tadeusz Radwan⁴¹, więzień Oświęcimia i Mauthausen, pszczelarz i rzeźbiarz. I miał takie figurki o tematyce obozowej, które nam pokazał. Zapytałem: *a nie oddałby Pan ich do muzeum?* A on: *nie bardzo*. A ja: *bo wie Pan, takie rzeczy to się do muzeum oddaje*. Dla nas było oczywiste, że to powinno być w muzeum. To było takie głupie myślenie, że ten człowiek powinien to oddać do muzeum i będzie miał z tego frajdę. Pytam więc: *no dobrze, a ile Pan za to chce*. A on: *30 zł*. Nie pamiętam formalności, ale wtedy procedura była bardzo uproszczona jak się coś kupowało, tzn. rachunek pisało się odręcznie. A jak się dostawało, czy znajdowało, to pisało się: „pozyskane w terenie”. I to było to najpierwsze pozyskanie w terenie. Jedną z tych rzeźb Radwana szczególnie mnie zainteresowała i dobrze ją pamiętam. To była postać więźnia trzymającego buraka w ustach. A historia była taka, że mężczyzna ukradł buraka i z nim w ustach został przywiązany do słupa. Nie wiem czy wtedy rozróżniałem, czy sztuka jest czymś ważniejszym niż przedmioty codziennego użytku... Może warto wspomnieć, że miałem wcześniej niezłą praktykę jeśli chodzi o przedmioty użytkowe. Jeszcze na pierwszym roku studiów równolegle mieliśmy archeologię i tam poznałem kolegę – Nikolaya Sirakova⁴² z Bułgarii. I kiedy uczyliśmy się o kulturze materialnej z Moszyńskiego⁴³, to do ręki wpadła mi książka *Etnografia Bułgarii* Christo Vakarelskiego⁴⁴ – strasznie archaiczne tam były rzeczy. I kiedy w 1970 roku zmieniła się władza⁴⁵ i można było pojechać za granicę na wkładkę paszportową, to kolega – Wojtek Salwa⁴⁶, który był naszym niekwestionowanym liderem na roku, zorganizował

⁴¹ Tadeusz Radwan (1924-2003) – więzień Auschwitz-Birkenau i Buchenwaldu. Po II wojnie światowej zajął się pszczelarstwem i kolekcjonerstwem. Założył prywatne muzeum, w którym miał ponad 3 tys. eksponatów, w tym był jego obozowy pasiak, piuska i laska papieża Jana Pawła II. Zbiory te zostały przekazane w 2013 roku przez rodzinę do Muzeum w Tuchowie.

⁴² Nikolay Sirakov – archeolog, specjalista w dziedzinie paleolitu na Bałkanach.

⁴³ Chodzi o książkę: Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian* (cz. I i II, Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1929-1939).

⁴⁴ Christo Vakarelski, *Etnografia Bułgarii*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (Prace etnologiczne tom VII) 1965.

⁴⁵ W 1970 roku do władzy dochodzi Edward Gierek (1913-2001) – robotnik i polityk.

⁴⁶ Wojciech Ziemowit Salwa (1947-2021) – spółdzielca, antropolog, członek Harcerskiej Fundacji Opieki i Rozwoju Harfor.

wyjazd do Bułgarii, a pomagał nam w tym wspomniany Nikolay Sirakov. Pojechało nas osiem osób. Szwendaliśmy się autostopem po Bułgarii i dla nas etnografów, dla mnie to było odkrycie biblijnej ziemi. Tak niezwykle starożytne urządzenia, gospodarka, zwyczaje. W większości regionów ludzie chodzili jeszcze w strojach tradycyjnych, to było dla nas zupełne średnio-wiecze. Ja wtedy przywiozłem trochę eksponatów kowalskich, które potem przekazałem do Muzeum w Tarnowie, do naszego działu etnografii. I nawet się zastanawiałem co mają wspólnego te bułgarskie rzeczy z naszą kolekcją, ale chciałem mieć coś egzotycznego w tym naszym muzeum. I z czasem okazało się, że te przedmioty mi się przydały do kolekcji cygańskiej. I ta Bułgaria nas utwierdziła, że tradycja, to co lud posiada jest bezcenne i trzeba to ocalić. I w związku z tym nagromadziliśmy tych gratów, ściągając co mogliśmy, zresztą fantastycznych rzeczy i w większości za darmo.

K.W. A proszę powiedzieć jak duży był wówczas zbiór artefaktów etnograficznych w Muzeum?

A.B. To nie była jakaś wielka kolekcja. Jakieś kilkaset obiektów z zakresu kultury materialnej. Później, w latach 70. XX wieku zorganizowaliśmy dwa, albo trzy wielkie konkursy na temat sztuki ludowej regionu tarnowskiego. I one przyniosły nam ogromne plony wyrobów rzemieślniczych i artystycznych.

K.W. Zatrzymajmy się proszę na chwilę. Użył Pan określenia region tarnowski – dlaczego?

A.B. Dość niedługo jak rozpocząłem pracę, bo w 1975 roku, była reforma administracyjna⁴⁷ i powstało województwo tarnowskie. Automatycznie w każdym województwie musiało być muzeum okręgowe. Jego zadaniem było określenie w jaki sposób to województwo można określić jako region etnograficzny. Czy jest to jakiś region etnograficzny wydzielony, czy też nie. Ja nad tym pracowałem. To zadanie dostałem z Komitetu Wojewódzkiego PZPR, od pani⁴⁸, która była tam od spraw kultury. Ona była socjologiem i jednocześnie była bardzo precyzyjna, szczegółowa, a ja byłem dość świeżym etnografem. I ona mnie zmuszała, by te materiały, które zbierałem,

⁴⁷ Chodzi o reformę zmieniającą podział administracyjny Polski: zlikwidowano trójstopniowy podział administracyjny (województwo-powiat-gmina) i wprowadzono dwustopniowy (województwo-gmina) oraz podział na 49 województw, w tym było województwo tarnowskie ze stolicą w Tarnowie. Podział ten obowiązywał do 1999 roku.

⁴⁸ Chodzi o Jadwigę Jarosz (ur. 1945).

uzupełniać i uzupełniać. Do dzisiaj jestem jej wdzięczny za to, bo tych materiałów starczyło mi na parę lat do opracowania. Miałem doskonałą orientację w terenie, bo jak już mówiłem, z żoną objeżdżaliśmy ten teren. W każdej wiosce chyba byłem, a w niektórych wsiach prawie w każdym starszym domu. Nacisk tej pani zaś sprawił, że ten zebrany materiał został wykorzystany do stworzenia syntezy: charakterystyki kultury ludowej regionu. Namacalnym dowodem tej pracy jest rozdział w pracy *Województwo Tarnowskie*, która wyszła w 1987 lub 1988 r w Krakowie⁴⁹. Jest tam rozdział o fizjografii, historii i jest też duży rozdział pod tytułem *Kultura regionu tarnowskiego* mojego autorstwa. I tam jest charakterystyka osadnictwa, budownictwa, rzemiosł, zajęć, typy gospodarki i jest podrozdział o sztuce, współczesnej sztuce.

K.W. A co wyróżniało sztukę regionu tarnowskiego?

A.B. Specyfiką tego regionu jeśli chodzi o sztukę jest wieś Zalipie. Tu, zaraz po II wojnie światowej odbywały się, ale nieregularnie, konkursy na malowane chaty⁵⁰. Organizował je Wojewódzki Wydział Kultury w Krakowie. Po reformie, jak powstało województwo tarnowskie, to nasze Muzeum zostało organizatorem tych konkurów⁵¹ i tak jest do dzisiaj. Dla naszych zbiorów konkursy okazały się bardzo ważne, ale też dokonały się wtedy niesamowite odkrycia.

K.W. O jakie odkrycia chodzi?

A.B. To króciutko: zjawisko malowania domów powstało pod koniec XIX wieku. W 1906 roku Hickel publikuje w „Ludzie” artykuł na ten temat⁵². Po II wojnie światowej, w 1947 roku został zorganizowany konkurs we wsi Podlipie, na który kobiety przyniosły malowanki, ale już w następnym roku zaczęto robić konkurs na malowane chaty. Tam była bardzo aktywna Felicja Curyłowa⁵³, która zdominowała przyjeżdżające jury. Ono

⁴⁹ Chodzi o książkę *Województwo Tarnowskie*, red. Jadwiga Warszyńska, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Oddział w Krakowie, Komisja Nauk Geograficznych 1988.

⁵⁰ Konkurs *Malowana Chata* został po raz pierwszy zorganizowany w 1948 roku.

⁵¹ Muzeum Okręgowe w Tarnowie (obecnie Muzeum Ziemi Tarnowskiej) jest organizatorem konkursów od 1976 roku. W 2025 roku odbyła się 62 edycja konkursu *Malowana Chata*.

⁵² Chodzi o Władysława Hickela i artykuł pt. *Malowanki ludowe na Powiślu Dąbrowskim*, „Lud” 1906, tom XII, z. 1, s. 113-121.

⁵³ Felicja Curyło (1903-1974) – malarka, artystka ludowa ze wsi Zalipie. Zagroda, w której mieszkała i którą ozdobiła malowidłami została kupiona przez „Cepelię” i przekazana w 1978 roku Muzeum Okręgowemu w Tarnowie – obecnie jest to filia Muzeum Etnograficznego Oddziału Muzeum Ziemi Tarnowskiej.

przyjeżdżało, a Curyłowa ich prowadziła to tu, to tu. I tak to trwało przez całe lata 50., 60. XX wieku, aż do roku 1974, kiedy Curyłowa zmarła. To zbiegło się z przejściem przez nasze Muzeum organizacji konkursów. Wtedy ja i Teresa Komornicka⁵⁴ spotkaliśmy się i ona mi powiedziała, że kiedyś konkurs odbywał się na większym obszarze, że zjawisko malowania domów było nie tylko w Zalipiu. Poczytaliśmy sobie o tym trochę i na wiosnę 1976 roku wyruszyłem z Teresą moim autkiem po okolicy. W dziesięciu różnych wsiach, dość odległych od Zalipia znaleźliśmy malowane domy i ich malujące właścicielki. W innych wsiach odnalazły się kobiety, które od lat już nie zdobiły swych domów, ale zachowały tę umiejętność i chętnie zgodziły się na konkurs swoje domy kolejny raz pomalować. To było odkrycie zupełnie niesamowite: w każdej wsi zupełnie inny typ malarstwa. Tak więc, jak ten konkurs odbył się w 1976 roku i te wszystkie kobiety przyjechały na jego rozstrzygnięcie, to te baby zalipiańskie były zadziwione skąd aż tyle ich jest. I do dzisiaj tak jest: my Zalipianki i te *łobce* baby. I naprawdę to było niesamowite odkrycie, mnóstwo materiałów absolutnie nieznanymi, no i z czasem... teraz to już jest rutyna, ten konkurs.

K.W. Jak wtedy wyglądała praca jury?

A.B. Jury objeżdżało wsie, ale wcześniej też objeżdżało, a raczej obchodziło, ale samo Zalipie. W tym 1976 roku okazało się nawet, że nie da się tego zrobić w jeden dzień, tak więc zarządziłem, że to będą dwa dni. W tej chwili są trzy, bo komisja objeżdża w dwa dni, a trzeciego ogłaszane są uroczyste wyniki. To była fantastyczna przygoda, bo.... I jeszcze jeden ciekawy wątek z życiorysu etnografa. Muszę jeszcze raz wrócić do studiów. Jak mówiłem – byłem zdolnym studentem i zostałem wydelegowany z kolegą – Wojtkiem Dudziakiem⁵⁵ chyba po trzecim roku (1969 rok) do Studium Etnologicum, które organizował pan profesor Jan Podolak⁵⁶ na Słowacji⁵⁷. To

⁵⁴ Teresa Komornicka-Rościszewska (ur. 1942) – etnograf, wieloletnia członkini komisji konkursowej *Malowana Chata*, autorka m.in. książki pt. *Moje Zalipie. Ludowi artyści regionu tarnowskiego* (red. tekstu A. Bartosz, konsult. Urszula Gieron; Tarnów: Muzeum Okręgowe w Tarnowie; Komitet Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej 2023).

⁵⁵ Wojciech Dudziak (1940-2020) – etnograf, fotograf, przewodnik tatrzański, znawca słowackiego dziedzictwa kulturowego. Pracował m.in. w Muzeum Ziemi Bieckiej, Muzeum Okręgowym w Tarnowie oraz w Muzeum Litpowa w Ružomberku (Słowacja).

⁵⁶ Ján Podolák (1926-2017) – etnolog, profesor, nauczyciel akademicki, założyciel kilku ośrodków etnologicznych w Słowacji, w latach 1999-2002 był rektorem Uniwersytetu św. Cyryla i Metodego w Trnawie; w 2006 roku został odznaczony za zasługi dla nauki i edukacji Orderem Ľudovíta Štúra II klasy.

⁵⁷ Do 1993 roku Słowacja wchodziła w skład Czechosłowacji.

był taki, chyba dwutygodniowy rodzaj praktyki terenowej, na którą zapraszał studentów z różnych krajów i etnografów-profesorów. Tak poznałem etnografów z Węgier, Rumunii, Jugosławii⁵⁸, Szwecji, zaprzyjaźniłem się z równoległym rocznikiem studentów słowackich, co skutkowało tym, że do dzisiaj, no może już mniej, bo ludzie trochę wymarli, ale na całej Słowacji mam znajomych. Było to też ważne dla badań Cyganów...

K.W. Rozumiem, że nawiązane wówczas znajomości wykorzystywał Pan, by organizować jury w konkursie *Malowana Chata*?

A.B. Tak, przez długie lata skład jury konkursu było międzynarodowe. Wcześniej ten skład był stały: prof. Roman Reinfuss⁵⁹, Zdzisław Szewczyk⁶⁰ – kustosz Muzeum Etnograficznego w Krakowie i dwoje, troje urzędników. Od 1976 roku staraliśmy się, aby w składzie byli etnografowie, dziennikarze, architekci. Chciałem, by byli to ludzie z różnych dziedzin i utworzyłem też coś w rodzaju obserwatorów. Poza członkami jury, które stanowiło dziesięcioro czy więcej osób zapraszałem rozmaitych „kibiców” zainteresowanych tym zjawiskiem, najchętniej dziennikarzy, którzy nasze działania promowali we świecie. Dla wielu ludzi to była jedyna okazja, by wszystkie te malowane chałupy zobaczyć...

K.W. I udokumentować...

⁵⁸ Jugosławia – państwo związkowe, jako realny byt polityczny: Socjalistyczna Federacja Republiki Jugosławii, funkcjonujące w latach 1945-1991/1992, (do 2003 jako Federalna Republika Jugosławii – federacja Serbii i Czarnogóry). W skład Jugosławii wchodziły: Serbia (z Wojwodiną i Kosowem), Czarnogóra, Bośnia i Hercegowina, Chorwacja, Macedonia, Słowenia.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Zdzisław Szewczyk (1918-2004) – studiował fizykę, a potem etnografię na Uniwersytecie Jagiellońskim; pracownik Muzeum Etnograficznego w Krakowie (kierownik Działu Kultury Materialnej). Prowadził badania terenowe w regionie krakowskim i Jury Krakowsko-Częstochowskiej oraz regionach górskich i na Pogórzu. Szczególnie interesował się strojami (m.in. wykonał ok. 2 tys. rysunków i szkiców). Opracował scenariusze wystaw stałych i czasowych dla muzeów w Poroninie, Nowym i Starym Sączu, Tarnowie, Warszawie. Laureat Nagrody im. Oskara Kolberga za działalność naukową, dokumentacyjną, animację i upowszechnianie kultury ludowej.

A.B. Tak, mi chodziło o to, że jeśli w jury był etnograf spoza Polski, to miał okazję, by zobaczyć wszystkie te chałupy, poznać to zjawisko. Ja miałem kontakty ze wszystkimi konsulatami w Krakowie i nie tylko, znałem wiele osób z różnych zagranicznych muzeów, więc tworzyło się swoiste forum znawców i sympatyków sztuki ludowej. Przez pierwsze lata cały skład jury kwaterowaliśmy w miejscowej szkole, a później w Domu Malarek⁶¹. Przez niemal trzy doby wszyscy byli razem, poznawali się, wieczorem pogaduszki i to było merytorycznie efektywne, bo była wymiana informacji. Potem to przepadło jak przestałem być dyrektorem⁶², a jury stało się strasznie rutynowe. Obecnego dyrektora⁶³ staram się przekonać, że można jeszcze coś bardziej interesującego z tego konkursu wycisnąć, ale musiałyby znacznie zmienić się jego formuła. Ale może czasy kierowania się entuzjazmem, emocjami to już zaszłość?

K.W. A proszę powiedzieć ile lat organizował Pan konkurs *Malowana Chata*?

A.B. Od 1976 roku do 2013 roku.

K.W. To bardzo wiele lat i pewnie spora grupa osób skupiona wokół malarstwa zalipiańskiego.

A.B. Tak, to dziesiątki osób. Nie krygując się stworzyłem dobrą formułę tego konkursu.

K.W. A z Pana obserwacji, czy konkursy wpłynęły na samo zjawisko malowania?

A.B. Ogromnie, ale to osobny temat.

K.W. A jako muzealnik, jak Pan ocenia ten wpływ?

A.B. Przede wszystkim odkryliśmy trwanie tego zjawiska na o wiele większym obszarze niż samo Zalipie i udokumentowaliśmy jego różnorodność. W Muzeum w Tarnowie jest bardzo bogata i unikalna dokumentacja. Kiedy zaczynaliśmy poznawać to malarstwo – Teresa dwa czy trzy lata wcześniej już bywała zapraszana do jury – potrafiliśmy (może jeszcze ze dwie osoby) rozróżnić, która kobieta jest autorką jakiegoś motywu na ścianie, albo

⁶¹ Dom Malarek w Zalipiu powstał w 1977 roku jako ośrodek pracy twórczej i informacji turystycznej. Jest także siedzibą Gminnego Ośrodka Kultury oraz Stowarzyszenia Zalipiańskich Malarek.

⁶² Adam Bartosz był dyrektorem Muzeum Okręgowego w Tarnowie w latach 1980-2012.

⁶³ Od 2020 roku dyrektorem jest Kazimierz Kurczab (ur. 1960) – historyk, wcześniej był kierownikiem Muzeum Zamek w Dębnie (Oddział Muzeum w Tarnowie).

z której rodziny, bo to się w rodzinach dziedziczyło. Dla nas to był żaden problem rozpoznać, nawet jeśli przed nami leżało 50 malowanek, czyje to jest. Kiedy w Zalipiu powstał Dom Malarek zaczęto tam uczyć malowania dzieci, również te z domów, gdzie tej tradycji nie było. I to malarstwo zaczęło się bardzo unifikować i modernizować technicznie. Pierwotnie farby były proszkowe i malowano nimi na wapiennej powierzchni byle jakim pędzlem, a teraz to już jest super technika i nowoczesne barwniki. Druga sprawa, to dokumentacja występowania malarstwa. Niektóre malarki, które odkryliśmy, rok, dwa trwały i albo umarły, albo zniedołężniały i to był ostatni moment kiedyśmy je zarejestrowali. Były też takie malarki na peryferiach, które zachowały prawie identyczne formy jak dokumentował Hickel w 1906 roku. Kolejne zjawisko, które na skutek konkursu się wydarzyło, to... był moment, kiedy zaczęto burzyć drewniane domy i budować murowane. Jako etnografowie byliśmy święcie przekonani, że to koniec malowania. Okazało się jednak, że pod wpływem konkursu, kobiety, które malowały i stanowiły pewną elitę, z determinacją przeniosły to malarstwo na współczesny tynk. Malowały to samo, tylko nie na glinianej powierzchni, a na murowanej, tynkowanej ścianie. A w niektórych rodzinach specjalnie trzymali przez długie lata niezamieszkałe chałupy drewniane tylko po to, żeby je dalej malować dla komisji konkursowej. Do dzisiaj są też takie chałupy, które nie są zamieszkałe, bo babka zmarła kilkadziesiąt lat temu, ale rodzina pielęgnuje je, bo czekają na Komisję, bo czują się zobowiązane tradycją, starają się nas nie zawieść. Z tego nic nie mają poza tym, że komisja przyjdzie raz w roku. No prawda, są nagrody. Naprawdę jednak symboliczne.

K.W. To ciekawe, bo Hickel dokumentował makatki, potem za sprawą Curyłowej, a może i trochę wcześniej malarstwo wyszło na zewnątrz budynków, a konkursy...

A.B. To co Pani mówi, to nazywa się legendą Curyłowej, ale ona stała się pewną ikoną nie dlatego, że była dobrą malarką, ale dlatego, że była dobrą aktywistką. Nie miała dzieci i była bardzo aktywną kobietą. Jej wkład w promocję tej twórczości był głównie organizacyjny. W latach 50. XX wieku stała się gwiazdą polskiej sztuki ludowej. Tę pozycję umiejętnie wykorzystywała na rzecz swojego środowiska. Z tą działalnością związanych jest sporo różnych opowieści, dziś już w formie niemal legend.

Choćby ta, jak to Curyłowa załatwiła u Bieruta⁶⁴ szybką elektryfikację Zalipia, doprowadzenie do wsi porządnej drogi, no i budowę okazałego Domu Malarek! Natomiast jej wpływ na samo malarstwo był właściwie żaden, a nawet gorzej, bo ona prowadziła komisję tylko do wybranych domów, tak po prostu, wedle sympatii. Kiedyś zajrzeliśmy do jej sąsiadki, ciekawi wnętrza drewnianej chaty. A tam wnętrza pięknie, tradycyjnie malowane! Pytam: *a Pani do konkursu się nie zgłasza?* A ona: *nie, bo mnie Curyłowa nie zapisała.* Gdyby chciała Pani wiedzieć coś więcej na temat tych malarek, to w zeszłym roku (2024) koleżanka przygotowała taką publikację olbrzymią o malarkach z Zalipia i nie tylko, to taki jakby katalog malarek⁶⁵.

K.W. Wspomniał Pan, że od 2012 roku nie organizuje konkursu, ale czy nadal jest Pan jego obserwatorem?

A.B. Jeśli to ma być rodzaj spowiedzi, to może zarysuję taki wątek. Otóż, zanim przeszedłem na emeryturę, przez kilka lat przygotowywałem swojego następcę i ciągałem go w każde miejsce, w którym powinien być. Chciałem, żeby zmiana na stanowisku dyrektora była bardzo łagodna. Byłem wszak dyrektorem przez 32 lata, byłem bardzo aktywny, miałem uznanie środowiska. Mój kolega⁶⁶, jak został dyrektorem to chciał to uznanie zdobyć bardzo szybko. Zaczął mnie traktować jako swoistą konkurencję, starał się odciąć mnie od różnych ważnych spraw, którymi ja się zajmowałem, zastąpił mnie na miejscu przewodniczącego jury itp. Ja nie mówię tego dlatego, żebym jakoś z tego powodu cierpiał, bo i tak miałem co robić. Byłem zadowolony, że jestem pozostawiony na maleńkim kawałeczku etatu, że jeszcze mnie „cierpią” w muzeum, że jestem potrzebny. Wycofałem się jednak z różnych inicjatyw, w tym z bycia jurorem w konkursie *Malowana Chata*. Po ośmiu latach mamy kolejnego dyrektora⁶⁷, który ma odmienną wizję zarządzania muzeum, tzn. on wie co wie, co potrafi, jest bardzo dobrym organizatorem, natomiast wszystko inne powierza tym, którzy na tym znają się lepiej i nie ma tego dążenia, że wszędzie musi być pierwszą twarzą. On tym pozyskał

⁶⁴ Bolesław Bierut (1892-1956) – polityk, I sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej; w latach 1947-1952 prezydent Rzeczypospolitej Polskiej.

⁶⁵ Chodzi o publikację Urszuli Gieroń, *Malarki z Powiśla Dąbrowskiego*, Tarnów: Muzeum Ziemi Tarnowskiej 2024.

⁶⁶ W latach 2012-2020 dyrektorem Muzeum Okręgowego w Tarnowie był Andrzej Szpunar (ur. 1953) – archeolog, autor publikacji o tematyce archeologicznej, a także projektów badawczych i kulturalnych związanych z dziejami Tarnowa i okolic. Od 2025 r. przewodniczący Rady Ochrony i Promocji Dziedzictwa Lokalnego w Tarnowie.

⁶⁷ Chodzi o Kazimierza Kurczaba (patrz przypis 63).

sobie ludzi i praca jest bardzo harmonijna. I ja „wróciłem” do Zalipia. Nie chce mi się już ani przewodniczyć Komisji konkursowej (miałem taką propozycję), ani nawet angażować się do pracy w Komisji, ale próbuję od trzech lat nieco wpływać na charakter tego konkursu.

K.W. To znaczy?

A.B. Naszym dążeniem przed laty było, żeby ilość malarek i tych malowanych obiektów nie zmniejszała się, ale żeby się rozwijała. A rozwijała się, bo szkoła⁶⁸ zaczęła uczyć malowania, w związku z tym coraz więcej młodych ludzi zaczęło malować. Wcześniej była tradycja: w tych domach się malowało, a w tych nie. Druga sprawa, dziewczyny zaczęły się wyprowadzać do innej wsi, czy do miasta. I np. w Dąbrowie Tarnowskiej mieszka malarka, która pomalowała coś w mieszkaniu i jury jeździ do niej już dziesięć lat, żeby punktować to malarstwo, mimo, że ona je pomalowała raz te dziesięć lat temu. Jest teraz też tak, że nagrody dostają nie tylko ci, którzy malują, ale również ci, którzy „dają sobie pomalować”, czyli zlecają malarkom ozdobienie np. wnętrza mieszkania, jakiegoś fragmentu zabudowy itp. Efekt jest taki, że... np. w ubiegłym roku do jednej wsi sprowadzili się Niemcy. Zobaczyli, że jest fajne malowanie w Zalipiu i poprosili, by im tak pomalować garaż. I organizatorzy od razu ich wpisali do konkursu, choć oni nawet nie wiedzieli o co chodzi. W ten sposób ten konkurs jest dość sztucznie przestrzennie rozszerzany. Kolejna sprawa: komisja w tej chwili wpada do kolejnej zagrody niekiedy na pięć, sześć minut. Wcześniej istotą konkursu było spotkanie, rozmowa i ludzie oczekiwali na tę komisję, a teraz nie ma czasu nawet zamienić dziesięciu zdań. Poza tym, kiedy komisja działa od lat w tym samym składzie, brakuje w zetknięciu z kolejnym miejscem tej świeżości odkrywania czegoś nowego, czego właśnie dostępują osoby pierwszy raz oglądające malatury „świeżym okiem” jurora. Dla mnie zawsze wielką satysfakcją było to odkrywanie przed innymi znawcami kolejnej malarki, kolejnego wnętrza, przeżywanie tych odkryć przez innych ludzi. Obecnie osoby będące w składzie jury rzadko cokolwiek zaskakuje, można się spodziewać co się zastanie w kolejnym domu, twórczość kolejnych osób jest już znana od lat, rzadko pojawia się coś nowszego. Członkowie komisji przychodzą, notują i dalej, dalej. Natomiast, kiedy w jury były osoby z zewnątrz, kiedy zapraszałem, m. in. jako gości, obserwatorów dziennikarzy, artystów, etnografów ze

⁶⁸ Chodzi o zajęcia w Domu Malarek w Zalipiu.

Stanów Zjednoczonych, Japonii czy z Izraela, to dla nich było to niesamowite przeżycie, ale też dla tych ludzi, bo spotykali kogoś obcego. Chciałoby się powiedzieć, że te konkursy spełniły swoje podstawowe założenia i są już niepotrzebne. Malarki będą malować, bo część z nich z tego żyje, z tego już zrobiła się industria... Jednym z pierwotnych założeń tego konkursu było utrzymanie malarstwa a dalej – skomercjalizowanie tego, żeby realizowano jakieś warsztaty, by ludzie mogli wykorzystać to materialnie, no i tak się stało. To już funkcjonuje na zasadzie Disneylandu, tu już cudów nie będzie. To się już przemysł zrobił wypracowany naszymi rękami, to jest taki żywy skansen.

K.W. A czy to nie jest sprzeczne z misją muzeum, które ma dokumentować, chronić?

A.B. A jak można inaczej zrobić? Fajnie było jak przychodziło się do drewnianej chałupy, tutaj kury chodzą, takie ogromne piece były i... ale po co komu dzisiaj taki wielki piec... nie da się utrzymać tej materii, kiedy to malarstwo przeniosło się z drewnianych chałup do murowanych, to chociaż uchroniło się samo zjawisko, to ono w tej chwili jest tak zestandaryzowane, prawie jak druk. Nic innego się nie da zrobić. Banalnie to można powiedzieć – czasu się nie zatrzyma.

K.W. To prawda. Chciałabym wrócić do wątku pracy w muzeum. Jak to się stało, że został Pan dyrektorem?

A.B. Opowiem taki ciąg zdarzeń: kiedy zostałem przyjęty do pracy w muzeum, to kierownikiem była pani Maria Kołodziejowa⁶⁹ – historyk sztuki, absolwentka KUL. I kiedy powstało województwo tarnowskie i muzeum stało się okręgowe⁷⁰, to stanowisko kierownika takiego muzeum stało się nomenklaturowe. Pani Maria dostała ultimatum: albo się zapisze do partii⁷¹, albo.... Pani Maria nie chciała zapisać się do partii. Wtedy [lata 70. XX wieku] szefem wydziału kultury w Krakowie i jednocześnie konserwatorem wojewódzkim była pani Hanna Pieńkowska⁷². Wspaniała osoba, autorka

⁶⁹ Maria Iwona Kołodziej (1938-1997) – kierowniczką tarnowskiego muzeum w latach 1970-1978.

⁷⁰ Jedną z konsekwencji reformy administracyjnej 1975 roku było przekształcanie lub/i organizacja muzeów okręgowych w każdym z miast wojewódzkich.

⁷¹ Chodzi o Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą (PZPR).

⁷² 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, szałas pasterskie

opracowania o szałasach tatrzańskich⁷³, znawczyni Tatr. I ona zaproponowała mi dyrektorowanie, takiemu smarkaczowi... ja wtedy powiedziałem, że nie jestem w partii i że nie mogę być. Myślałem, że mnie skopie w tym gabinecie: *głupi pan jest!* U nas w muzeum był tylko jeden partyjny kolega, Staszek Potępa⁷⁴ – bardzo dobry historyk sztuki, który notabene został w tym czasie redaktorem zakładowej gazety. Ale kiedy przyszła potrzeba, że trzeba partyjnego dyrektora, to on wrócił do muzeum. Został dyrektorem Muzeum Okręgowego w Tarnowie, to był 1978 rok. Muzeum dostało przyspieszenia. To był czas kiedy mieliśmy strasznie dużo pieniędzy, robiliśmy wielkie imprezy, w tym w Zalipiu, istne wariactwo. Staszek zarządzał *naszą firmą* – jak o muzeum mówiliśmy – bardzo dobrze. Ale niestety strasznie pił. Wtedy to nie był jakiś wyjątek. W 1980 roku powstała Solidarność... Pijaństwo partyjnego dyrektora muzeum stało się zbyt widoczne. Któregoś wrześniego dnia zaprosił mnie do siebie dyrektor wydziału kultury⁷⁵, nawet nie wiem dlaczego właśnie mnie zaprosił i zapytał: *chciałby Pan być dyrektorem?*, a ja: *ale ja nie jestem partyjny*, a on: *a wie Pan jaki teraz jest bałagan? Muszę kogoś dyrektorem zrobić*. Mówię: *no, ale ja nie mogę* – spadło to na mnie niespodzianie. A on: *ma Pan dwie godziny żeby się zastanowić*. Poszedłem do domu, do żony i powiedziałem, że chcę mnie dyrektorem zrobić i tak zostałem dyrektorem na chwilę, co trwało 32 lata.

K.W. Był Pan bardziej dyrektorem muzeum, czy muzealnikiem, który został postawiony na stanowisku dyrektora?

A.B. Ja starałem się merytorycznie nie zaniedbywać. Byłem bardzo aktywny, jeśli chodzi o publikacje w lokalnych i innych czasopismach. Wystarczył jeden wyjazd do jakiegoś kraju i pisałem dwadzieścia różnych reportaży.

w Tatrach) oraz architektury obronnej (nadzór remontu zamków w Pieskowej Skale, Wiśniczu, Dębnie, Dobczycach, Lipowcu), wspierała rozbudowę skansenu w Zubrzycy, powstanie i rozwój skansenów w Nowym Sączu i Wygierzowie. Autorka wielu prac naukowych, m.in. *Zagroda sołtysów Moniaków w Zubrzycy Górnej* („Ochrona Zabytków” 1955, t. 8 nr 4), *Podtatrzańskie obrazy na szkło* (Warszawa: PWN 1961).

⁷³ Na ten temat H. Pieńkowska napisała: *Drogami skalnej ziemi. Podtatrzańska włóczęga krajoznawcza* (współautorstwo z Tadeuszem Staichem; Kraków: Wydawnictwo Literackie 1956) i *Budownictwo pasterskie jako element kultury duchowej i materialnej w Tatrach* („Teki Kom. Urbanistyki i Architektury” 6, 1972).

⁷⁴ Stanisław Potępa (1946-2009) – historyk sztuki, badacz dziejów Tarnowa, współzałożyciel Tarnowskiego Towarzystwa Kulturalnego; malarz. Dyrektor tarnowskiego Muzeum w latach 1978-1980. Inicjator i redaktor serii wydawniczej *Tarnów. Wielki Przewodnik* (wydawanej od 1994 roku), redaktor „Rocznika Tarnowskiego” oraz inicjator *Encyklopedii Tarnowa* (wydanej w 2010 roku). Autor licznych publikacji na temat Tarnowa.

⁷⁵ Eugeniusz Kaprański (1930-1983) – pracownik tarnowskiego wydziału kultury.

Byłem w Albanii kiedy tam jeszcze nikt nie był, więc jak wróciłem, w 1986 roku to było, to zostałem *wybitnym specjalistą* od spraw tego kraju. Wszędzie mnie zapraszali bym opowiadał o Albanii. Podobnie z Indiami, Argentyną, USA... Tak że będąc dyrektorem, starałem się utrzymać ten merytoryczny poziom. Dzisiaj jest taki natłok prac administracyjnych, że jest ciężko pracować merytorycznie, naukowo. Byłem dyrektorem jakim byłem, pewnie z czasem zrutyniałym. Przeszedłem parę okresów przełomowych i zmian, ale wszystko przetrwałem do samego końca. Zastanawiam się na ile jestem muzealnikiem, czy nim byłem. Co to znaczy? Pracując w muzeum jest się menadżerem, jest się zarządzającym ludźmi. W moim przypadku to było ogromnym obciążeniem. Mam taki feler niestety – poczucie odpowiedzialności. Widzi Pani, ja nigdy za czasów komuny nie miałem poczucia zagrożenia swoją działalnością, choć powszechnie wiadomym było, że nie jestem entuzjastą ustroju. Nie będąc w partii zawsze dawałem do zrozumienia, że nie ma o czym gadać i za żadne pieniądze i pod żadnym pozorem nikt mnie do niczego nie zmusi, to znaczy wstąpienia do partii. Naciski oczywiście były, ale to nie było nic tragicznego. Natomiast to co się w tej chwili dzieje, to jest... nie pamiętam, żeby za komuny ludzie się bali mówić to co myślą, a dzisiaj – boją się swoich poglądów.

K.W. Dotyczyło to także wprowadzenia tematyki cygańskiej do muzeum?

A.B. Tak, i żydowskiej także. W 1979 roku zorganizowałem wystawę romską⁷⁶. Muszę tu jednak trochę tła obyczajowego wprowadzić. W tamtych czasach piło się wszędzie, ponieważ nie było lokali, tak jak teraz. I okazją do tego były wernisaże i premiery w teatrze. My mieliśmy wernisaże w piątki po południu i trwały one do północy, a nawet do rana. Ja potem to zmieniłem, z pewnych względów, na poniedziałki. To były miejsca, w których cała elita inteligencka się spotykała, ludzie się wymieniali informacjami, poglądami i piło się. Myśmy znali wszystkie meliny, a ja przede wszystkim, bo prowadzili je Cyganie. W 1976 roku zbiory muzealne zostały przeniesione⁷⁷ do kamienicy przy rynku. W tym czasie rynek, to było miejsce,

⁷⁶ Pierwsza wystawa romska zorganizowana w Muzeum Okręgowym w Tarnowie, a dokładnie w jego oddziale – Muzeum Etnograficznym nosiła tytuł: *Cyganie w kulturze polskiej*.

⁷⁷ Warto wyjaśnić, że powojenną siedzibą Muzeum był zespół kamienic przy ul. Rynek 20-21. W 1960 roku rozpoczęły się jej prace konserwatorskie, a w 1961 roku remont Ratusza, w związku z czym na cele muzealne przeznaczono piętro kamienicy przy ul. Bernardyńskiej 24 (1971-1975). Od 2013 roku główna siedziba Muzeum znajduje się przy ul. Rynek 3, a przy ul. Rynek 20-21 – Muzeum Historii Tarnowa i Regionu (jedna z filii obecnego Muzeum Ziemi Tarnowskiej).

gdzie po zmroku nikt się nie pokazywał. Tu rządili „rynkarze”, oni tu się sprowadzili po II wojnie światowej, po wymordowanych przez Niemców Żydach. Tu były meliny, Cyganie, złodziejstwo, całe ciekawe towarzystwo złodziei węgla jeszcze z czasów okupacji. To byli bandyci, złodzieje, którzy przez cały dzień i noc siedzieli na rynku i czekali na okazję. Kiedyśmy się tu sprowadzili, to całe to towarzystwo się z nami zaprzyjaźniło. Tam, gdzie są na Rynku podcienia, tam handlowano dolarami. Ale na hasło *milicja!* wszystkie te kobiety naładowane dolarami wpadały na portiernię do muzeum i już tam nasze panie wiedziały co robić... Ci wszyscy meliniarze, złodzieje byli ogromną gwarancją dla Muzeum i naszą. Zdarzyło się tak, że jacyś gówniarze przez strych dostali się do magazynu porcelany. I proszę sobie wyobrazić, że przychodzimy rano do roboty, a tu stoi pod bramą facet z figurkami miśnieńskimi i pyta się czy kierowniczką przysłała już do roboty, bo zabrał to jakimś gówniarzom i czy czegoś więcej nie brakuje... To takie tło historyczne, tak wtedy wyglądała ta obyczajowość muzealna. Pewnie wszędzie tak było. To zmieniło się w latach 90. XX wieku.

K.W. Dlaczego?

A.B. W Tarnowie wtedy rozpoczął się niesamowity rozwój miasta. Między innymi ten rynek, który był jaskinią zbójów został wyremontowany. Wysiedlono wszystkich i przez to zrobił się taki pusty w dzień. Kiedyś były różne sklepiki, a teraz nie ma sklepików, tylko są albo restauracje, albo urzędy, galerie. Zmieniła się obyczajowość. Teraz wernisaż trwa dwadzieścia minut do pół godziny, wino zostaje na stołach... To życie towarzyskie stało się strasznie zatowarzone. W najlepszym wypadku po wernisażu ludzie idą posiedzieć do knajpy. A wcześniej to była bardzo intensywna integracja. Pracownicy muzealni – wtedy nas było ze dwadzieścia do trzydziestu osób, teraz jest prawie setka. To była bardzo rodzinna grupa.

K.W. Dwadzieścia osób?

A.B. Tak, w różnych działach. To muzeum bardzo szybko zrobiło się wielkim przez oddziały w terenie⁷⁸, tak więc ze wszystkimi było około pięćdziesięciu osób, ale wszyscy się znali. My razem spędzaliśmy czas, wszystkie

⁷⁸ Oddziały Muzeum Ziemi Tarnowskiej to: Muzeum Historii Tarnowa i Regionu, Ratusz – Galeria Sztuki Dawnej, Muzeum Etnograficzne, Galeria „Panorama”, Muzeum Zamek w Dębnie, Regionalne Centrum Edukacji o Pamięci w Tarnowie, Muzeum Wincentego Witosa w Wierzchosławicach, Zagroda Felicji Curyłowej w Zalipiu, Muzeum Pamiątek po Janie Matejce „Koryznówka” w Nowym Wiśniczu i Muzeum Dwór w Dołędzie.

imieniny, dzień kobiet i takie tam – było rodzinnie. Mogę się też pochwalić, że pod moim kierownictwem pracowało troje poprzednich dyrektorów⁷⁹. To uważam za jeden z moich bardzo ważnych sukcesów, że potrafiłem z trzema swoimi poprzednikami pracować w dużej harmonii. Wiem, że to jest trudne, bo widziałem, jak mojego następcę uwierała moja obecność, kiedy już przestałem być dyrektorem.

K.W. A dlaczego chciał Pan z nimi pracować?

A.B. Ja nie miałem poczucia, że oni będąc lepszymi ode mnie fachowcami, są dla mnie jakąś konkurencją, oni byli – po prostu – lepsi w swoim fachu. Na przykład pani Chrzanowska, którą ściągnąłem z emerytury. Historyk sztuki, wykształcenie przedwojenne. A tu był ogromny dział szkła i porcelany, w którym ona była specjalistką, naprawdę wybitną. Niewiele publikowała, ale za to była bardzo ceniona w całej Polsce.

K.W. W trakcie jak był Pan dyrektorem, to co było ważne: wystawy czy zbieranie materiałów terenowych, artefaktów?

A.B. No właśnie wtedy robiliśmy te konkursy, które poszerzały zbiory. W 1984 roku dział etnograficzny zostały przeniesione do osobnego budynku i powstało Muzeum Etnograficzne⁸⁰. Robiliśmy też takie obozy etnograficzne w kilku wsiach, żeby zebrać eksponaty. Jak zostałem dyrektorem, to oczywiście mniej mogłem się poświęcić tej pracy terenowej, czy merytorycznej, chociaż tyrałem i publikowałem dość dużo. Ważne były kontakty międzynarodowe, które wykorzystałem do kilku tematów: Żalipie i Cyganie – kontakty z Żydami, a także generał Bem⁸¹, który urodził się w Tarnowie, tu jest jego mauzoleum i miasto bardzo mocno promuje ten temat, a w związku z tym były kontakty z Węgry. Teraz to nie ma znaczenia, ale za czasów wcześniejszych to było coś. Mamy zbiory, które w świecie „chodzą”⁸², ale

⁷⁹ Chodzi o: Paulinę Florentynę Chrzanowską, Marię Iwonę Kołodziej i Stanisława Potępę.

⁸⁰ Muzeum Etnograficzne [Oddział Muzeum Ziemi Tarnowskiej] mieści się przy ul. Krakowskiej 10. Siedzibą jest dworek podmiejski z przełomu XVIII-XIX wieku, z ogrodem i spichlerzem. Jego zbiory obecnie liczą ponad 5 tys. artefaktów. Posiada wystawę stałą: *Romowie. Historia i kultura* (od 1990 roku) oraz sezonową wystawę plenerową *Tabor*. Wystawy czasowe o tematyce etnograficznej dotyczące kultury regionu, ale też kultur z różnych stron świata. Obecnie [od 2024 roku] jest wystawa czasowa pt. *W babcinej izbie* przybliżająca wnętrze wiejskiej chaty z pocz. XX wieku. Muzeum jest organizatorem konkursów: *Malowana Chata* oraz *Regionalny Konkursu na Pisanekę i Plastykę Obrzędową związaną z okresem Wielkanocy*.

⁸¹ Józef Bem (1794-1850) – generał, strateg, dowódca artylerii podczas powstania listopadowego (1830-1831), działacz polityczny Wielkiej Emigracji; uczestnik Wiosny Ludów.

⁸² Chodzi o wypożyczenia artefaktów między muzeami.

to są pojedyncze egzemplarze, natomiast wystawa cygańska to wystawa, która najwięcej po świecie wędrowała: Dania, Włochy, Bułgaria, Szkocja, Anglia, Ukraina, Hiszpania, Słowacja, Czechy, Węgry.

K.W. Była zatem nie tylko wystawa stała nt. Cyganów?

A.B. Tak⁸³, ale... Stałą wystawę cygańską organizowałem w 1979 roku⁸⁴. Rozpisałem kwerendę po wszystkich muzeach i archiwach, gdzie kto co ma o Cyganach. To była niezła wycieczka po całej Polsce. Wtedy te procedury były prostsze. Przyjeżdżało się, pakowało eksponat w byle co i do nyski... W każdym razie, to była wielka wystawa, bo to z różnych archiwów dokumenty, obrazy... zajęła wszystkie możliwe pomieszczenia, sień, schody, dziedziniec muzealny. Wtedy od Ficowskiego⁸⁵ kupiliśmy wóz cygański – to było wielkie wydarzenie. W ten sposób mieliśmy dwa, a może już i trzy wozy. Na wernisażu był Ficowski ze swoją młodą żoną – piękną dziewczyną i UB⁸⁶, które go pilnowało, a także rozmaici Cyganie. To był czas kiedy każda wystawa, jakakolwiek, czy znaczków pocztowych, czy archeologiczna musiała mieć pieczętkę cenzury. Z perspektywy takiego miasta jak Tarnów, to jednak muszę powiedzieć, że ta cenzura była zupełną fikcją. Siedziała pani Bożenka, którą nazywaliśmy Cenzurką i jak przychodziłem jeszcze nie będąc dyrektorem z papierem, że będzie wystawa portretu sarmackiego⁸⁷, to ona przybijała pieczętkę, o nic nie pytała tylko mówiła, że przyjdzie kiedyś

⁸³ Adam Bartosz w artykule pt. *Cygan w muzealnej gablocie* („Studia Romologica” 2018, nr 11) pisze, że w 1991 roku wykonano (na zlecenie jeden z duńskich organizacji) kopię wystawy stałej, która była wystawą objazdową po Danii. Z funduszy Ministerstwa Kultury i Sztuki i Fundacji Stefana Batorego wykonano zaś trzy mobilne wersje wystaw planszowych, w tym jedną w wersji anglojęzycznej, które podróżowały do miast Polski i Europy. Tarnowskie zbiory cyganologiczne stanowiły też znaczącą część wystawy pt. *Roma in Central and Eastern Europe* zorganizowanej przez Muzeum Etnograficzne w Budapeszcie (1998).

⁸⁴ Patrz przypis 76. Należy dodać, że wystawa stała została zmodernizowana w latach 1999-2000 m.in. z funduszy Open Society Instytut w Budapeszcie i obecnie nosi tytuł *Romowie. Historia i Kultura*. Towarzyszy jej sezonowa wystawa plenerowa *Tabor*. Ostatnia modernizacja wystawy miała miejsce w 2021 roku.

⁸⁵ Jerzy Ficowski (1924-2006) – poeta, eseista, prozaik, autor piosenek; cyganolog, znawca folkloru żydowskiego, badacz twórczości Brunona Schulza. Studiował socjologię i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Członek m.in. Komitetu Obrony Robotników (KOR), Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Autor licznych tomików wierszy i prac na temat kultury cygańskiej/romskiej i żydowskiej, m.in. *Rodzinki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich* (Wrocław: Ossolineum 1964), *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1986), *Cyganie na polskich drogach* (I wyd. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1965).

⁸⁶ UB – Urząd Bezpieczeństwa

⁸⁷ Wystawa pt. *Portret sarmacki* – to obecnie fragment wystawy stałej pt. *W kontuszu i przy szabli*, zatytułowany *Galeria Portretu Staropolskiego*.

i zobaczy. Natomiast jak zostałem dyrektorem, to już było inaczej, bo to był stan wojenny⁸⁸ i cenzura zaczęła być bardziej aktywna i polegała na tym, że pani Bożenka czasem mówiła – wie pan, jak coś zrobicie jak nie trzeba, to będziecie odpowiadać – nie była sroga. Raz tylko miałem taką sytuację, kiedy zadziałała, ale nie cenzura formalna, tylko partyjna. Mianowicie, w pierwszych miesiącach mojego urzędowania, mój poprzednik – Potępa zorganizował wcześniej zaplanowaną wystawę *Kobieta*⁸⁹. Jego wystawy budziły często wielkie kontrowersje. I nie pamiętam już jakim trybem dowiedziano się w Komitecie Wojewódzkim i dostałem telefon od kogoś sekretarza propagandy, że zakazuje się robienia wernisażu. Telefon był po południu i ludzie już przychodzili na wernisaż, który był o szóstej. Stałem więc przy drzwiach i mówiłem, że wernisaż się nie odbędzie, ale następnego dnia otworzyłem wystawę i ona funkcjonowała. Tak ta cenzura wtedy działała, nikt nie sprawdzał. Ja byłem w tej dobrej sytuacji, że dwukrotnie składałem rezygnację z tego stanowiska. Pierwszy raz po dwóch latach, to był 1981-1982 rok. Byłem przerażony, zmęczony, pieniędzy nie było i złożyłem rezygnację u wojewody⁹⁰, że nie jestem w stanie realizować zamierzeń i czuję się upokorzony na tym stanowisku. Pan wojewoda za parę dni mnie wezwał i mówi: *wie Pan co, niech Pan to weźmie i to podrze*. Zrobiłem to. Drugi raz, to nawet nie przyjął mojej rezygnacji tylko powiedział: *no niechże Pan...*

K.W. Trudne czasy... Chciałabym wrócić do tematyki cygańskiej/romskiej, którą wprowadził Pan do muzeum. Czy były jakieś problemy?

A.B. Jak Ficowski przyjechał na wernisaż wystawy, to miał mowę do Cyganów po cygańsku – to było takie zdawkowe *dzień dobry*. Zaraz potem, jak się ludzie rozleźli po wystawie, to dyrektor Potępa prosi mnie do sekretariatu. A tam dwóch facetów i odtwarzają mi to przemówienie z magnetofonu i pytają się: *Pan rozumie po cygańsku? Co pan Ficowski mówił? A ja: jest tu prezes Stowarzyszenia Romów to może jego zapytacie*. A oni: *już zapytali*. Chcieli go sprawdzić, ale od tej wystawy zainteresowanie Cyganami pojawiło się większe.

K.W. Wcześniej Pan wspomniał o wprowadzeniu też tematyki żydowskiej.

⁸⁸ Stan wojenny w Polsce obowiązywał w latach 1981-1983.

⁸⁹ Chodzi o wystawę pt. *Miłość i kobieta polska*, która odbyła się w 1981 roku.

⁹⁰ Wojewodą był wówczas Stanisław Nowak (1934-2024) – działacz partyjny i państwowy, absolwent Wyższej Szkoły Rolniczej w Krakowie; w latach 1980-1990 był wojewodą tarnowskim.

A.B. Jak zacząłem tutaj [w muzeum] pracować, to natrafiłem na dokumenty związane z Żydami. Ja nic o Żydach tarnowskich nie wiedziałem. Nie byłem tutaj urodzony⁹¹, więc w domu był przekaz o Żydach, ale zupełnie inny i nie z Tarnowa. Pożydowskie są tu: kirchoł⁹², bima⁹³, mykwa⁹⁴ – ja wtedy ich nie kojarzyłem, to były tylko punkty na mapie. Dopiero jak trafiłem na dokumenty w muzeum z XVI, XVII wieku, to pomyślałem o wystawie o Żydach w Tarnowie. Ja sobie wtedy nie zdawałem sprawy, że to będzie pierwsza w Polsce wystawa po II wojnie światowej o takiej tematyce. Był 1982, czyli rok przed oficjalnymi ogromnymi obchodami 40.stej rocznicy Powstania w Getcie Warszawskim. Później prof. Rostworowski robi wystawę Żydzi w Polsce⁹⁵, Monika Krajewska wydaje album po cmentarzach żydowskich⁹⁶, ukazuje się też specjalny numer „Znaku”⁹⁷ o tematyce żydowskiej. Ja z kolei, zorganizowałem konferencję pt. *Polska egzotyka w polskich muzeach*⁹⁸, która była podsumowaniem tego, jak kształtował się temat etniczny w muzealnictwie.

K.W. Pana wystawy były swego rodzaju forpocztą...

A.B. No ja nie tyle wywołałem to zainteresowanie, co je przeczułem.

K.W. Ma Pan intuicję do zajmowania się tematyką „niszową”, ale jednocześnie ważną i ciekawi mnie, skąd u Pana wzięły się zainteresowania grupami, które były defaworyzowane?

A.B. Nie wiem, nie potrafię tego określić, ani wyjaśnić, ale jakoś łgnie-my do siebie. Jestem bardzo wdzięczny mojemu obecnemu dyrektorowi, że mogę pracować w Muzeum na 1/8 etatu, w liście obecności mam jedną godzinę dziennie, koleżanka pracuje na pół etatu i razem tworzymy taką komórkę do mniejszości, a jednocześnie szczególne przytulisko dla

⁹¹ Adam Bartosz urodził się w 1947 roku w Zielonej Górze.

⁹² Kirchoł – określenie na cmentarz żydowski używane przez mieszkańców terenów z dawnego zaboru austriackiego.

⁹³ Bima – znajdujące się w centralnym miejscu w domu modlitwy podwyższenie, z którego czyta się *Torę*.

⁹⁴ Mykwa – basen lub zbiornik z bieżącą wodą służący do rytualnej kąpieli.

⁹⁵ Chodzi o wystawę pt. *Żydzi - polscy*, która została zorganizowana w 1989 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie, po której został wydany album pod red. prof. Marka Rostworowskiego pt. *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress 1993.

⁹⁶ Monika Krajewska, *Czas Kamieni*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress 1982.

⁹⁷ *Żydzi w Polsce i na świecie. Katolicyzm - Judaizm*, „Znak” 1983 [rok XXXV luty-marzec (2-3) 1983], nr 339-340.

⁹⁸ Konferencja pt. *Polska egzotyka w polskich muzeach* odbyła się 1-2 października 1998 roku w Tarnowie. Jej współorganizatorami było Centrum Kultury Romów w Tarnowie i Muzeum Okręgowe w Tarnowie.

różnych potrzebujących. Jak wybuchła wojna w Ukrainie⁹⁹, to tu¹⁰⁰ był jeden z głównych punktów pomocy. Pan prezydent¹⁰¹ w pierwszy dzień, jak żeśmy odbierali na dworcu uchodźców, to od razu pokazał mnie palcem i powiedział, że mam się zajmować uchodźcami żydowskimi i cygańskimi. I tak nieformalnie, żeśmy przerzucili na zachód niemało Żydów, a Cyganów kilkanaście autobusów.

K.W. Widać, że empatia to jest element Pana codzienności.

A.B. Tak i ja mam świadomość jakie to jest obciążenie psychiczne. Całe szczęście, że mam jakieś instytucjonalne wsparcie. Ja tu znam wszystkich ludzi, których trzeba znać. Mam oparcie o ten lokal, jest jakiś adres, ale czasem jest trudno. Wstaję rano i otwieram korespondencję i mam na godzinę lub dwie pracy przy tych listach i pytaniach. Póki nie umrę, to się z tego nie wykręcę. Trochę jestem ofiarą tej swojej aktywności.

K.W. Odnoszę wrażenie, że Adam Bartosz to taka instytucja.

A.B. No bez krygowania się – tak. Wie Pani, jestem tym bardzo zmęczony, ale gdybym sobie wyobraził, że nie mam tej pracy, to byłoby źle. Ja muszę być aktywny.

K.W. No dobrze, ale wyszliśmy w naszej rozmowie od etnografa, który zaczyna pracę i pracuje w muzeum. Pojawiły się też inne wątki związane z Pana działalnością pozamuzealną. Mam więc pytanie, czy jest Pan etnografem-muzealnikiem, czy etnografem, który widzi szerzej, a muzeum jest polem, na którym można coś więcej zrobić?

A.B. Wydaje mi się, że jestem etnografem, antropologiem, tzn. bliskie jest mi to podejście do człowieka, szukanie w ludziach czegoś innego... dla czego ten człowiek wychowany w jakimś środowisku myśli w taki sposób i co nim powoduje. To jest chyba najciekawsze w tym wszystkim. Mam w tej chwili taką historię – no właśnie z jakiej dziedziny jest to zjawisko? Jedna dziewczyna napisała ogromne opracowanie o Żydach tarnowskich 1918-1956¹⁰². Przewalała rozmaite archiwa, korzystając z moich znajomości

⁹⁹ Wojna w Ukrainie rozpoczęła się 24 lutego 2022 roku.

¹⁰⁰ Chodzi o siedzibę Komitetu Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej przy ul. Plac Rybny 5.

¹⁰¹ Roman Ciepela – samorządowiec, prezydent Tarnowa w latach 1994-1998 i 2014-2024.

¹⁰² Chodzi o: Agnieszka Wierzcholska, *Wspomnienia i kamienie. Życie i śmierć polsko-żydowskiego miasta. Tarnów 1918-1956*, tłum z języka niemieckiego Justyny Górny, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy: Austeria 2023.

objechała po całym świecie wszystkich Żydów tarnowskich, którzy jeszcze żyją. Zrobiła ogromne dzieło. I ta książka zaczyna być przez środowisko tarnowskich historyków cenzurowana. Rozpoczęła się dyskusja na fb, w której ludzie skupiają się nie na ocenie książki, ale tej autorki – dlaczego ona takie rzeczy wypisuje. I mam zamiar wtrącić się w to i zająć kulturoznawczą analizą tych wypowiedzi.

[...]

Etnografia dała mi jakąś podstawę, ale sporo z tego co mną kieruje wyniosłem z doświadczeń domowych: historii rodziny, jej nieustabilizowania, tego, że każde kolejne pokolenie jest gdzieś indziej. Dziadkowie moi pochodzą z tej części Polski¹⁰³, ale po I wojnie światowej, jako tzw. koloniści przenieśli się na Podole¹⁰⁴, tam poznali się moi rodzice. Na Podolu przeżyli rzeczy straszne i najstraszniejsze, stracili wszystko. Zaczynali od początku w Zielonej Górze, w jakimś opuszczonym niemieckim domu, w którym ja się wychowałem. Wychowałem się na takiej małej uliczce, która nazywała się Świętej Trójcy, gdzie w każdym domu mieszkali ludzie z różnych stron świata: emigranci-górnicy z Francji, bukowińscy Polacy spod Czerniowiec¹⁰⁵, Wilniuki, Poznaniacy, jacyś tam autochtoni – Niemcy itd. i być może to właśnie wpłynęło na moją decyzję, by studiować etnografię. Jestem też wyczulony na ludzi w potrzebie i angażuję się w różne rzeczy, co jest okropnie męczące, ale jest to na pewno skutek tych rodzinnych doświadczeń. Moi rodzice, dziadkowie bywali w takich sytuacjach, że cud że przeżyli, właśnie dzięki czyjejś pomocy. I czasem mam wrażenie, że ta moja pomoc, to jak spłacanie tego „długu”.

K.W. Chciałabym na koniec wrócić jeszcze do muzeum i spojrzenia na muzealnictwo etnograficzne. Czy jest ono potrzebne?

A.B. Ja sam nie wiem. Jestem w takiej rozterce, tzn. mam pełną świadomość, że to co się robi od wielu, wielu lat w tym naszym muzeum etnograficznym przestaje mieć sens, że merytorycznie, teoretycznie to jest absolutny archaizm. Z drugiej strony wydaje mi się, że ten taki bardzo tradycyjny obraz muzeum, w którym pokazuje się tę dawną kulturę jest

¹⁰³ Adam Bartosz zdradził, że dziadek ze strony ojca był spod Dąbrowy Tarnowskiej, a dziadek ze strony matki spod Strzyżowa.

¹⁰⁴ Osadnictwo polskie w Czerniowcach i okolicach datowane jest na koniec XVIII wieku, od momentu włączenia Bukowiny w obręb zaboru austriackiego (do Galicji).

¹⁰⁵ Czerniowce – miasto w południowo-zachodniej części Ukrainy, należącej do historycznych ziem Bukowiny północnej.

potrzebny. Kiedyś, kiedy robiłem np. wystawę tradycyjnych rzemiosł, czy wyposażenia wnętrza pokazywałem, że jest np. pralka elektryczna, ale są i tradycyjne przyrządy do prania. Chodziło mi o to, by pokazać, że te współczesne przedmioty zaspokajają pewne potrzeby, które kiedyś były inaczej zaspokajane. To wydawało mi się dość edukacyjne, ale nie wiem, czy to w tej chwili ma sens... Jeśli zaś chodzi o wystawę romską, to mam pełną świadomość, że jest ona dość anachroniczna, zwłaszcza w kontekście tej dekolonizacji... Mam ogromny dylemat, bo wiem, że wystawa jest tradycyjna, ale u cudzoziemców wzbudza duże zainteresowanie właśnie tą tradycyjnością. Jestem zaskoczony, kiedy przychodzą i mówią: *jaka fajna wystawa, tu prawie wszystko można dotknąć, manekiny stoją*; tam nie ma wiele rozwiązań elektronicznych. Ale jak to pokazać inaczej i na ile poddać się procesowi dekolonizacji? Wydaje mi się, że to jest teraz ważny wątek, ale prowadzi w ciemny zaułek. Ja robię konferencje cyganologiczne¹⁰⁶, ale ci, którzy mówią bardzo dużo o tej dekolonizacji, nie potrafią wskazać jak to zrobić. Ja cały czas mówię: *ok, zdekolonizujmy Ficowskiego, Bartosza, Mroza*¹⁰⁷, ale napiszcie jak. Ja czekam na tego Roma, który powie prawdę z własnej perspektywy, no ale na razie nie ma takiego. Ja mam pełną świadomość, że ta wystawa została zrobiona z perspektywy kolonizatora.

K.W. To dzisiejsza ocena, ale kiedy przygotowywał Pan tę wystawę, to wynikła ona chyba z ciekawości...

A.B. Oczywiście wynikła z ciekawości, tylko że ta ciekawość została zobrazowana w sposób, w jaki ja widzę tę społeczność. To jest moja narracja

¹⁰⁶ Od 1996 roku z inicjatywy Adama Bartosza organizowany jest przez Muzeum Okręgowe w Tarnowie *Międzynarodowy Tabor Pamięci Romów*, forma wędrownej pielgrzymki szlakiem martyrologii Romów. Tabor złożony m. in. z muzealnych wozów romskich odwiedzał położone w okolicy Tarnowa miejsca egzekucji i masowych grobów, w których pochowani są Romowie pomordowani w czasie okupacji niemieckiej. Od 2018 roku zrezygnowano z wędrownej formuły tego projektu. Zachowując pierwotną nazwę, dodano człon *Konferencja Taborowa* i dotychczasowy *Tabor Pamięci* ma formę stacjonarnej naukowej *Konferencji Taborowej*. W 2025 roku odbył się już XXVI *Międzynarodowy Tabor Pamięci. VII Konferencja Taborowa* (organizowana przez Komitet Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej w Tarnowie i Muzeum Ziemi Tarnowskiej).

¹⁰⁷ Lech Jacek Mróz (ur. 1939) – etnograf i etnolog, muzealnik, badacz problematyki romskiej (cyganolog/romolog) i etnicznej, profesor; dyrektor i wykładowca Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, a także Członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Komitetu Nauk Etnologicznych Polskiej Akademii Nauk, krajowy korespondent Polskiej Akademii Umiejętności. Prowadził badania w Polsce, Mongolii, Indiach i na Bałkanach. Autor licznych publikacji naukowych, w tym m.in. *Cyganie. Odmienność i nietolerancja* (z A. Mirgą; Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994), monumentalnego dzieła: *Dzieje Cyganów-Romów w Rzeczypospolitej XV-XVIII* (Warszawa: DiG 2001).

na ten temat. Ten cały nurt dekolonizacyjny nie został dziś stworzony, ale ma ze trzy, albo cztery dekady, a może więcej. W Polsce o tym mówi się od dziesięciu lat. Ja w swoich tekstach od dawna pisałem, że przyszedł czas, by Romowie sami o sobie opowiedzieli. Wynikało to z moich spostrzeżeń: powstało Stowarzyszenie Romów w Oświęcimiu¹⁰⁸, które podejmuje pewne wątki merytoryczne, Romowie zaczynają się kształcić, więc rola opowiadaczy o kulturze romskiej takich jak ja zaczyna się kończyć. Teraz nazywa się mnie kolonizatorem, do czego ja się przyznaję: tak, byłem kolonizatorem¹⁰⁹. Pytanie: czy nadal nim jestem i kolejne pytanie: jak przestać nim być. Jak ja mam przestać być kolonizatorem, kiedy ja widzę wyzwania, które mnie obligują do tego, by się nimi zająć. Ja organizuję tutaj festiwale cygańskie¹¹⁰. Jak ja je przestanę robić, to ich nie będzie. Z punktu widzenia społeczności romskiej – to dobrze czy źle? Mnie zaszufładowano jako kolonizatora, ale mnie to określenie nie boli. Być może ktoś inny mógłby się obruszyć, bo to jest kwalifikacja pejoratywna: jesteś kolonizatorem, ale ja na to: *ok, jestem, no i? i co?*

K.W. W tematyce żydowskiej jest podobnie?

A.B. Nie, w środowisku żydowskim są inne niebezpieczeństwa, wynikające z otoczenia antysemickiego. Ja zyskałem sobie w nim uznanie i zostałem nagrodzony w tak rozmaity sposób, że można sobie tylko gratulować.

K.W. Wiem, że Pan wkłada dużo wysiłku w zachowanie i popularyzowanie kultury żydowskiej.

A.B. Tak, Komitet Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej¹¹¹, którym kieruję od 1996 roku został powołany w 1988 roku. To była pierwsza tego typu inicjatywa w Polsce. Odwaliliśmy kawał roboty, parę cmentarzy wyremontowanych i różnych, różnych rzeczy, organizacja festiwalu *Galicjaner*

¹⁰⁸ Stowarzyszenie Romów w Polsce z siedzibą w Oświęcimiu powołano w 1992 roku. Prowadzi działalność edukacyjną, naukowo-badawczą, kulturalną i wydawniczą.

¹⁰⁹ Adam Bartosz napisał na ten temat artykuł pt. *Spowiedź (byłego?) kolonizatora – Prolegomena*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2023 (XLIX), nr 4 (190), s. 305-330.

¹¹⁰ W Muzeum Etnograficznym organizowane były projekty edukacyjne promujące historię i kulturę Romów: coroczne festiwale *Cygańska wiosna* i *Cygańska Jesień*, a także projekt skierowany do szkół, w których znajdują się większe skupiska dzieci romskich *Romskie dzieci w muzeum*. W ramach serii *Romska Biblioteka* muzeum wydało 8 tomików poezji romskich twórców i o tematyce romskiej. Od 2018 roku ukazuje się rocznik naukowy „Studia Romologica”.

¹¹¹ Komitet Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej został powołany przy Towarzystwie Przyjaciół Ziemi Tarnowskiej, a od 1996 roku działa przy Muzeum Okręgowym w Tarnowie (obecnie Muzeum Ziemi Tarnowskiej).

*Sztetl*¹¹², który jest drugi co do starszości po krakowskim¹¹³ i kontakty w świecie, że mógłbym choćby zaraz wyjść z domu i do końca życia nie wrócić, tylko podróżować od jednej osoby do drugiej. To jest nagroda za to wszystko co się robiło, choć ja trochę inaczej do tego podchodzę. Może upraszczam to wszystko, a może to przekora, może krygowanie się, ale ja mam taką tezę, że ci wszyscy tzw. społecznicy to ludzie, którzy mają zbyt wybudowane ego, bo robią to dla własnej przyjemności. I jak ktoś mi mówi: *ty jesteś tak społecznie zaangażowany*, to tak sobie myślę, że to raczej moje egoistyczne podejście do rzeczy.

K.W. Czyli nie nazwałby się Pan społecznikiem?

A.B. To określenie zupełnie mi nie pasuje, ale jeśli chodzi o definicje, to tak, moje zaangażowanie w różne takie rzeczy jest duże. Część wynika nie z cech charakterologicznych, tylko z usytuowania profesjonalnego. Jak się siedzi w takim mieście całe życie, to jest się w kontaktach z wieloma ludźmi i jeśli są sytuacje, w które trzeba się włączyć, w jakąś inicjatywę, no to nie można odmówić. Ja trochę zazdrozczę ludziom, którzy mieli takie zawody, że moment w którym przechodzili na emeryturę był etapem: nareszcie zajmę się tym co lubię. Ja na szczęście, tak mi los sprawił, całe życie zajmuję się tym co lubię, co bardzo lubię. Oczywiście czasem sobie mówię: *szampan fajnie pić, ale jak za dużo to łeb boli* od tej przyjemności. Jedno ważne: kondycja fizyczna. I to czego boję się najbardziej, że w pewnym momencie energia spadnie na tyle, że będę miał problem odpowiadać na różne potrzeby.

K.W. Życzę zatem, by ta energia Pana nie opuszczała i bardzo dziękuję za rozmowę.

¹¹² *Dni Pamięci Żydów Galicyjskich. Galicjaner Sztetl* to cykl wydarzeń (m.in. to koncerty plenerowe, spektakle, wystawy fotograficzne, projekcje filmów dokumentalnych, wspólne czytanie literatury żydowskiej, spacer z przewodnikiem po cmentarzach żydowskich, ogólnopolska konferencja dla nauczycieli), którego organizatorem jest Komitet Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej w Tarnowie i Muzeum Ziemi Tarnowskiej. Po raz pierwszy zostało zorganizowane w 1990 – jeszcze bez nazwy, a od 1996 jako *Dni Pamięci Żydów Tarnowskich*.

¹¹³ Chodzi o *Festiwal Kultury Żydowskiej* w Krakowie (w jego ramach jest ok. 200 wydarzeń, najbardziej rozpoznawalnym jest koncert *Szalom na Szerokiej*). Po raz pierwszy został on zorganizowany w 1988 roku z inicjatywy Janusza Makucha i Krzysztofa Gierata, od 2003 roku organizacją zajmuje się Stowarzyszenie Festiwalu Kultury Żydowskiej.

50. rocznica powstania Muzeum Miasta Łodzi¹. Z Małgorzatą Laurentowicz-Granas rozmawia² Maria Nadolska



Małgorzata Laurentowicz-Granas – konserwator, zabytkoznawca, muzealnik, absolwentka konserwatorstwa i zabytkoznawstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, współtwórczyni Muzeum Historii Miasta Łodzi, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Po ukończeniu studiów pracowała w Muzeum Okręgowym w Toruniu, a następnie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. W latach 1972-1975 była zatrudniona w Biurze Badań i Dokumentacji Zabytków w Łodzi. Od 1975 roku przez ponad 40 lat pracowała w Muzeum Miasta Łodzi na różnych stanowiskach: asystenta, kustosa, starszego kustosa – kierownika Działu Sztuki, wicedyrektora i dyrektora. Jest autorką scenariuszy i kuratorką wielu wystaw muzealnych oraz publikacji dotyczących historii i kultury miasta Łodzi, a także sztuki. Za

swoje osiągnięcia została uhonorowana: Odznaką Zasłużony Działacz Kultury (1980), Honorową Odznaką Miasta Łodzi Za Zasługi Dla Województwa Miejskiego Łódzkiego (1985), Nagrodą za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej, upowszechniania i ochrony kultury (1999), Złotym Krzyżem Zasługi za zasługi w działalności na rzecz rozwoju kultury (2003), Odznaką „Za Zasługi dla Miasta Łodzi” (2006), Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2010) oraz Odznaką Honorową „BENE MERITO” (2015).

¹ Do 2009 roku Muzeum Miasta Łodzi (MML) nosiło nazwę Muzeum Historii Miasta Łodzi (MHML).

² Rozmowa została przeprowadzona w Łodzi 1 kwietnia 2025 roku. Jej spisana wersja została skrócona i zautoryzowana.

Maria Nadolska [dalej M.N.] Pięćdziesiąt lat temu, dokładnie 30 października 1975 roku zarządzeniem Prezydenta Miasta Łodzi zostało powołane Muzeum Historii Miasta Łodzi, którego dyrektorem został Antoni Szram³ – ówczesny Konserwator Zabytków Miasta Łodzi. Czy może Pani opowiedzieć, jakie były okoliczności powołania Muzeum? Dlaczego na jego siedzibę wybrano dawny Pałac Rodziny Poznańskich przy ulicy Ogrodowej 15? Jak to się stało, że Pani była jedną z osób, które tworzyły to Muzeum, chociaż zawodowo nie była Pani związana z Łodzią?

Małgorzata Laurentowicz-Granias [dalej M.L-G.] Och to długie i złożone pytanie. Trudno będzie odpowiedzieć na nie stosunkowo krótko. Muszę przyznać, że nie wiem od czego zacząć. Historia powołania Muzeum Historii Miasta Łodzi jest tak barwna jak postać jego twórcy Antoniego Szrama. Ale to opowieść na inną okazję, zresztą opisałam ją w książce wydanej w 2018 roku *Antoni Szram. Wizje i konkrety. Szkic do portretu na tle historycznym*. Może zacznę od daty zatrudnienia mnie w Muzeum, a potem opowiem jak znalazłam się w Łodzi. Pracę w Muzeum rozpoczęłam w 1975 roku – tu uwaga – 1 listopada. Wspominam o tym, bo data dość nietypowa i kojarząca się ze smutnym dniem, ale cóż – wymogi formalne. Dla mnie była ona raczej radosna, wracałam do zadań, które nie były mi obce. Natomiast sam przyjazd do Łodzi, nieznanego mi miejsca, to kompletnie inna historia. Do Łodzi po raz pierwszy przyjechałam w listopadzie 1971 roku jako asystent w Dziale Sztuki Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu na sesję naukową⁴, która dotyczyła architektury II połowy XIX wieku i już wtedy miasto mnie zauroczyło, a z czasem pochłonęło. Podczas rozmów towarzyskich w kulisach sesji dowiedziałam się od mojego kolegi ze studiów Wojciecha

³ Antoni Marek Szram (1941-2019) – konserwator zabytków, muzealnik, publicysta, krytyk sztuki, animator kultury, absolwent historii sztuki i doktor nauk historycznych na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1965-1970 pracował na stanowisku starszego inspektora w Wydziale Kultury i Sztuki Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Łodzi, gdzie zajmował się przede wszystkim sztuką ludową i współczesną. W latach 1970-1975 pełnił funkcję Konserwatora Zabytków Miasta Łodzi. Dzięki staraniom A. Szrama w 1971 roku wpisano do rejestru zabytków ponad 230 obiektów architektury łódzkiej wzniesionej do 1939 roku, w tym dawny Pałac Izraela Kalmanowicza Poznańskiego przy ulicy Ogrodowej 15 i dawny Pałac Scheiblerów przy Placu Zwycięstwa 1. Z inicjatywy A. Szrama powstało w Łodzi: w 1972 roku Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków, w 1973 roku Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków (PP PKZ) w ramach Oddziału PKZ w Kielcach, w 1975 roku Muzeum Historii Miasta Łodzi i w 1983 roku dwa Oddziały MHMŁ – Muzeum Sportu i Turystyki oraz Muzeum Kinematografii (MK), które w 1986 roku przekształcono w samodzielną placówkę. A. Szram był pierwszym kierownikiem łódzkiego oddziału PP PKZ oraz pierwszym dyrektorem MHMŁ (do 1985 roku) i MK (do 2000 roku).

⁴ Mowa o XXI Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, która odbyła się w Łodzi w dniach 11-13 listopada 1971 roku.

Walczaka⁵, że organizuje Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków, które miało być naukowym zapleczem dla łódzkiego konserwatora zabytków. Na złożoną propozycję by zasilić kadre Biura, odpowiedziałam krótko: tak. Biuro powstało w styczniu 1972 roku i od tego miesiąca rozpoczęłam w nim pracę. I tak znalazłam się w Łodzi. Była to duża zmiana w moim życiu: zmiana miejsca zamieszkania, pracy, otoczenia, znajomych, przyjaciół itd. Ponieważ lubię wyzwania, podjęcie takiej decyzji nie było trudne. Szybko zaaklimatyzowałam się w nowym mieście i nowym miejscu. Trafiłam na serdecznych ludzi, służących pomocą i radą. Nigdy nie czułam się wyalienowana, pomijana, a wręcz przeciwnie byłam doceniona i potrzebna. Od samego początku, jak tylko Antoni Szram został Konserwatorem Zabytków Miasta Łodzi, Muzeum stało się dla niego ideą fixe. Jego powołanie było ujęte w programie konserwatorskim ochrony miasta, który Antoni Szram zaprezentował w referacie na sesji naukowej, o której wcześniej wspomniałam, a następnie parę dni później, bo 17 listopada 1971 roku, na posiedzeniu Komisji Kultury i Sztuki Rady Narodowej. Na tym spotkaniu zatwierdzone zostały kierunki przedstawionego programu konserwatorskiego, który dotyczył, m.in. zmiany użytkowników i adaptacji obiektów zabytkowych na cele kultury i turystyki. Przyjęto na nim uchwałę określającą różne zadania, w tym: utworzenie w ratuszu miejskim muzeum historycznego miasta Łodzi, zlokalizowanie w willi secesyjnej przy ulicy Wólczańskiej 31/33, gdzie mieściło się przedszkole, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz Biura Wystaw Artystycznych, utworzenie w willi Herbsta muzeum wewnątrz II połowy XIX wieku, przekształcenie osiedla domów na Księżym Młynie w skansen miejski, utworzenie w Pałacu Karola Scheiblera przy pl. Zwycięstwa muzeum historii filmu oraz przeznaczenie budynku dawnego bielnika przy ulicy Milionowej na Państwowe Archiwum Województwa i miasta Łodzi (taka wówczas nazwa obowiązywała). Oceniając dziś z perspektywy czasu, plany te były śmiałe, w dużej mierze zostały zrealizowane, jednak przez różne okoliczności musiały być weryfikowane. I tak w 1975 roku zostało powołane Muzeum Historii Miasta Łodzi – ziściło się marzenie Antoniego Szrama. Ja zatoczyłam koło i znalazłam się w instytucji o znanym mi charakterze. Po czterech latach pracy w Biurze Badań i Dokumentacji Zabytków Antoni Szram, znając moją dotychczasową drogę zawodową

⁵ Wojciech Walczak – absolwent konserwatorstwa i zabytkoznawstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 1972-1979 był dyrektorem Biura Badań i Dokumentacji Zabytków w Łodzi. W latach 1979-1992 pracował na stanowisku Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków województwa łódzkiego.

(pracowałam również tuż po obronie dyplomu w Muzeum Okręgowym w Toruniu), zaproponował mi gromadzenie materiałów do opracowania pierwszego statutu Muzeum Historii Miasta Łodzi. Antoni Szram miał tak charyzmatyczną osobowość, że nie sposób było mu odmówić. Podjęłam tę rękawicę. Drugą osobą, która ze mną współpracowała była już nieżyjąca koleżanka, historyk, pani Jadwiga Jakubowska⁶. Obie jeździliśmy po Polsce po muzeach historycznych, aby zgromadzić jak najwięcej informacji dotyczących zarówno statutu, jak i struktury organizacyjnej muzeów historycznych różnych miast w Polsce, m.in. Krakowa, Warszawy, Poznania i Wrocławia. Początki powołania Muzeum były ciekawe, czasem trudne. Ale trudności zawsze pobudzały do kreatywności. Tu z całą mocą muszę zaznaczyć, że pierwszą siedzibą Muzeum nie był ani ratusz ani pałac przy Ogrodowej, a kamienica czynszowa przy Placu Wolności 2. W wizji Antoniego Szrama tylko ratusz miejski przy Placu Wolności 1, w którym mieściło się i mieści do dziś Miejskie Archiwum Akt Dawnych mógł być siedzibą Muzeum, bowiem tylko on był najbardziej godnym i prestiżowym miejscem w mieście. W projektach adaptacyjnych była również wzięta pod uwagę kamienica z nim sąsiadująca, miała ona być jego zapleczem magazynowo-biurowym. Pozyskanie budynku Archiwum nie było takie proste, bowiem łączyło się z jego przeniesieniem i dużymi nakładami finansowymi, których ani władze miasta ani władze Archiwum nie były w stanie udźwignąć. Natomiast kamienica do niego przylegająca była dla ówczesnej władzy w gruncie rzeczy do szybkiego pozyskania, zagospodarowania i realizacji programu konserwatorskiego na rzecz rozwoju kultury i ochrony zabytkowej substancji architektonicznej. Kamienica miała szereg atutów. Była to kamienica z podwórkiem i dwoma oficynami oraz budynkami gospodarczymi tj. dawnymi wozowniami od południa. Całość tworzyła zamkniętą enklawę, w której mogły się odbywać okolicznościowe wydarzenia, nie tylko muzealne, ale i miejskie. Była własnością prywatną, nieco zaniedbaną o niskim standardzie lokali, a więc stosunkowo łatwą do pozyskania i wyprowadzenia lokatorów. Dodatkowym walorem, podnoszącym prestiż kamienicy była mieszcząca się na parterze budynku frontowego zabytkowa apteka. Dla ówczesnej władzy pozyskanie prywatnej kamienicy dla tzw. wyższych celów – potrzeb rozwoju miasta w sferze społeczno-kulturowej – nie było większym problemem. Mogło się to odbyć w świetle prawa na zasadach wywłaszczenia

⁶Jadwiga Jakubowska (1944-1987) – absolwentka historii na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego. Stworzyła i prowadziła Dział Ikonografii w MHML.

z uwagi na zaniedbania remontowe i niski standard lokali. Mieszkańcy z decyzji ich wyprowadzenia byli zadowoleni, bowiem dla wielu była to szansa na poprawę warunków. Decyzje potoczyły się szybko. Po wyprowadzeniu lokatorów rozpoczęły się prace remontowe. Po adaptacji budynku frontowego powstała na piętrze wystawa literacka poświęcona Julianowi Tuwimowi *Kwiaty polskie*, natomiast w lewej oficynie usytuowane zostały pracownie naukowe, warsztaty techniczne i pracownia fotograficzna. W prawej oficynie nadal mieszkali lokatorzy. Podwórko kamienicy często wykorzystywano do organizacji plenerowych wydarzeń. Jeśli dobrze pamiętam to podczas wydarzenia *Fajka* kapele miejskie dały wspaniały popis. Niestety plany inwestycyjne związane z adaptacją ratusza na cele muzealne i prace związane z powstaniem nowego budynku nie zostały podjęte z uwagi na toczące się wtedy polityczne zawirowania. Program konserwatorski, który zakładał adaptację ratusza na cele muzealne, jak i wybudowanie nowego budynku archiwum został zweryfikowany. Urząd Wojewódzki⁷, który mieścił się w Pałacu Poznańskich przy ulicy Ogrodowej otrzymał nową siedzibę, a po jego wyprowadzeniu pomieszczenia przeznaczono do zagospodarowania. Były to pokoje na parterze od ulicy Ogrodowej, na piętrze duża jadalnia i pokoje w jej sąsiedztwie oraz pomieszczenia nad nią w części poddasza. Kolejne wnętrza, w których dziś mieści się Muzeum były pozytywnie sukcesywnie w kolejnych latach. Próbując odtworzyć sobie historię Muzeum, nasuwa mi się takie spostrzeżenie. Można ją podzielić na dwa okresy, na dwa rozdziały. Pierwszy to dekada Antoniego Szrama od 1975 roku do 1985 roku, a drugi – dwie dekady dyrekcji Ryszarda Czubaczyńskiego⁸. Każdy z dyrektorów miał swoją wizję, ale łączył ich wspólny mianownik: działalność zasadnicza (gromadzenie zbiorów), naukowo-badawcza, wystawiennicza, wydawnicza oraz organizacja wydarzeń artystycznych i otwartość na nowości. Antoni Szram wytyczył kierunek i ścieżki działania, natomiast Ryszard Czubaczyński kontynuował to, wnosząc nową jakość. Za dyrekcji Ryszarda Czubaczyńskiego pojawiła się możliwość organizowania wydarzeń komercyjnych, które pozwoliły na wzbogacenie budżetu Muzeum i wykorzystanie jego nadwyżek do realizacji zadań muzealnych.

⁷ Urząd Wojewódzki miał dwukrotnie swoją siedzibę w dawnym Pałacu Rodziny Poznańskich: w latach 1927-1939 oraz w latach 1945-1950. Od 1950 roku w Pałacu mieściło się Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej.

⁸ Ryszard Czubaczyński – autor tekstów piosenek, scenarzysta, dziennikarz, absolwent filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 1984-1988 pracował na stanowisku dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi. W latach 1988-2011 pełnił funkcję dyrektora MML.

M.N. Jakie były założenia programowe Muzeum? Czym ono miało się wyróżniać na tle innych muzeów w Łodzi? Dlaczego zaistniała taka potrzeba, aby to Muzeum powołać?

M.L-G. Pomysł powołania Muzeum Historii Miasta Łodzi był, jak już wspomniałam, ideą fixe Antoniego Szrama i niestety, zwłaszcza wśród muzealników, wzbudzał wiele kontrowersji. Uważano, że Muzeum będzie kolejną placówką muzealną konkurującą z istniejącymi już w Łodzi muzeami o utrwalonej tradycji. Muzeum Sztuki, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne, Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego, Centralne Muzeum Włókiennictwa również zajmowały się historią miasta, oczywiście w ramach własnych zainteresowań. Natomiast Antoni Szram, znając specyfikę łódzkich muzeów, uważał, że nie wyczerpują one w pełni zagadnień związanych z szeroko rozumianą historią, kulturą i sztuką, brakowało historii teatru, filmu, muzyki, literatury, sportu, architektury i urbanistyki. Nowo powołane Muzeum miało mieć charakter interdyscyplinarny, stać się znaczącym miejscem opiniotwórczym, w którym będą gromadzone i naukowo opracowywane wszelkie pamiątki oraz dzieła sztuki związane z Łodzią (tzw. „łodziana”) i które będzie przypominało jej twórców, a więc osobistości mające wpływ na rozwój tego wielokulturowego, wielowyznaniowego miasta.

M.N. A czy w zainteresowania Muzeum wchodziła też kultura materialna, robotnicza?

M.L-G. Tak. Oczywiście. Świetnie, że Pani przypomniała. Tu należy wrócić do czasów, gdy Antoni Szram był Konserwatorem Zabytków Miasta Łodzi. To on w 1971 roku określił program ochrony dóbr kultury, który zakładał, m.in. zmianę użytkowników i adaptację wielu obiektów na cele kulturalne i turystyczne. W tym programie zakładał powstanie skansenu kultury robotniczej na osiedlu Księży Młyn z ekspozycjami muzealnymi i powrotem do tradycji dziewiętnastowiecznego osiedla zamkniętego. Niestety z planów tych nic nie wyszło, odstąpiono od wszelkich nowych inwestycji i osiedle pozostało nadal osiedlem mieszkalnym, choć samo w sobie było skansenem i jest skansenem domów robotniczych. Tam w dawnej remizie strażackiej urządziliśmy jedną z pierwszych wystaw związanych co prawda nie z robotniczym folklorem, nie zawodem włókiennika, ale historią powołania pierwszych oddziałów ochotniczej straży pożarnej w Łodzi, która w dziewiętnastowiecznym mieście pełniła ważną rolę z powodu licznych i częstych pożarów fabryk. Zalegający pył z tkanin, nici, bawełny był materiałem łatwopalnym.

M.N. Czyli zakres zainteresowań Muzeum miał być naprawdę bardzo szeroki.

M.L-G. Tak, Muzeum koncentrowało się na problemach życia codziennego mieszkańców miasta, mieszkańców mocno zróżnicowanych pod względem pochodzenia i wyznania, a co za tym idzie – kultury, obyczajowości i specyficznego folkloru. Ale też nasza uwaga była skupiona na rozwoju przestrzennym miasta, architekturze oraz dziedzinach związanych z szeroko pojętą kulturą.

M.N. Czy może Pani podać przykłady obiektów pozyskanych przez Muzeum z zakresu kultury materialnej?

M.L-G. Pierwsze obiekty, jakie trafiły do Muzeum z tego zakresu stanowiły wyposażenie dawnej pralni chemicznej z ulicy Pomorskiej⁹. Pralni w fantastycznym stanie zachowania z pełnym wyposażeniem: koszami wiklinowymi na czystą i brudną odzież oraz bieliznę, kolekcją przeróżnych żelazek od małych do prasowania koronek po duże do ubrań czy bielizny, żelazek na prąd, parę lub węgiel, a więc dawne, tradycyjne i nowoczesne, maglem¹⁰ z wałkami i kamieniami, naczyniami na wodę, wannami, stojakami, stołami do prasowania, szafami, księgami i rejestrami przyjęć, kasami, liczydłami, bloczkami, czyli wszystkimi akcesoriami niezbędnymi do prania i prasowania, a także przeszklonymi szafami, ladami itd. Muszę przyznać, że kiedy zobaczyłam te meble, urzekła mnie ich uroda. Szafy były pomalowane na jednolity, wysublimowany kolor seledynowo-zielonkawy i zdobione amatorskimi, malowanymi, dość naiwnymi scenkami rodzajowymi. To one zwróciły moją uwagę i mówiąc kolokwialnie były piękne. Te meble¹¹ są dziś eksponowane w Muzeum i służą jako kasa muzealna.

⁹ Mowa o nieistniejącym zakładzie pralniczym zlokalizowanym w Łodzi, przy ulicy Pomorskiej 28, który pierwotnie należał do Modesta Sobocińskiego. W 1923 roku pralnia przeszła w ręce praktykanta M. Sobocińskiego – Jana Lecha. Z kolei w 1936 roku zakład kupił pracownik J. Lecha i jednocześnie jego zięć – Tadeusz Wegenko. W czasie II wojny światowej pralnię przejął Niemiec Egon Pohl. Po 1945 roku prawowici właściciele wznowili działalność firmy. Dopiero w połowie lat 70. XX wieku, z uwagi na powiększającą się w Łodzi liczbę państwowych, bardziej nowoczesnych pralni chemicznych, państwo Wegenko podjęli decyzję o zamknięciu zakładu.

¹⁰ Mowa o maglu, który stanowił oryginalne wyposażenie willi Józefa Rychtera przy ulicy Worcella (obecnie ks. Skorupki).

¹¹ Mowa o komplecie mebli wykonanych specjalnie na potrzeby zakładu pralniczego Modesta Sobocińskiego. Obiekty zostały przekazane MHMŁ w darze w 1977 roku. W skład zestawu wchodziły przeszklone szafy, witryny, lady, regały oraz specjalistyczne pulpity do przyjmowania zgłoszeń. Datowane na około 1900 rok meble w kolorze seledynowym zostały wykonane ze sklejki stolarskiej i udekorowane olejnymi malowidłami przedstawiającymi wiejskie i leśne pejzaże. Autorem malowideł był prawdopodobnie rosyjski urzędnik lub wojskowy, który zakochał się w córce właściciela zakładu.

M.N. Ja pracowałam przy nich.

M.L-G. Tak? To nasze pierwsze nabytki pozyskane dość przypadkowo, ale przyjęte z rozmysłem. Muszę przyznać, że sprawiały trochę kłopotu z uwagi na dużą ilość elementów, a przede wszystkim gabaryty. Jednak stały się cennymi obiektami i ciekawymi eksponatami. Są znakomitym przykładem kultury materialnej. Magiel ze wszystkimi akcesoriami tj. z kamieniami, poduszkami itd. jest eksponowany w podziemiach pałacu na wystawie stałej *Na wspólnym podwórku – łódzki tygiel kultur i wyznań*. Z maglem łączy się fajna anegdota. Magiel trafił do Muzeum w 1980 roku przed stanem wojennym i podczas nocy sylwestrowej¹² był wykorzystany jako rekwizyt. Stał się prasą graficzną, spod której wychodziły grafiki na płótnie z przeróżnymi hasłami. Był bohaterem całego wydarzenia, maglowaliśmy rzeczywistość bez cenzury.

M.N. A w Dziale Sztuki, w którym Pani pracowała, jakie obiekty były gromadzone?

M.L-G. Dział Sztuki w strukturze Muzeum był od samego początku i obok Działu Historii był bardzo ważny, rozbudowany o wszystkie dziedziny: malarstwo, rysunek, rzeźbę, grafikę, w tym małe formy grafiki, plakat, tkaninę oraz przedmioty z zakresu rzemiosła artystycznego, a więc przedmioty użytkowe o bardzo wyraźnych cechach estetycznych. W ramach gromadzenia obiektów w Dziale stworzone zostały pokaźne kolekcje łódzkich twórców, kolekcje dzieł ilustrujące zmiany w krajobrazie Łodzi, a więc widoki miasta z różnych okresów, portrety łódzkich osobistości, przedmioty o łódzkiej proweniencji, często pochodzące z łódzkich mieszkań.

M.N. Skąd pochodziły pozyskiwane obiekty?

M.L-G. Obiekty pochodziły głównie z zakupów. Mieliśmy dobre kontakty z kolekcjonerami, galeriami sprzedażnymi i Desą¹³. Na początku kupowaliśmy na ogół w Desie, ponieważ była miejscem wiarygodnym. Do Desy trafiało wiele przedmiotów, obrazów, rozmaitych bibelotów. Łodzianie wyprzedawali swój majątek m.in. z tego powodu, że musieli wyprowadzać się z dużych mieszkań w wyniku licznych wyburzeń kamienic w latach

¹² 31 grudnia 1980 roku jedną z atrakcji nocy sylwestrowej zorganizowanej w MHMŁ była wystawa nowych nabytków z zakresu kultury materialnej *Łodziana w Muzeum Historii Miasta Łodzi – Magiel*, na której zaprezentowano komplet mebli z pralni chemicznej i magiel.

¹³ Mowa o Państwowym Przedsiębiorstwie Desa (Dziela Sztuki i Antyki), który do lat 90. XX w. był głównym ośrodkiem zajmującym się handlem dziełami sztuki i antykami.

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Trafiały się prawdziwe okazy, prawdziwe rarytasy np. portret Izraela Kalmanowicza Poznańskiego¹⁴. Przez krótki okres czasu pracowałam w Desie i miałam świetne rozeznanie, wiedziałam co do Desy trafia i co ewentualnie mogłoby trafić do Muzeum.

M.N. Czy Muzeum otrzymywało dary?

M.L-G. O tak. Oprócz zakupów były też i dary. Choć muszę przyznać, że darów było nieco mniej. Trafiały od samego początku, były to głównie fotografie, dokumenty, stare gazety, legitymacje, zeszyty szkolne, a nawet drobiazgi tzw. bibeloty. Przyznaję, że kiedy już zbudowaliśmy markę Muzeum i mieliśmy na koncie wiele ciekawych wystaw, wydarzeń artystycznych, sesji i sympozjów naukowych trafiało się ich coraz więcej. Przekazując je w darze ludzie mieli satysfakcję, że taka informacja pojawiała się na tabliczkach znamionowych opisujących eksponat. W rozmowach często podkreślali, że są dumni, biorąc udział w tworzeniu Muzeum i powiększaniu zbiorów. Ponadto sami artyści plastycy, którzy z nami współpracowali, stawali się naszymi nie tylko ambasadorami, ale i darczyńcami. Na ogół po zakończeniu wystawy artyści w darze przekazywali swoje prace. I tak zgromadziliśmy wspaniałą kolekcję, m.in. plakatów, rysunków, grafiki i malarstwa. Artystą, który w dużej mierze przyczynił się do popularyzacji Muzeum nie tylko w kraju, ale i za granicą, a także do powiększenia zbiorów był m.in. pan Ryszard Waśko¹⁵ – pomysłodawca i twórca międzynarodowego wydarzenia *Konstrukcja w procesie*¹⁶. Dzięki niemu nawiązaliśmy znakomity kontakt z izraelskim kolekcjonerem dzieł sztuki panem Dawidem Malkiem. Pan

¹⁴ Mowa o portrecie I. K. Poznańskiego namalowanym przez Stanisława Heymana w 1891 roku.

¹⁵ Ryszard Waśko – artysta, wykładowca akademicki, przedstawiciel konceptualizmu, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej (PWSFTViT) im. Leona Schillera w Łodzi. Tworzy prace z zakresu fotografii, filmu, wideo, malarstwa, rysunku, rzeźby, instalacji oraz performansu. W latach 1970-1976 był członkiem działającej przy PWSFTViT im. L. Schillera w Łodzi awangardowej grupy artystycznej *Warsztat Formy Filmowej*. W 1990 roku w Łodzi podczas III edycji *Konstrukcji w procesie* założył stowarzyszenie *Międzynarodowe Muzeum Artystów*. R. Waśko jest pomysłodawcą i współtwórcą organizowanego w latach 2004-2010 wydarzenia artystycznego *Łódź Biennale*, które wywodziło się z *Konstrukcji w procesie*. Swoje dzieła prezentował na wielu wystawach w Polsce i za granicą, w tym w 2008 roku w MHML (*Ryszard Waśko. Łódź – Berlin. Prace z lat 1971-1996*).

¹⁶ *Konstrukcja w procesie* to międzynarodowy festiwal artystyczny, który zorganizowano siedem razy w różnych miastach w Polsce i za granicą: w Łodzi (w 1981 i w 1990 roku pod patronatem Zarządu Regionu NSZZ „Solidarność” Ziemi Łódzkiej oraz w 1993 roku), w Monachium (w 1985 roku), w Mitzpe Ramon na pustyni Negew w Izraelu (w 1995 roku), w Melbourne (w 1999 roku) i w Bydgoszczy (w 2000 roku). Założeniem festiwalu (od II edycji) było to, aby zaproszeni na wydarzenie artyści tworzyli swoje prace osobiście i na miejscu. Projekty/instalacje nie mogły być nigdzie wcześniej prezentowane. Dzieła powstawały w przestrzeni miast lub w naturalnym otoczeniu. Do dzisiaj w holu głównym MMŁ znajduje się gipsowa płaskorzeźba bez tytułu wykonana przez kanadyjskiego artystę Davida Rabinowitcha w 1990 roku.

Dawid Malek za namową pana Ryszarda Waśko przyjechał do Łodzi i zobaczył nasze Muzeum. Był pod ogromnym wrażeniem. Ciekawy sposób ekspozycji, ciekawe eksponaty, pamiątki po wielkich Łodzianach, kolekcje po Arturze Rubinsteinie, Aleksandrze Tansmanie, Julianie Tuwimie, Władysławie Stanisławie Reymencie itd. oraz nasze opowieści o działalności Muzeum, kontaktach zagranicznych wzbudziły w nim wspomnienia o Łodzianach i mieście, które znał z ich opowieści. Ta w pewnym sensie była dla niego sentymentalną podróżą, która spowodowała wiele wzruszeń. Na fali tych uniesień wyraził chęć zaistnienia w tym mieście, mieście, które również miało tragiczną historię związaną z Holocaustem. Postanowił zatem złożyć hołd ofiarom wojny, zwłaszcza swoim rodakom, przekazując kolekcję malarstwa, ale pod warunkiem, że będzie na stałe eksponowana w Muzeum. Pan Dawid Malek zaprosił mnie do siebie do Izraela. Podczas oględzin okazało się, że wśród obrazów są dzieła łódzkich malarzy pochodzenia żydowskiego. Wspólnie z panem Dawidem Malkiem wybrałam obiekty, które mogły stać się częścią zbiorów Muzeum i umówiłam się z nim, że obrazy zostaną wysłane do Łodzi na jego koszt. Któregoś dnia, ku naszemu ogromnemu zaskoczeniu, urząd celny zawiadomił nas, że są do odebrania kontenery, które przyjechały z Izraela. Okazało się, że oprócz wybranych obrazów w kontenerach są też inne przedmioty oczywiście cenne, ciekawe, ale nie pasujące do naszych zbiorów. Prawdę powiedziawszy nie wiedzieliśmy co mamy z nimi zrobić. Sprawy zaczęły się komplikować. Już nie mówiąc o tym, że czekało nas szereg nieprzewidzianych formalności jak odprawa celna i opłacenie cła, na które nie byliśmy przygotowani. Już nie pamiętam jak to się stało, ale z pomocą przyszła nam Fundacja *Signum* z Poznania, która prowadziła rozległą i dość zróżnicowaną działalność. Zajmowała się również kupnem dzieł sztuki, tworząc własną kolekcję obrazów. To ona opłaciła cło, celników i wszystkie inne koszty związane z przyjęciem kontenerów. Tak więc to Fundacja stała się dysponentem, a właściwie właścicielem wszystkich przysyłanych rzeczy. No cóż – pigułka była gorzka. Niemniej po podpisaniu porozumienia zostały wybrane interesujące nas obrazy, przekazane do depozytu Muzeum i przez lata były eksponowane w tzw. artystycznym salonie.

M.N. Jaki obiekt lub kolekcja są według Pani najcenniejsze czy najciekawsze, które Muzeum pozyskało?

M.L.-G. Bardzo cenną kolekcją, która niewątpliwie obok zbiorów dzieł sztuki jest najbardziej okazałą i jedyną na świecie, jest kolekcja pamiątek

po Arturze Rubinsteinie. Po śmierci Mistrza pani Nela Rubinstein postanowiła przekazać do Łodzi wszystkie pamiątki po mężu. To pani Bożena Pietraszczyk¹⁷, muzykolog, która prowadziła Dział Kultury Muzycznej, a przez lata była wicedyrektorem Muzeum, dokonała w Paryżu, w domu Rubinsteinów, wyboru przyszłych eksponatów. Chyba w 1984 roku nastąpiło bardzo uroczyste otwarcie wystawy pamiątek po tym wielkim pianiście i patriocie o łódzkim rodowodzie. Na wernisażu byli obecni członkowie rodziny Artura Rubinsteina: żona – Aniela Młynarska-Rubinstein oraz dzieci – Ewa, Alicja i John. Otwarcie wystawy było połączone z sesją naukową. W filharmonii odbył się specjalny koncert oraz uroczystość nadania jej imienia Artura Rubinsteina. Wystawa została uznana za najciekawsze wydarzenie muzealne 1984 roku i nagrodzona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Galeria Muzyki im. Artura Rubinsteina została otwarta kilka lat później i zajmowała trzy pokoje w skrzydle pałacowym w tzw. dawnym apartamencie mieszkalnym rodziny Poznańskich. Projekt adaptacji wnętrza wykonał świetny architekt, artysta plastyk Stanisław Cuchra-Cukrowski¹⁸. Kolekcja pamiątek po Arturze Rubinsteinie jest okazała i dość różnorodna, od zdjęć, dokumentów, poprzez wszystkie odznaczenia, pamiątki osobiste, strój galowy itd. Do najcenniejszych obiektów w tej kolekcji należą, m.in. odlew rąk pianisty z charakterystycznym rozstawem palców podczas gry, złote i srebrne płyty, fortepian z autografem pianisty, szpada Francuskiej Akademii Sztuk Pięknych, Złoty tulipan za cykl koncertów w Holandii, medale i odznaczenia z różnych krajów świata, Oskar – nagroda Amerykańskiej Akademii Filmowej za rolę w biograficznym filmie *L'Amour de la vie (Kocham życie)* i statuetka Emmy – nagroda Amerykańskiej Akademii Telewizyjnej.

M.N. Czy w zbiorach Muzeum znajdują się też pamiątki po innych muzykach?

M.L-G. Tak, oczywiście, m.in. po Aleksandrze Tansmanie, Władysławie Kędrze, Grażynie i Kiejstucie Bacewiczach itd. One wszystkie znalazły godne miejsce w Muzeum i są pokazywane w ramach biograficznych bądź tematycznych wystaw czasowych. W zbiorach jest wiele cennych pamiątek

¹⁷ Bożena Pietraszczyk – absolwentka Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi. Z MML była związana od 1975 roku. Najpierw prowadziła Sekcję, później Dział Kultury Muzycznej, a następnie przez wiele lat pracowała na stanowisku wicedyrektora Muzeum.

¹⁸ Stanisław Cuchra-Cukrowski (1932-1991) – architekt wnętrz, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (PWSSP) w Łodzi. Był autorem większości projektów adaptacji wnętrza dawnego Pałacu Rodziny Poznańskich dla potrzeb MHML.

po wielkich osobistościach, nie tylko związanych z muzyką. Na bazie tych różnorodnych zbiorów, wyodrębnionych często kolekcji, mogły powstać gabinety biograficzne, które bardzo wyróżniają nas pośród muzeów w kraju, nobilitując też naszą pozycję. Właściwie to nasze wnętrza – pojedyncze pokoje, które w przeszłości służyły różnym celom – wymusiły taką formułę i taki sposób ekspozycji.

M.N. Czy Muzeum posiada pamiątki po Władysławie Stanisławie Reymoncie?

M.L-G. Tak, oczywiście. Ale tych niestety jest niewiele. Niemniej dzięki tym pamiątkom, dokumentom, fotografiom, przedmiotom, a następnie odpowiedniej ich aranżacji można było urządzić jego gabinet.

M.N. Obecnie w Muzeum jest prezentowana wystawa poświęcona Jerzemu Kosińskiemu.

M.L-G. A to też ciekawa historia, jak pamiątki po Jerzym Kosińskim trafiły do Muzeum. W ramach *Konstrukcji w procesie* – międzynarodowych działań artystycznych, o których mówiłam – do Łodzi przyjechała pani Kiki Kosińska. Miałam przyjemność oprowadzać ją po Muzeum. Kiedy zobaczyła Galerię Muzyki im. Rubinsteina, tak się zachwyciła, że wyraziła chęć przekazania do Muzeum wszystkich pamiątek po mężu, oczywiście pod warunkiem, że będą na stałe eksponowane. I tak się też stało, zostały przekazane i przez panią Lucynę Skompską¹⁹ w ciekawym układzie i aranżacji pana Andrzeja Pukaczewskiego²⁰ pokazane w urządzonym gabinecie. Innym znaczącym gabinetem był pokój Karla Dedeciusa – znanego, cenionego łodzianina, tłumacza z języka polskiego na niemiecki literatury i poezji, który był naszym wielkim sympatykiem. Powstanie tego gabinetu to zasługa dyrektora Ryszarda Czubaczyńskiego. Dyrektor zaprosił Karla Dedeciusa i zaproponował wystawę. Mistrz przyjął propozycję i tak się zaczęło. Karl Dedecius współtworzył swój gabinet i był częstym gościem w Muzeum. Współpraca była przez lata ożywiona i z inicjatywy Karla Dedeciusa prezentowaliśmy wystawy w Muzeum w Darmstadt i we Frankfurcie. Karl Dedecius bardzo cenił naszą działalność, mocno nas wspierał i upowszechniał poprzez informacje i artykuły o Muzeum publikowane w różnych czasopismach lokalnych w Niemczech w Darmstadt czy we Frankfurcie.

¹⁹ Lucyna Skompska – poetka, felietonistka, autorka książek dla dzieci, krytyk literacki i sztuki, absolwentka filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 1990-2004 prowadziła Pracownię Literatury w MHML.

²⁰ Andrzej Pukaczewski (1932-2020) – artysta fotograf, absolwent PWSSP w Łodzi.

M.N. Do niedawna był też w Muzeum gabinet poświęcony Markowi Edelmanowi.

M.L-G. A tak. Była wystawa poświęcona Markowi Edelmanowi i jego żonie Alicji Margolis-Edelman, ale czy był to gabinet? Nie pamiętam. Edelman to ważna postać w kronice miasta Łodzi, wybitny kardiolog, który przeżył Holokaust, zasłynął jako najlepszy specjalista od chorób serca, a swój sukces kardiologiczny osiągnął właśnie w naszym mieście. Wraz z profesorem Janem Mollem opracował metodę przeprowadzania operacji w stanie rozległego zawału serca. Obaj pracowali w łódzkim szpitalu im. Mikołaja Pirogowa. Marek Edelman przepracował w nim 40 lat, mając opinię wybitnego specjalisty, wybitnego kardiologa.

M.N. Czy pamięta Pani, jakie wrażenie wywarło na Pani pierwsze spotkanie z murami Pałacu, bo przecież wymagał on remontu, wielu prac konserwatorskich, jak Pani patrzyła na niego jako konserwator, jako muzealnik?

M.L-G. Pałac zawsze robił na mnie wrażenie z uwagi na swoją architekturę, wielkość i bogaty wystrój wnętrz. Wbrew pozorom jego pomieszczenia były nieźle zachowane, mimo intensywnej eksploatacji przez interesantów oraz prac adaptacyjnych czy porządkowych, przeprowadzanych przez wcześniejszego użytkownika tj. Urząd Wojewódzki. W wielu wnętrzach zachował się dawny wystrój np. dekoracyjne sufity, boazerie, a nawet ruchome wyposażenie – meble, statuetki, żyrandole. Trzeba przyznać, że ta biurowa adaptacja nie przyniosła większych strat. Farbę olejną, która pokrywała dekoracyjne sufity, udało się usunąć, zrekonstruować drobne ubytki, a ścianom nadać nowy wygląd. Ściany były pokryte np. tkaniną żakardową, tkaniną jedwabną, tapetą barwną, płytkami ceramicznymi, boazerią, w zależności od funkcji jaką pełniło dane pomieszczenie. Po raz pierwszy byłam w Pałacu podczas zwiedzania miasta, kiedy przyjechałam na sesję naukową do Łodzi w 1971 roku, a po raz drugi – gdy byłam konsultantem w filmie Andrzeja Wajdy *Ziemia Obiecana*²¹. Wówczas ponownie doceniłam wartości i walory architektoniczne Pałacu. Łódź do lat siedemdziesiątych kojarzyła się z miastem szarym, brudnym, zaniedbanym i mówiło się: „Jakie tam zabytki są w Łodzi, przecież tam nie ma żadnych zabytków”. Kiedy została wydana książka o secesji Mieczysława Wallisa²²,

²¹ Premiera filmu *Ziemia Obiecana* w reżyserii Andrzeja Wajdy miała miejsce 21 lutego 1975 roku w warszawskim kinie Relax.

²² Zob. Mieczysław Wallis, *Secesja*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1967.

w której był rozdział poświęcony właśnie secesyjnej architekturze łódzkiej, zaczęto ją postrzegać inaczej. Ta sesja naukowa, o której mówiłam, pokazała zupełnie inny obraz architektury łódzkiej, została ona doceniona, a historyzm i wszystkie neostyle przewartościowane. Myślę, że Pałac znalazł się na liście obiektów wytypowanych do filmu *Ziemia Obiecana*, bo scenografa i reżysera zachwycił przede wszystkim bogaty wystrój i wielkość dużej jadalni oraz wyrafinowana boazeria i architektura klatki schodowej. Ja do dziś odkrywam uroki miasta i jego architektury oraz architektoniczne walory naszego Pałacu. Przypominam sobie moje zdziwienie, kiedy byłam we Francji, w Fontainebleau i jak wiele zobaczyłam podobieństw w wystroju, detalach, ogrodzie itd. Zaczęłam się zastanawiać, czy twórcy naszego Pałacu²³ inspirowali się jego architekturą i rzeźbiarskim wystrojem, a nawet ogrodem. Wpływy francuskie są bezsprzeczne. Propozycja przejęcia Pałacu na Muzeum była strzałem w dziesiątkę. Duże przestrzenie, wnętrza z bogatym wystrojem, sale reprezentacyjne, pokoje o charakterze bardziej prywatnym umożliwiały realizację zadań merytorycznych, muzealnych (małych, kameralnych wystaw), ale też realizację wydarzeń artystycznych i większych przedsięwzięć, a ponadto spełniały oczekiwania władz miasta i władz partyjnych na stworzenie miejsca reprezentacyjnego.

M.N. Co ocalało z dawnego wyposażenia Pałacu? Czy jakieś przedmioty, które stanowiły dawne wyposażenie odnajdywano też poza Pałacem, w jakiś innych obiektach w Łodzi, a może w ogóle w innych miastach?

M.L-G. Z dawnego wyposażenia niewiele ocalało: duży, dębowy stół w dużej jadalni oraz tapicerowane skórą krzesła i duży, rozłożysty, dębowy fotel z literą „P”²⁴. Z czasem trafiły meble, które były użytkowane w biurach i warsztatach zakładów Juliana Marchlewskiego, a pochodziły z Pałacu i dawnego wyposażenia gabinetów biurowych. To zachowane skromne wyposażenie uzupełniane było poprzez zakupy w łódzkiej Desie lub od osób prywatnych. Do zbiorów trafiły też pamiątki pochodzące z Pałacu.

²³ Za pierwszy projekt przebudowy Pałacu Rodziny Poznańskich z 1888 roku odpowiada architekt miejski Hilary Majewski, za drugi z 1898 roku architekt Juliusz Jung i inżynier Dawid Rosenthal, natomiast za trzeci z 1901 roku architekt Adolf Zeligson. Poza H. Majewskim wszyscy twórcy planów byli zatrudnieni w Zakładach I. K. Poznańskiego. Za życia właściciela przedsiębiorstwa architektura pałacu nawiązywała do wzorów francuskiego neorenesansu. Po śmierci I. K. Poznańskiego (w 1900 roku) budynek nabrał formy neobarokowej.

²⁴ Mowa o siedmiu krzesłach i jednym fotelu, które stanowiły oryginalne wyposażenie Pałacu Rodziny Poznańskich. Meble zostały wykonane z drewna dębowego i oprawione w czerwoną skórę. Są sygnowane literą „P” – monogramem rodziny Poznańskich – udekorowanym ornamentem z roślin i owoców. W 2023 roku meble zostały poddane konserwacji i dziś są eksponowane w wielkiej sali jadalnej MML.

Przynosili je dawni pracownicy lub ich rodziny. Były to nieraz przedmioty, które w przeszłości Poznańscy darowali swoim pracownikom. Miałam przyjemność poznać rodzinę ogrodnika Józefa Hejwowskiego²⁵, który pracował u Poznańskich. Dzięki zachowanym w rodzinie fotografiom udało się urządzić nasz ogród i odtworzyć układ alejek. Mam nadzieję, że ukaże się monografia tej ogrodniczej rodziny w ich opracowaniu, którą zapowiadali.

[...]

M.N. W tym roku oprócz 50. rocznicy powstania Muzeum Miasta Łodzi obchodzimy również 50. rocznicę premiery filmu *Ziemia Obiecana*. Wspomniała Pani, że była Pani konsultantką podczas realizacji tego filmu. Jakie ma Pani wspomnienia związane z tym doświadczeniem? Jaka była Pani rola? Czy była Pani obecna podczas kręcenia zdjęć do *Ziemi Obiecanej* w dawnym Pałacu Rodziny Poznańskich? Czy w trakcie zdjęć wydarzyło się coś co w sposób szczególny zapadło Pani w pamięć?

M.L-G. Wiem do czego Pani nawiązuje, ale o tym później. Film *Ziemia Obiecana* spowodował, że na nowo odkryło się uroki miasta, jego architekturę, a przede wszystkim wnętrza. Konsultantami byli również Antoni Szram i Wojciech Walczak. Do naszych zadań należało przede wszystkim wytypowanie zgodnie ze scenariuszem miejsc i obiektów, które mogły zagrać w filmie. Wiele obiektów zostało wytypowanych. Były to budynki fabryczne, kamienice, pałace i wille. Ponieważ w większości były to obiekty zabytkowe konserwator musiał wydać zgodę na realizację zdjęć w ich wnętrzach, określić warunki ich eksploatacji i zapewnić opiekę konserwatorską. Oprócz wytypowania obiektów, gromadziłam materiał ikonograficzny, który scenografom, dekoratorom posłużył do rekonstrukcji historycznych wnętrz. Na bieżąco omawiałam szczegóły poprawności ich urządzania. Pełniłam też dyżury konserwatorskie w obiektach, w których były realizowane zdjęcia. Ja nie będąc Łodzianką, nie znając wcześniej Łodzi, dzięki temu filmowi mogłam dogłębniej poznać fantastycznie zachowane wnętrza pałaców, willi i wielu innych miejsc, które na co dzień były niedostępne. Tym bardziej, że w tamtym czasie te wszystkie wnętrza i obiekty były użytkowane w różny sposób przez różne instytucje, nie tylko instytucje kultury. Jakim zaskoczeniem była dla mnie willa Herbsta. Dokonując oględzin przed wytypowaniem jej do filmu zobaczyłam, że w tych fantastycznych, kameralnych wnętrzach Instytut PAN, który miał tam swoją siedzibę, trzyma klatki

²⁵ Józef Hejwowski pracował u rodziny Poznańskich jako ogrodnik od 1902 roku.

z myszami i szczurami. Po wstawieniu zabytkowych mebli z bibelotami i przedmiotami użytkowymi, zastosowaniu dekoracji ścian, upięć okiennych i drzwiowych, wnętrza nabrały charakteru i ukazała się cała ich uroda. Myślę, że dzięki temu podjęto decyzję o ich odtworzeniu i przeznaczeniu tej willi na muzeum wewnątrz II połowy XIX wieku.

[...]

M.N. Czy to prawda, że podczas kręcenia zdjęć do filmu *Ziemia Obiecana* w Pałacu Karola i Anny Scheiblerów...

M.L-G. Wiem o czym Pani mówi. O lustrze. Tak to prawda. W sali ze wspaniałymi lustrami, chyba dawnej sali balowej, blisko jednego z lusterek stał reflektor. Po zakończonych zdjęciach lub w trakcie przerwy – tego nie pamiętam – ktoś otworzył okno i podmuch wiatru i zimne powietrze spowodowały, że pękła tafła lustra. To naprawdę był przypadek. Zorientowałam się dopiero po zakończeniu zdjęć, kiedy robiliśmy oględziny po realizacji.

M.N. Skoro stało się to na Pani dyżurze to szczególnie Pani bardzo to przeżyła.

M.L-G. Tak i to bardzo. Myślałam, że będę zwolniona z pracy, Antoni Szram mnie wyleje i skończy się moja kariera zawodowa. Ale wszyscy podeszli do tego z dużym zrozumieniem, zwłaszcza konserwator Antoni Szram. Film zapłacił za szkodę, ale w tamtym czasie nie można było dostać tak dużej tafli lustra i takiego rodzaju lustra. A było to lustro belgijskie, czyli ze specjalnym podlaniem, ze specjalną szeroką fazą, więc przeżycie było ogromne. Także nie tylko ja to przeżyłam, ale cała ekipa.

[...]

M.L-G. Takich dziwnych i nieprzewidywalnych przygód było wiele, ale nie wszystkie zapisały się w mojej pamięci. Przypominam sobie o tych, które wydarzyły się w drugim rozdziale historii Muzeum – za dyrekcji Ryszarda Czubaczyńskiego. Tuż po tym jak objął on funkcję dyrektora, w ogrodzie pałacowym odbyło się wyreżyserowane przez niego wydarzenie poetyckie poświęcone Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu *Zielona Gęś*. Wieczór był dość ciepły i raczej nic nie wskazywało na zmianę pogody i jakiegokolwiek zagrożenie. Aktorzy na scenie, pełna widownia, krzesło koło krzesła, ciasnota, że szpilki nie można było włożyć, rozpoczyna się spektakl. I po chwili błyskawice, burza i ściana deszczu. W popłochu uciekaliśmy do Pałacu, przerażeni, że spektakl się nie odbędzie,

bo pojemność sali lustrzanej jest ograniczona i nie zmieścimy wszystkich gości. Ponadto jesteśmy zmoczeni, rekwizyty nieco nadszarpnięte, aktorzy zestresowani. Mimo mało komfortowej sytuacji, bowiem goście oglądali spektakl na stojąco i bardzo stłoczeni, wydarzenie odbyło się przy pełnej widowni, atmosfera była świetna, spektakl znakomity. Wszyscy byli zadowoleni i wyszli w szampańskich nastrojach. Zabawa była przednia, a aktorzy dali znakomity popis i przeszli samych siebie. Z kolei podczas innego, nie pamiętam jakiego wydarzenia, zdarzył się mrozącym krew w żyłach wypadek i to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Wydarzenie jak zwykle było rejestrowane przez łódzką ekipę TV. Czekając na jego rozpoczęcie, siedziałam sobie na murku okalającym fosę wzdłuż drogi wjazdowej razem z jednym z członków ekipy i zabawialiśmy się wesołą rozmową. W pewnym momencie zorientowałam się, że mówię do osoby, której obok mnie nie ma. Byłam nieco zdezorientowana, bo gdyby odszedł, to by mi powiedział. Dopiero po chwili zorientowałam się, że wpadł do fosy. Fosa była dość głęboka, więc byłam przerażona, że z niej nie wyjdzie, bo się połamiał. Tragedia. Ale krzyku rozpaczcy nie słyszałam i po krótkiej chwili zobaczyłam go całego. Kamień spadł mi z serca.

[...]

M.L-G. A zmieniając temat. Z pewnym rozrzewnieniem, nostalgią czy nawet zdziwieniem przypominam sobie jak w tamtym czasie intensywnie pracowaliśmy. Co miesiąc zmieniałam ekspozycję. Dyrektor uważał, że wystawy prezentujące kolekcje dzieł sztuki, przede wszystkim te sprowadzane z innych muzeów, mogą nam poszerzyć krąg sympatyków, dlatego nie chciał ograniczać się tylko do lokalnych twórców. Narzucił takie rygory, takie tempo, że jako kierownik Działu Sztuki musiałam śledzić działania wszystkich muzeów i wylapywać najciekawsze wystawy. Dzięki temu udało się zorganizować w Muzeum wiele fantastycznych wystaw np. École de Paris z kolekcji Wojciecha Fibaka, czy grafiki Salvadora Dalego.

M.N. Co miesiąc nowa wystawa to naprawdę ostre tempo.

M.L-G. Tak, zdarzało się, że nawet co miesiąc, choć faktem jest, że były to wystawy gotowe, często sprowadzane z innych instytucji, z innych muzeów. Ich autorzy pozwalali nam na własną aranżację i układ dostosowany do naszych przestrzeni wystawienniczych, które były dość specyficzne. Bez wątplenia było to dla nas – głównie dla mnie – duże wyróżnienie, bo w ten sposób wykazywali w stosunku do nas duży stopień zaufania merytorycznego.

M.N. A z której wystawy była Pani najbardziej zadowolona?

M.L-G. Ja wiem... wie Pani co, tak mi się zatarło wszystko już w pamięci, że nie wiem, bo ze wszystkich wystaw byłam w gruncie rzeczy zadowolona, tych wystaw naprawdę zrobiłam wiele, jak kiedyś policzyłam, to wyszło mi, że pracowałam przy około 100 wystawach i miałam wpływ na ich aranżację. Oczywiście w tej masie miałam też swoje autorskie wystawy.

[...]

M.L-G. Wie Pani bardzo byłam zadowolona z wystawy malarstwa XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, w którym pracowałam przez rok. Była to kolekcja malarstwa zgromadzona przez polskiego wybitnego historyka sztuki Wacława Dobrowolskiego, opisana w trzech tomach *Historii sztuki polskiej*²⁶, podręczniku znanym wszystkim studentom historii sztuki. Wystawa była bardzo udana i cieszyła się dużym powodzeniem.

[...]

M.N. Za czasów Antoniego Szrama niektóre wydarzenia towarzyszące wystawom były w moim odczuciu dość kontrowersyjne. Zaskoczyło mnie to, że dyrektor wyrażał zgodę na tego typu działania.

M.L-G. Cóż. Wszystkie te wydarzenia zostały zapamiętane na długo i do dziś są wspomniane z dużym sentymentem. Towarzyszyły wystawom, które przecież były na wysokim poziomie merytorycznym i artystycznym. Dyrektor Antoni Szram wychodził z założenia, że każda ekspozycja to wydarzenie, które ma być poprzedzone prologiem np. happeningiem, dopełniającym jej treść i wymowę. Dzięki takiej formule wystawa miała zostać lepiej zapamiętana. Te wydarzenia towarzyszące były wymyślane w gronie artystów, twórców nie tylko związanych ze sztukami plastycznymi, ale też z teatrem czy filmem. Przez szereg lat współpracowaliśmy z Feridunem Erolem²⁷ – reżyserem filmowym i teatralnym oraz jego braćmi: Jakubem²⁸ – plakacistą i Enwerem²⁹ – architektem wnętrz. Feridun wymyślał wydarzenia i je reżyserował, Jakub tworzył plakaty – zresztą fantastyczne, natomiast Enwer był odpowiedzialny za aranżację wystawy. Takim ciekawym wydarzeniem,

²⁶ Zob. *Historia sztuki polskiej w zarysie, T. 1 Sztuka Średniowieczna T. 2 Sztuka Nowożytna T. III Sztuka Nowoczesna*, red. Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1962.

²⁷ Feridun Erol (1938-2024) – reżyser, absolwent PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi.

²⁸ Jakub Erol (1941-2018) – grafik, plakacista, absolwent Akademii Sztuk Pięknych (ASP) w Warszawie.

²⁹ Enver Erol – architekt wnętrz, projektant wystaw, absolwent ASP w Warszawie.

które mogło bulwersować, miało swoją pikanterię i swoje przesłanie, było otwarciem fotoplastikonu³⁰ w podziemiach pałacu. Pozyskaliśmy ten obiekt gdzieś z poza Łodzi i był to jeden z naszych pierwszych filmowych eksponatów. Była to duża atrakcja. Do dziś jest to jedyny w Polsce zachowany i w pełni sprawny fotoplastikon.

M.N. Czy to jest ten sam fotoplastikon, który jest obecnie eksponowany w Muzeum Kinematografii?

M.L-G. Tak, to był właśnie pierwszy eksponat związany z Łodzią filmową. Został kupiony z myślą o przyszłym Oddziale, a wówczas w ramach struktury Muzeum funkcjonował już Dział Historii Filmu. Fotoplastikon został kupiony wraz ze wspaniałym kompletem oryginalnych przezroczycy z widokami chyba z Egiptu. Z pierwszą prezentacją tego eksponatu wiąże się dość zabawna historia. Pierwsi goście po pokazie odchodzili od stanowisk bardzo zadowoleni, zachęcając kolejne osoby do oglądania wdzięków nagiego ciała striptiserki. Następni goście odchodzili jednak od fotoplastikonu bardzo zde gustowani i rozczarowani, ponieważ przez wizjery mogli podziwiać już tylko widoki z Egiptu. Z kolei przy wystawie plakatów teatralnych i filmowych Jakuba Erola³¹ jego brat Feridun chodził po wystawie z kaczką na ramieniu uwiązaną na sznurku, żeby mu nie uciekła. Było to nawiązanie do treści jednego z plakatów, którego bohaterką była właśnie kaczka. Podczas wernisażu częstowano nas nie ciasteczkami a cebulakami upieczonymi w cukierni rodziców Jakuba i Feriduna. Erolowie mieli słynną w Łodzi cukiernię turecką przy ulicy Pomorskiej³². Na jednej z wystaw malarstwa zostałam przywieziona na motocyklu Harley, było to nawiązanie do jednego z prezentowanych obrazów. Innym razem otwierałam wystawę w towarzystwie dwóch białych hartów, które były pierwszoplanowymi bohaterami jednego z obrazów. Zatem często przy otwarciu wystaw towarzyszyły mi „rekwizyty” występujące na obrazach. Podczas jeszcze innego wydarzenia w dużej sali jadalnej urządziliśmy

³⁰ Mowa o dziewiętnastowiecznym fotoplastikonie wyprodukowanym przez firmę Augusta Fuhrmanna z Berlina, który został zakupiony przez MHML w Państwowym Przedsiębiorstwie Desa od właścicieli kwaciarni w Kielcach. Wraz z fotoplastikonem Muzeum pozyskało zestaw około 50 przezroczycy na szklanych płytkach przedstawiających różne egzotyczne miejsca na świecie. Wydarzenie z udziałem tego eksponatu miało miejsce 22 stycznia 1979 roku. W fotoplastikonie zaprezentowano wówczas stereoskopowe zdjęcia współczesnej architektury Łodzi wykonane przez Wiesława Stępnia.

³¹ Wystawa *Plakaty Jakuba Erola* towarzyszyła wydarzeniu związanemu z otwarciem fotoplastikonu.

³² Cukiernię turecką przy ulicy Nowotki 17 (obecnie Pomorskiej) w Łodzi prowadził od 1948 roku Mehmet Nuri Erol (1912-1992), urodzony w Turcji jako Mehmet Nuri Fazlı Oğlu Efendi. To w tej cukierni były wypiekane pierwsze łódzkie żuliki.

śniadanie dla dwóch osób, nawiązując do wystawy na której były ekspozowane przedmioty codziennego użytku, w tym zastawy stołowe. Przy dużym, wytwornie nakrytym stole ja z kolegą historykiem Markiem Budziarkiem³³ jedliśmy śniadanie. W ten sposób żywym obrazem chcieliśmy zilustrować materiał ikonograficzny pokazany na wystawie. Niewątpliwie takie wernisaże z przymrużeniem oka były bardziej atrakcyjne, wносиły element zabawy. Poza tym na długo zapadały w pamięć. A oto nam chodziło.

M.N. Kto był pomysłodawcą tego rodzaju wydarzeń? Myślę, że dzisiaj w przestrzeni Muzeum takie działania nie mogłyby zostać zrealizowane.

M.L.G. Oczywiście były to szalone pomysły zarówno dyrektora Antoniego Szrama, jak i reszty zespołu, a wszystko zaczęło się od pierwszego happeningu podczas otwarcia fotoplastikonu. Staraliśmy się kontynuować taką formułę wernisaży za czasów dyrektora Ryszarda Czubaczyńskiego, ale jakoś umarło to śmiercią naturalną. Może dlatego, że powstał Impresariat, który proponował inne atrakcje, rozmaite wydarzenia artystyczne: koncerty, recitale, spektakle teatralne itd. Ponadto Dział prowadził działalność komercyjną. Za odpowiednią opłatą sale reprezentacyjne były wynajmowane na różnego rodzaju eventy, dzięki czemu zarabialiśmy niemałe pieniądze, uzupełniając skromny budżet Muzeum. Naprawdę opływaliśmy wtedy w dostatek. Zarobione pieniądze przeznaczaliśmy na remonty, na które zawsze brakowało pieniędzy i na działalność merytoryczną – zakupy muzealiów, wydawnictwa, organizację wystaw itd. Podobne wydarzenia artystyczne np. koncerty, bale, jak wspomniałam, były organizowane za czasów Antoniego Szrama, ale nieodpłatnie.

M.N. Czy te warunki, w których znaleźliście się w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych, prace remontowo-konserwatorskie nie przeszkadzały w organizowaniu wydarzeń?

M.L-G. Muszę powiedzieć, że wbrew pozorom nie przeszkadzały. Dyrektor Antoni Szram uważał, że zwiedzający mogą na bieżąco obserwować postęp prac i być świadkami przeobrażeń wnętrz pałacowych. Nie chcieliśmy też ograniczać sobie możliwości działań poprzez wyłączenie na długi czas wnętrz, zwłaszcza sal reprezentacyjnych. Udawało się – jednym słowem byliśmy dobrze zorganizowani. W pierwszej kolejności przeprowadziliśmy

³³ Marek Budziarek (1951-2006) – absolwent teologii i doktor nauk teologicznych na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, kierownik Działu Historii i Kultury w MHML.

remont w podziemiach pałacu, gdzie została zlokalizowana wystawa stała *Z dziejów Łodzi*.

[...]

M.N. Czy pamięta Pani jeszcze jakieś inne niespodziewane sytuacje, zabawne albo wręcz przeciwnie przerażające, które miały miejsce podczas wydarzeń organizowanych w Muzeum?

M.L-G. Było wiele takich sytuacji, które były trudne i przerażające. Przypominam sobie, że odbywała się u nas sesja Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej. Nie pamiętam, który był to rok. Nieważne. Był to taki czas, kiedy prezentowaliśmy gotowe wystawy polecane przez komitet partii czy urząd miasta w ramach tzw. wymiany krajów zaprzyjaźnionych czy zaprzyjaźnionych z Łodzią miast. Przyjeliśmy na tę okoliczność wystawę planszową, która była prezentowana w dużej jadalni. Stojąc z dyrektorem Antonim Szramem przed drzwiami sali, w pewnym momencie słyszę huk i odgłos tłuczonego szkła. Okazało się, że ta wystawa złożyła się jak domek z kart. Za pół godziny czy za godzinę mieli przyjść goście obejrzyć ekspozycję, a potem przejść do sali lustrzanej na obrady. Dramat. Jednak sytuacja została opanowana. Pełna mobilizacja, wszyscy zbiegliśmy się i w ciągu pół godziny wystawa stanęła.

[...]

M.N. Czytałam, że w 1976 roku Muzeum zorganizowało imprezę folklorystyczną o nazwie „*Fajka*”³⁴. Skąd taki pomysł?

M.L-G. Dyrektor Antoni Szram był zwolennikiem przeróżnych działań, które odwoływały się do tradycji wydarzeń organizowanych w przeszłości. I *Fajka* była taką imprezą. Próbowaliśmy odtworzyć, przypominać Łodzianom o różnych wydarzeniach, które miały miejsce w dawnej Łodzi. *Fajkę* organizowało wówczas Stowarzyszenie Strzeleckie albo Związek Strzelecki. Nie pamiętam dokładnej nazwy. Ta nasza *Fajka* odbywała się nie tylko w Muzeum, ale na terenie całego miasta. Brały w niej udział różne instytucje kultury, stowarzyszenia i zespoły artystyczne. Grały m.in. różne kapele miejskie, które odrodziły się w Łodzi. Grały nie tylko na Placu Wolności,

³⁴ *Fajka* to nazwa plenerowej imprezy folklorystycznej, która odbyła się 29 maja 1976 roku w ramach VIII Wiosny Artystycznej w ogrodzie MHML. Nawiązywała do festynów ludowych organizowanych przez Łódzkie Towarzystwo Strzeleckie na przełomie XIX i XX wieku na Wodnym Rynku (obecnie Placu Zwycięstwa) w Łodzi podczas Zielonych Świątek.

czy na ulicach miasta, ale też po restauracjach. Grali i śpiewali typowo łódzkie przyśpiewki. Było to naprawdę świetne wydarzenie, ale później już się nie powtórzyło. Owszem były jakieś próby, ale chyba mało udane.

M.N. Czy tego rodzaju działania były kontynuowane przez kolejnych dyrektorów Muzeum?

M.L-G. Trudno powiedzieć. Wiem natomiast, że kiedy Antoni Szram został dyrektorem Muzeum Kinematografii tam również próbował nawiązywać do rozmaitych tradycji, ale raczej związanych już z kinem i filmem. Niewątpliwie dyrektor Ryszard Czubaczyński był tym dyrektorem, który po roku pewnej stagnacji ożywił działania Muzeum. Od nas uczył się muzealnictwa i muszę przyznać, że był świetnym dyrektorem, był zarazem menadżerem i muzealnikiem, starał się kontynuować drogę Antoniego Szrama, który stworzył formułę muzeum otwartego, muzeum nastawionego nie tylko na działania stricte muzealne, ale także na takie wydarzenia, które z pozoru nie mieściły się w programie typowo muzealnym, czyli tzw. imprezy z gatunku lekkiej rozrywki. Dyrektor wykorzystał nowy sposób postrzegania instytucji kultury. Nastął czas, kiedy instytucje budżetowe mogły prowadzić działalność gospodarczą. Dyrektor Ryszard Czubaczyński stworzył wówczas Impresariat, czyli Dział, który miał zajmować się organizacją wydarzeń o charakterze artystycznym, przynoszącym dodatkowy dochód oraz wynajmowaniem za opłatą sal reprezentacyjnych Muzeum. Oczywiście nie był to pomysł nowy, ale tych wydarzeń było tak dużo, że zaczęły nawet dominować. Jednakże z czasem udało się nam zachować w tej kwestii pewną równowagę. Te komercyjne działania przynosiły określone profity. Dzięki różnym kontaktom zdobywaliśmy sponsorów, a zarobione środki mogliśmy przeznaczać na organizację wystaw i wydarzeń artystycznych, wydawanie publikacji, przeprowadzanie prac remontowo-konserwatorskich we wnętrzach pałacowych, zakup muzealiów itd. Przeprowadziliśmy, m.in. konserwację figur w dużej sali jadalnej, konserwację sali lustrzanej, czyli sali, w której odbywały się widowiska i spotkania o różnej formule dla licznej publiczności, wymieniliśmy parkiety, odrestaurowaliśmy hall główny itd. Wydaliśmy, m.in. ciekawą i do dziś poszukiwaną książkę *Pałac Poznańskich w Łodzi*³⁵ oraz album *Pałac Muzeum. Muzeum Historii Miasta Łodzi*³⁶.

³⁵ Zob. *Pałac Poznańskich w Łodzi*, red. R. Czubaczyński, Łódź: Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1995.

³⁶ Zob. Ryszard Czubaczyński, *Pałac Muzeum. Muzeum Historii Miasta Łodzi*, Łódź: Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2003.

Wydawaliśmy katalogi do wystaw i czasopisma – *Varia*³⁷ (wydawane dość krótko) i *Miscellanea Łódzkie*³⁸, które ukazują się do dziś. Sprowadziliśmy wiele wystaw, a przede wszystkim przygotowaliśmy wiele różnych, znaczących ekspozycji prezentujących kolekcje dzieł sztuki czy przedstawiających historię np. teatru. Był taki czas, że co miesiąc zmienialiśmy wystawę malarstwa i przez to zaczęto mylić nas z Muzeum Sztuki, które było w mieście wiodące i nadawało ton jego kulturze. Dzięki tym różnorodnym działaniom nasze Muzeum stało się żywą placówką o dużym prestiżu, zrobiła się moda na bywanie w Pałacu. Bilety na imprezy były tak szybko wyprzedawane, że zaczęto nimi handlować. Frekwencja np. na wystawę *National Geographic* biła wszelkie rekordy.

M.N. A co na tej wystawie było prezentowane?

M.L-G. To była wystawa przygotowana przez *National Geographic* – czasopismo, które w tamtym czasie było oknem na świat i w związku z tym stało się bardzo poczytne. Były w nim fantastyczne zdjęcia fotoreporterów i fotografików z całego świata. Było to bardzo ekskluzywne czasopismo, które początkowo ukazywało się w języku angielskim, a potem dopiero w wersji polskiej. Była to fantastyczna wystawa zdjęć publikowanych w tym czasopiśmie, ciesząca się ogromnym zainteresowaniem. Dyrektor Ryszard Czubaczyński miał ogromną intuicję, sprowadzając tę ekspozycję do Muzeum. Osoby, które chciały ją obejrzeć, były zmuszone do stania w długiej kolejce sięgającej aż do końca budynku przedzalni Zakładów Marchlewskiego przy ulicy Ogrodowej.

[...]

M.N. Słuchając Pani opowieści, odnoszę wrażenie, że dobrze Pani wspomina pracę w tym Muzeum.

M.L-G. O, tak. Było to fantastyczne miejsce, fantastyczny zespół. Tworzyliśmy jedną wielką rodzinę.

M.N. Stworzenie tego Muzeum od podstaw i doprowadzenie Pałacu do takiego stanu, aby można było w nim organizować wystawy i wydarzenia z pewnością wymagało bardzo dużo pracy i zaangażowania.

³⁷ *Varia* to czasopismo, które było wydawane od 1983 roku.

³⁸ *Miscellanea Łódzkie* to czasopismo wydawane nieregularnie od 1984 roku.

M.L-G. Tak. Ale muszę powiedzieć, że ja lubię wyzwania, więc czas poświęcony na tworzenie Muzeum, a potem organizowanie wielu wspaniałych wystaw i wydarzeń przynosiło wiele satysfakcji. To był fantastyczny czas, tym bardziej, że można było się realizować, spełniać swoje zainteresowania poprzez przygotowywanie wystaw, przedsięwzięć, publikacji. Ponadto spotkania z interesującymi ludźmi ze świata nauki, sztuki, różnych dyscyplin wzbogacało intelektualnie i towarzysko. Co było istotne, dyrektor Antoni Szram dawał nam dużą swobodę w działaniu, nie byliśmy ograniczani w pomysłach i myśleniu. Nauczył nas otwartości na nowości. Ponadto, co było cenne, wszystkie pomysły przed zaakceptowaniem były szeroko omawiane, dyskutowane w zespole w obecności dyrektora. Nie było żadnych ograniczeń, każdy miał możliwość wyrażenia swojego poglądu, swojej opinii. Realizowaliśmy w konsekwencji pomysł przedyskutowany. Co było szalenie ważne, dawało to duży komfort w działaniu. Wystawy poza interesującą, ciekawą treścią musiały mieć również odpowiednią oprawę plastyczną. Dlatego też dyrektor angażował najlepszych wystawienników. Współpracowali z nami, m.in. pan Janusz Wiktorowski³⁹, pan Tadeusz Piechura⁴⁰, pan Tadeusz Śliwiński⁴¹ i inni, których nazwisk tak na gorąco nie mogę sobie przypomnieć. Byłabym niesprawiedliwa, gdy nie powiedziałabym tego samego o dyrektorsze Ryszardzie Czubaczyńskim – dawał nam również dużą swobodę w działaniach i realizacji pomysłów. Muzeum było naszym drugim domem. Spędzaliśmy w nim wiele godzin, często wychodząc poza obowiązujące normy. Niewątpliwie nasze rodziny na tym cierpiały, ale my mieliśmy satysfakcję spełniania się zawodowego. Często spieraliśmy się, kłóciliśmy się, ale ta wymiana opinii była naprawdę bardzo twórcza, bardzo konstruktywna. Podczas tych gorących dyskusji rodziły się różnego rodzaju pomysły. Te rozmowy były prowadzone w zespole interdyscyplinarnym, w gronie osób reprezentujących różne specjalności naukowe. W Muzeum było przecież kilka działów merytorycznych: Dział Sztuki, Dział Teatru, Dział Literatury. Były to działy małe, dwuosobowe, a nawet jednoosobowe. Wystawy oczywiście były robione w ramach działów, ale

³⁹ Janusz Wiktorowski (1939-1990) – artysta plastyk specjalizujący się w grafice użytkowej (plakatach, ilustracjach książkowych), reżyser, scenarzysta, autor opracowań plastycznych filmów animowanych, absolwent PWSSP w Łodzi.

⁴⁰ Tadeusz Piechura (1948-2013) – artysta plastyk specjalizujący się w grafice użytkowej (plakatach), absolwent PWSSP w Łodzi.

⁴¹ Tadeusz Śliwiński (1937-2023) – artysta malarz, profesor sztuk plastycznych, absolwent i wykładowca PWSSP w Łodzi (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi).

podczas końcowych zadań realizacyjnych włączali się wszyscy i była to praca zbiorowa. Wzajemnie wspieraliśmy się i pomagaliśmy sobie. Często najbardziej ciekawe pomysły rodziły się na ogół przy jakiś spotkaniach towarzyskich, spotykaliśmy się często po godzinach, przy kolacji, na przykład w SPATIF-ie⁴², klubie plastyków czy klubie dziennikarzy.

M.N. SPATIF to legendarna, łódzka restauracja, klub, w którym bywali bardzo znani artyści.

M.L.-G. Tak. Myślę, że dzięki temu, że były to miejsca poza pracą, to te spotkania towarzyskie nie były „sztywne”, czuliśmy się „wyluzowani”, bez presji, wszystko działo się spontanicznie, wypływało z naszych zainteresowań, naszych chęci zrobienia czegoś innego, czegoś interesującego w ramach wiedzy o mieście, w ramach historii miasta i jego różnych dziedzin: teatru, sztuki, filmu, literatury. Wszystkie te dyscypliny były reprezentowane w naszym Muzeum. Dział Literatury prowadziła pani Lucyna Skompska, poetka, ona redagowała wszystkie nasze wydawnictwa, przygotowywała wystawy i spotkania literackie czy poetyckie. Teatrem zajmowała się pani Barbara Jagodzińska, teatrolog, filmem pan Mieczysław Kuźmicki⁴³, filmoznawca, późniejszy dyrektor Muzeum Kinematografii. Historia dawna i historia współczesna spoczywała m.in. w rękach pana Mirosława Jaskulskiego⁴⁴, natomiast ikonografia, a więc materiały, które ilustrowały miasto, przede wszystkim fotografie, były gromadzone w Dziale Ikonografii. W ramach Działu Sztuki były gromadzone obrazy i grafiki przedstawiające miasto w różnych odsłonach, stanowiąc również materiał ikonograficzny.

[...]

M.L.-G. Jak wspomniałam na początku naszej rozmowy, każdy z dyrektorów wnosił swoją cegiełkę. Dyrektor Ryszard Czubaczyński był ogromnym miłośnikiem przyrody, zieleni i mając ogromny wpływ na rozwój instytucji, w szczególny sposób zadbał o ogród pałacowy. Do dziś jest to

⁴² SPATIF to legendarna restauracja-klub Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, mieszcząca się od 1956 roku w Łodzi, przy Alei Kościuszki 33/35, w zabytkowych wnętrzach dawnego pałacu fabrykanciego Wilhelma Lürkensa.

⁴³ Mieczysław Kuźmicki – polonista, filmoznawca, muzealnik, absolwent filologii polskiej (specjalizacja filmoznawstwo) na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, współtwórca Muzeum Kinematografii. W latach 1975-1985 był zatrudniony w MHMŁ na stanowisku, m.in. kierownika Działu Kultury Filmowej i Teatralnej i kierownika MK (Oddziału MHMŁ). Po powołaniu w 1986 roku MK jako autonomicznej instytucji pracował w nim do 2014 roku, w tym przez 14 lat pełnił funkcję dyrektora.

⁴⁴ Mirosław Jaskulski (1953-2025) pracował w MMŁ w latach 1980-2021 na stanowisku, m.in. kierownika Działu Zbiorów, kierownika Działu Historycznego oraz w Muzeum Sportu i Turystyki.

miejsce uporządkowane, chętnie odwiedzane przez Łodzian. Została w nim urządzona mini galeria rzeźby. Niektóre z nich to dzieła, które powstały w czasie *Konstrukcji w procesie*. Ozdobą ogrodu jest również fontanna⁴⁵ z różowego piaskowca z rzeźbą łódzkiego artysty Wacława Konopki. Została ocalona od zniszczenia i przeniesiona do ogrodu pałacowego z ulicy Wigury. Niestety moja następczyni pozbyła się rzeźb, a fontannę rozebrała na czynniki pierwsze i przez jakiś czas leżała w kawałkach pod płótnem. Na szczęście wróciła na swoje miejsce i nadal jest ozdobą ogrodu pałacowego.

M.N. W czasie, kiedy ta fontanna po pracach konserwatorskich stanęła w ogrodzie, ja pracowałam w Muzeum. Jest jego dużą atrakcją.

M.L-G. O tak. Przecież każdy ogród pałacowy miał okazałą fontannę, która była jego atrakcją. Nasz ogród pałacowy również miał swoją fontannę. Ta dawna fontanna ma swoją historyczną ikonografię i dzięki zdjęciom wiemy jak wyglądała. W swym wyglądzie, detalach nawiązywała do dekoracji Pałacu. Była bardzo okazała, jej dolna misa miała kształt wieloliścia, górna – kształtu kolistej misy, z której kaskadowo spływała woda. Podczas porządkowania i układania nowej nawierzchni dziedzińca pałacowego odkryliśmy fundamenty i detale tej fontanny, które są eksponowane w podziemiach pałacu.

[...]

M.N. Co za Pani kadencji jako dyrektora Muzeum uważa Pani za swój największy sukces?

M.L-G. Trudno powiedzieć. W gruncie rzeczy krótko byłam dyrektorem, jedynie cztery lata... Ja bardziej wspominam tamten czas, kiedy byłam asystentem czy kustoszem i mogłam zrealizować wiele własnych pomysłów, wiele wystaw własnego autorstwa, wiele przedsięwzięć, z których mogę być dumna, zadowolona. Z pewnością przyczyniłam się do rozwoju Muzeum.

[...]

⁴⁵ Mowa o fontannie z czerwonego piaskowca, która została wykonana w latach 1903-1910 przez Anasztazego Leplę i Wacława Konopkę – pracowników Zakładu Antoniego Urbanowskiego. Na początku XX wieku było to jedno z największych i najnowocześniejszych przedsięwzięć budowlano-kamieniarsko-rzeźbiarskich na terenie Królestwa Polskiego, a zarazem jedno z najstarszych w Łodzi. Wacław Konopka jest autorem rzeźby nagiej kobiety, natomiast Anasztazy Lepla cokołu i misy. Do 1998 roku fontanna stała przed willą Urbanowskich przy ulicy Cmentarnej. Następnie została przeniesiona na ulicę Wigury 4/6 do ogrodu dawnej willi Ignacego Rassalskiego. W 2007 roku na mocy decyzji Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków obiekt przejęło MHML. Fontanna stanęła w ogrodzie dawnego Pałacu Rodziny Poznańskich przy ulicy Ogrodowej 15. Po wielu latach eksponowania zabytek został rozłożony na części i poddany pracom konserwatorskim. Powrócił do pałacowego ogrodu w 2022 roku.

M.L-G. Wie Pani, że gdybym teraz miała się cofnąć i gdyby ktoś mi zaproponował bycie dyrektorem, na pewno bym się nie zdecydowała. Owszem jako druga osoba, to tak, czyli zastępca dyrektora czy kierownik jakiegoś działu, to proszę uprzejmie, ale bycie naczelnym dyrektorem nie. Absolutnie nie. Wie Pani, może też dlatego że ma się jeszcze zwierzchników, mają oni swoją politykę, swoją strategię, swój punkt widzenia, który nie zawsze idzie w parze ze strategią, planami czy wyobrażeniem instytucji. Każdy ma inne oczekiwania.

[...]

M.N. W ostatnich latach wróciły po konserwacji do Pałacu skórzane krzesła i fotel z monogramem rodziny Poznańskich, o których Pani wspomniała.

M.L-G. A tak. Z tymi krzesłami jest związana dość zabawna historia. Jak wspomniałam, z dawnego wyposażenia zostało kilka krzeseł i fotel, które były użytkowane przez Urząd Wojewódzki. Wyprowadzał się on sukcesywnie. Któregoś dnia przyjechała ekipa, żeby wywieźć ostatnie pozostawione meble. Wśród nich były krzesła lub fotel z dawnego wyposażenia, nie pamiętam dokładnie. W pewnym momencie słyszymy krzyk pracowników: „Dyrektorze! Krzesła wywożą, bo to te krzesła, które były z Poznańskiego”. I my wszyscy się rzuciliśmy, żeby wyciągnąć je z samochodu. Ściągnęliśmy i dopiero potem były załatwiane formalności ich przekazania.

[...]

M.N. Jak Pani z dzisiejszej perspektywy ocenia pracę w Muzeum?

M.L-G. Był to dla mnie fantastyczny czas. Mogłam się realizować, pracowałam z pasją. Każdy okres miał swoje cienie i blaski. Niemniej miałam fantastycznych dyrektorów, którzy dali mi szansę na rozwój. Patrząc dziś na organizację i strukturę Muzeum jest mi żal, że nie ma Impresariatu. Pod kierownictwem pani Krystyny Wawrzkievicz⁴⁶ był prowadzony z dużym rozmachem. Krystyna Wawrzkievicz miała duże doświadczenie estradowe, bo w przeszłości sama była artystką śpiewającą, a poza tym miała ogromny zmysł organizacyjny. Kiedy ona witała gości, to był naprawdę majstersztyk, to była duża klasa. I kiedy przeszła na emeryturę, to zaczęła umierać ta dobra passa Muzeum i bardzo różnorodna działalność impresaryjna związana z organizacją wydarzeń.

⁴⁶ Krystyna Wawrzkievicz-Stefańska (1941-2025) kierowała Impresariatem w MML w latach 1988-2013.

M.N. Jak to jednak wiele zależy od zespołu.

M.L-G. Tak, od zespołu, od ludzi i od ich osobowości, zaangażowania i umiejętności.

M.N. Cieszę się, że Pani tak miło wspomina te czasy, mimo trudnych warunków, w jakich Pani pracowała, mam tu na myśli współdzielenie Muzeum z Urzędem, gromadzenie zbiorów czy organizowanie wystaw i wydarzeń w budynku, w którym są przeprowadzane prace remontowo-konserwatorskie.

M.L-G. Tak, niewątpliwie był to trudny czas. Uważam, że trudne zadania stawiane przed zespołem tylko mobilizują. Myślę, że kiedy zaczynałam pracę w Muzeum ja i moi koledzy byliśmy młodzi, pełni zapału. Tworzyliśmy naprawdę fajny, zgrany zespół, może dlatego że w większości byliśmy mniej więcej w tym samym wieku. Wszyscy wiedzieliśmy, do czego dążymy, czego chcemy, a charyzmatyczni dyrektorzy – zarówno Antoni Szram, jak i Ryszard Czubaczyński – dopingowali nas do twórczej, kreatywnej pracy. Antoni Szram wytyczył drogę, stworzył Muzeum otwarte na nowoczesność, natomiast Ryszard Czubaczyński kontynuował ten kierunek. Kierując placówką od 1988 do 2011 roku, czyli przez ponad dwadzieścia lat, rozbudował instytucję, wynosząc ją na wyżyny polskiego muzealnictwa.

M.N. Czy w czasie kiedy pracowała Pani w Muzeum, można było zorganizować ślub w Pałacu?

M.L-G. Ależ tak! Za czasów dyrektora Antoniego Szrama Muzeum od samego początku było Muzeum otwartym, nastawionym na służbę mieszkańcom, dla których były organizowane rozmaite wydarzenia: spotkania towarzyskie, śluby, bale aktora, bale sportowców, zabawy sylwestrowe, zabawy dla dzieci i młodzieży, spotkania naukowe, spotkania wyznawców różnych religii, zjazdy różnych środowisk np. klubu motocyklistów, turystów, wydarzenia artystyczne, benefisy itd. Te wydarzenia były organizowane we własnym zakresie przez pracowników Muzeum, nieodpłatnie, były to imprezy niekomercyjne. Sytuacja zmieniła się po transformacjach ustrojowych, które umożliwiły instytucjom kultury prowadzenie działalności gospodarczej, aby mogły podreperować swój budżet. Mizeria finansowa i sprzyjające warunki skłoniły dyrektora Ryszarda Czubaczyńskiego do powołania w ramach struktury Muzeum Impresariatu, o którym mówiłam. Miał on wypełnić tę lukę i rozpocząć komercyjną działalność oczywiście

na określonych zasadach, czyli takich, aby organizowane przedsięwzięcia nie przeszkadzały w pracy merytorycznej, czy zwiedzaniu wnętrz pałacowych i wystaw, a przynosiły określony dochód. Był to wspaniały czas. Muzeum dokonało wiele. Przeprowadziliśmy wiele prac konserwatorskich i adaptacyjnych kolejno pozyskiwanych sal we wnętrzach Pałacu, zorganizowaliśmy wiele wspaniałych, znaczących wystaw, wydaliśmy wiele publikacji, w tym katalogów do wystaw i albumów. Organizowaliśmy koncerty i widowiska teatralne, w których brali udział ludzie często światowej sławy, nie tylko twórcy, ale też ludzie ze świata polityki. Nie sposób wymienić wszystkich, ale przytoczę tylko kilka nazwisk: Teresa Maj Czyżewska, Delfina Ambroziak, Wiesław Michnikowski i Edward Dziewoński, Wanda Warska i Andrzej Kurylewicz, Edward Gierek, Hanna Suchocka, Królowa Hiszpanii Zofia, Lech Wałęsa, Andrzej Olechowski, Jacek Kuroń, abp Władysław Ziółek, Bronisław Geremek, Franciszek Starowiejski, Jolanta Kwaśniewska, Aleksander Kwaśniewski, Krzysztof Jabłoński, Joanna Ochojska, Wojciech Fibak, Michał Urbaniak, Waclaw Havel, Jan Karski, Karl Dedecius, Izabela Skorupko, Jerzy Hoffman, Wisława Szymborska, Wojciech Młynarski, Violetta Villas, Andrzej Mleczko, Andrzej Seweryn i wielu innych. Długi czas gościła też u nas scena jednego aktora, na której występował m.in. Roman Kłosowski. Ta działalność komercyjna też musiała być na określonym poziomie. Próbuję sobie przypomnieć jakie to wydarzenie, jaka impreza przyniosła nam spore pieniądze i była inspiracją do powołania Impresariatu. Chyba był to ślub. Pamiętam, że dyrektor nie bardzo chciał się zgodzić. Para bardzo nalegała i ja pod wpływem impulsu i retrospekcji wcześniejszych naszych rozmaitych działań, przypominałam sobie, że taki precedens już u nas był. W początkowym okresie po przejęciu części reprezentacyjnej Pałacu tj. dużej jadalni, nadal w pozostałych pomieszczeniach znajdowały się biura Urzędu Wojewódzkiego. Oficjalnie w dużej jadalni mieścił się Urząd Stanu Cywilnego, gdzie regularnie odbywały się śluby, oczywiście po wcześniejszym uzgodnieniu terminu z dyrekcją Muzeum. Nie pamiętam szczegółów umowy i jak długo to trwało. Z czasem zmienili siedzibę, a Muzeum odzyskało salę, mogąc organizować w niej imprezy komercyjne. W dużej jadalni odbywały się też często oficjalne przyjęcia z cateringiem organizowane przez Urząd Miasta Łodzi. Przyznaję, przysparzało nam to wiele kłopotów porządkowych, ale podpatrując ich działania doszliśmy do wniosku, że możemy sami sprostać takim zadaniom tj. wynajmować za opłatą salę różnym instytucjom,

stowarzyszeniom, jednocześnie organizując zaplecze gastronomiczne, tym bardziej, że często wernisażom towarzyszyły bankiety przygotowywane przez obsługę Muzeum lub przez organizatorów z zewnątrz z Grand Hotelu czy restauracji Braci Zielińskich. Jak wspomniałam, taka organizacja przysparzała nam wiele kłopotów, musieliśmy organizować dyżury, żeby czuwać nad bezpieczeństwem wnętrz, zbiorów i wystaw. Dyżury często wiązały się z pracą w późnych godzinach wieczornych, a nawet nocnych, co było dla nas dużym dyskomfortem, ale splot różnych okoliczności pozwolił rozwiązać sytuację. Otóż intensywna praca często wykraczająca poza normalne godziny pracy sprawiła, że korzystaliśmy z obiadów stołówek w zaprzyjaźnionych Zakładach Marchlewskiego, by wieczorem nadal „czuwać” w Muzeum podczas imprez. Był to też czas kiedy i zakłady przemysłowe przechodziły kryzys. Tak się złożyło, że panie prowadzące w „Marchlewskim” stołówkę były na wypowiedzeniu, ponieważ Zakłady były w stanie likwidacji. W Muzeum marzyła się nam kawiarnia na wzór innych europejskich czy narodowych, polskich muzeów. Słyszając o kłopotach pań z „Marchlewskiego”, po naradzie ustaliliśmy, że zorganizujemy kawiarnię muzealną. Tym bardziej, że w podziemiach w ramach adaptacji piwnic na wystawę historyczną było gotowe zaplecze pozwalające na uruchomienie małej kawiarni z możliwością przygotowywania drobnych posiłków, drobnych bankietów czy poczęstunków towarzyszącym często wernisażom. I tak panie znalazły u nas zatrudnienie i powstała upragniona kawiarnia muzealna. Kawiarnia była zaprojektowana przez pana Stanisława Cuchrę-Cukrowskiego w ramach projektu adaptacji piwnic na cele wystawiennicze. Pierwsza wystawa stała pokazująca dzieje Łodzi od osady wiejskiej po czasy współczesne była właśnie zlokalizowana w podziemiach pałacu. Panie były tak zauroczone miejscem profesjonalnie przygotowanym do prowadzenia małej gastronomii, że chętnie przystały na propozycję dyrektora, by założyć własną działalność, w ramach której mogłyby prowadzić nie tylko muzealną kawiarnię, ale również przygotowywać np. bankiety, wernisaże i obiady dla muzealników i to nie tylko dla nas, ale również dla pracowników zaprzyjaźnionych muzeów: Archeologicznego i Etnograficznego, Muzeum Sztuki czy Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego. Z muzealnej kawiarni korzystali też zwiedzający, chętnie w niej bywali, odpoczywając w trakcie zwiedzania wystaw, tym bardziej, że kawiarnia miała swój wystrój i klimat, a dzięki ekspozycji dawnych kawiarnianych przedmiotów była przedłużeniem historycznej wystawy w podziemiach.

M.N. Obiady w Muzeum. A to dopiero historia!

M.L-G. Tak. Obiady. Jak wspomniałam nasza praca często kończyła się późnym wieczorem, a nawet nad ranem. Przy tak intensywnej, absorbującej pracy nie byliśmy w stanie organizować sobie czasu dla siebie. Umiejscowienie kawiarni w podziemiach pałacu w niczym nie przeszkadzało zwiedzającym, a ponadto wyznaczono godziny, w których mogliśmy się posilić. Jak wspomniałam, chętnie korzystali z niej nasi koledzy muzealnicy, którzy podobnie jak my z dużym zaangażowaniem pracowali i spędzali większą część swojego zawodowego życia w muzeum, który był dla nich drugim domem. Niestety wszystko płynie, czasy się zmieniają. W Muzeum było coraz mniej imprez zleconych i te działania wymknęły się chyba spod kontroli. Panie zaczęły przyjmować zlecenia poza Muzeum, oczywiście wykorzystując gastronomiczną infrastrukturę. Co prawda Muzeum podpisało z nimi umowę na jej wynajęcie i korzystanie z niej, ale mimo to po kolejnych zmianach władz administracyjnych w latach 90. XX w. działalność ta była nieprzychylnie przyjmowana, a wręcz negatywnie oceniana. W konsekwencji nastąpiło rozwiązanie umowy i likwidacja. Może przy dobrych chęciach dałoby się inaczej postąpić.

M.N. Bardzo Pani dziękuję za niezwykle ciekawą rozmowę i za poświęcony czas.

Recenzje, sprawozdania,
komentarze

Reviews, Reports and Comments

Ewa Klekot

Uniwersytet SWPS

Uwagi o uwarunkowaniach i konsekwencjach wystaw sztuki ludowej

„Tak więc warunkiem podjęcia przeze mnie dalszej pracy nad scenariuszem i utrzymania zasady »rangi artystycznej« w cz. 1 jest zaakceptowanie faktu, iż część rzeźb będzie o tematyce »Świątków«”, napisał Aleksander Jackowski. Podpisany jego imieniem i nazwiskiem maszynopis, przechowywany w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego (PME), nosi tytuł *Sztuka ludowa w 30-leciu / zarys scenariusza* i jest odręcznie datowany na „25 IV 74”. Zawiera pierwszy sformalizowany opis kuratorskiej wizji, która zmateriałizowała się ostatecznie w postaci wystawy otwartej niemal rok później, 17 marca 1975 roku, kiedy to Stanisław Gucwa, marszałek Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej **Ludowej** i przewodniczący Zjednoczonego Stronnictwa **Ludowego** dokonał uroczystego otwarcia wystawy *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL*. Wystawa zajmowała cały parter muzeum, jej otwarcie poprzedziła konferencja prasowa, a pod koniec sierpnia została przeniesiona do sal wystawowych BWA w Krakowie. Trzy semantycznie różne użycia słowa „ludowy”, które podkreśliłam w zdaniu relacjonującym otwarcie wystawy Jackowskiego, zarysowują szeroki kontekst jej znaczeń: określone przez **ludowe** państwo relacje władzy, wieś i pole sztuki. Zachowana w archiwum PME dokumentacja pozwala w znacznym stopniu prześledzić rozwój pierwotnej koncepcji, a nawet do pewnego stopnia wychwycić przyczyny zachodzących w niej zmian. Przede wszystkim jednak umożliwia zrozumienie pewnej wizji sztuki ludowej i pozwala dostrzec społeczne mechanizmy jej funkcjonowania. A sposoby, po jakie sięgali wiejscy twórcy,

żeby się w tej wizji odnaleźć i poradzić sobie w peerelowskim wariacie nowoczesnego pola sztuki – to temat innej, pół wieku późniejszej wystawy, w której *Szuka ludowa w 30-leciu PRL* jest jedną z ważnych bohaterek drugiego planu. Chodzi o ekspozycję *Dwie dusze twórcy ludowego*, prezentowaną w PME od listopada 2024 do listopada 2025¹.

Jackowski, redaktor naczelny wydawanego przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk czasopisma „Polska Sztuka Ludowa”, postawił przytoczony przed chwilą warunek niewątpliwie pomny bolesnego doświadczenia swego poprzednika na tym stanowisku, Józefa Grabowskiego, który za jednym zamachem stracił posadę dyrektora Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej i redaktora naczelnego „Polskiej Sztuki Ludowej” za opublikowanie wielostronicowego, bogato ilustrowanego omówienia ekspozycji sztuki ludowej w krakowskim Pałacu Sztuki². Problem Grabowskiego polegał na tym, że autorzy wystawy³, którzy kierowali się przywoływanym przez Jackowskiego kryterium „rangi artystycznej”, zaprezentowali na niej wyłącznie dzieła sztuki przedstawiającej [Polskie życie artystyczne... 2012: 19] – czyli, mówiąc słowami Jackowskiego, w Pałacu Sztuki znalazły się głównie „rzeźby o tematyce »Świątków«”. Religijna tematyka prac, których całostronicowe reprodukcje ukazały się w państwowym czasopiśmie o nakładzie niemal 5000 egzemplarzy, wywołała oburzenie władzy i – jak wspominał po wielu latach sam Jackowski – „wicepremier wezwał »na dywanik« ministra Sokorskiego [...] ten zaś za propagowanie »religianctwa«, świątków, z miejsca wyrzucił Grabowskiego z pisma i z Instytutu” [Jackowski 1996: 145-146]. I pomimo, że od krakowskiej ekspozycji minęło przeszło ćwierć wieku, a przy okazji któregoś z konkursów „jeden z wiejskich świątkarzy, pokazując swe prace objaśniał, że są wśród nich świątki religijne, historyczne i państwowe” [Jackowski 1978: 178], to wystawa sztuki ludowej nadal wymagała nie tylko sprawnego poruszania się w polu sztuki, ale i dobrego rozumienia uwarunkowań różnych aktorów **ludowej** polityki.

¹ *Dwie dusze twórcy ludowego*, wystawa w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, 4/11/2024 – 9/11/2025; scenariusz i koncepcja: Ewa Klekot; kuratorki: Ewa Klekot, Amudena Rutkowska (PME); scenografia: Maciej Siuda Pracownia; opracowanie graficzne: Jakub de Barbaro; produkcja: Marta Ancelewska (PME).

² Omówienie ukazało się w „Polskiej Sztuce Ludowej”, t. II/1948, nr 6–8.

³ Byli nimi historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski, artysta Jan Hrynkowski oraz dyrektor krakowskiego Muzeum Etnograficznego Tadeusz Seweryn, z wykształcenia także historyk sztuki i artysta.

Sztuka ludowa jako reprezentacja wiejskiej rzeczywistości

W ramach wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego* ekspozycji *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* poświęcono jedną z sekcji drugiej sali wystawowej. (Wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* zajmuje dwie sale, usytuowane amfiladowo na pierwszym piętrze muzeum). Prezentując sposób eksponowania sztuki ludowej przez PME (historycznie działające też pod kilkoma innymi nazwami) sala ta ma w założeniu zachęcać do refleksji nad rolą kolekcji etnograficznych i muzeów w powielaniu i wzmacnianiu reprezentacji wsi i jej kultury za pomocą mitu ludowej twórczości; inspirować do krytycznego zastanowienia nad konstrukcją wizerunku wsi jako malowniczego świata folkloru. Wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* problematyzuje okoliczności i rodzaj relacji, w wyniku której rodzi się „sztuka ludowa”. Zwraca uwagę, że wykształcona osoba spoza wiejskiego świata (kolekcjoner, artysta, etnograf) pełni w niej rolę „odkrywcy pierwotnej twórczości”, by następnie stać się instruktorem, który pragnie wydobyć i wzmocnić „pierwotny, samorodny talent”, „naturalny”, bo nie skrzepowany żadną dotychczasową edukacją artystyczną. Reprezentacja opierająca się na egzotyce wsi i jej mieszkańców jako malowniczych i pierwotnych ma kilka wariantów, które stają się wyraźnie widoczne dzięki odwołaniom do różnych wystaw PME poświęconych sztuce ludowej.

Wizualna narracja sali dotyczącej wystaw sztuki ludowej wykorzystuje zarówno oryginalne archiwalia prezentowane w gablotach, jak i wielkoformatowe reprodukcje archiwalnych fotografii tych wystaw, które pełnią też ważne funkcje scenograficzne. Chłodna, biała, intelektualna przestrzeń punktowana tylko ramami z ciepłego drewna zaludnia się postaciami, które wydają się schodzić z wielkich czarno-białych kadrów, uczestnicząc w nieustającej fecie kolejnych wernisaży i wystaw. Równocześnie, korzystając z zachowanej dokumentacji, udało się zidentyfikować obiekty prezentowane na konkretnych pokazach i włączyć je fizycznie w „wystawę o wystawach”. W sekcji poświęconej ekspozycji *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* zostały też – zgodnie z wynikami badań nad tą wystawą – pokazane makatki, eksponowane pierwotnie w hallu, między salami wystawowymi (wśród nich pojawiające się w szcątkowych opisach tego fragmentu ekspozycji makatki „z jeleniem” oraz jedna z prac Emilii Frąc, o której wspomina pierwsza wersja scenariusza Jackowskiego), a powiększony wycinek prasowy z „Życia Warszawy” z notatką o wystawie zilustrowaną zdjęciem ekranu fotograficznego (także eksponowanego w hallu, poza

salami) zyskał formę dużej podświetlanej tablicy. Prezentując w PME organizowane przez to muzeum ekspozycje sztuki ludowej wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* proponuje osadzone w teorii krytycznej spojrzenie na własną działalność instytucjonalną jako na uczestnictwo w procesie społecznego wytwarzania wiedzy za pomocą reprezentacji. Równocześnie, sala poświęcona muzealnym wystawom stanowi kontynuację narracji pierwszej sali, w której sztuka ludowa jest prezentowana jako relacja między dwiema grupami aktorów społecznych. Pierwsza sala stara się ukazać skomplikowane związki łączące tych, którzy określają, co jest ludowe z tymi, którzy są tym przymiotnikiem określani.



Il. 1. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Fragment sekcji poświęconej wystawie Sztuka ludowa w XXX-leciu PRL, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Prezentacja wystaw pływających na barce po Wiśle zwraca uwagę na fakt, że przez kilka sezonów na barce „Złota Kaczka” pokazywano wystawę o Podhalu w ramach której te same eksponaty, w tym samym układzie,

raz bywały „Kulturą ludową Podhala”, a kiedy indziej „Sztuką ludową Podhala”⁴. Muzeum, które w oczach odbiorców reprezentowało ekspercki dyskurs o wsi, sprowadziło w ten sposób obraz wiejskiej rzeczywistości i jej mieszkańców do kategorii malowniczości, a w konsekwencji takiej wizji życie mieszkańców wsi traciło egzystencjalny ciężar i stawało się przedmiotem wyłącznie estetycznych ocen. Wieś stawała się barwnym i egzotycznym dla widza światem, w którym artystycznie wrażliwy lud odziany w kolorowe stroje żyje w otoczeniu rzeczy pięknych i je tworzy.

Folklorystyczna reprezentacja wsi opierała się na formalnym kanonie ludowości, którego społecznej konstrukcji poświęcona jest pierwsza sala wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego*. Przestrzeganie tego kanonu przez twórców stanowiło gwarancję ludowości wiejskich wyrobów⁵. Dbalność o ludową stylistykę spoczywała w rękach specjalnie przygotowanych specjalistów, a dzięki ich trosce o jakość formalną i estetyczną wiejskość w wariacie ludowym znajdowała odbiorców poza wsią, stając się częścią socjalistycznej gospodarki. Z tego też względu wystawy sztuki ludowej nie tylko utrwały sfolkloryzowaną reprezentację wsi, ale też miały za zadanie dostarczać stylistycznych i formalnych „dobrych wzorców” ludowości, z których mieli korzystać zarówno twórcy wiejscy, jak i miejscy amatorzy wzornictwa o „rodzimy” charakterze. Taka koncepcja sztuki ludowej stała za wystawą *Sztuka ludowa w 25-leciu PRL*, która odbyła się wiosną 1970 roku w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego (IWP). Jej organizatorem było PME, a kuratorem – jego dyrektor Kazimierz Pietkiewicz. Siedziba muzeum przy ulicy Kredytowej nie była jeszcze gotowa, ale wystawę pokazano w IWP nie tylko z tego powodu. Wybór miejsca ekspozycji wyraźnie wskazywał na rolę, jaką w polityce kulturalnej PRL odgrywała twórczość ludowa. Wystawa kładła nacisk na estetyczne walory ludowości i jej zastosowanie w nowoczesnym wnętrzu. Podkreślała też ciągłość między wytwórczością wsi XIX i początków XX wieku a współczesnymi wyrobami wiejskimi, które określano mianem ludowych. O ciągłości świadczyć miały cechy formalne – przede wszystkim styl wyrobów i użyte materiały – oraz rękodzielniczy charakter produkcji, choć odkąd niektóre spółdzielnie Cepelii przeszły na maszynowe wytwarzanie tkanin dekoracyjnych, ten ostatni walor pomijano dyplomatycznym milczeniem.

⁴ O wystawach na barkach por. Klekot 2024.

⁵ Szerzej o społecznym wytwarzaniu kanonu ludowości por. Klekot 2021



Il. 2. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Panorama Sali 2, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Cztery lata po wystawie w IWP Aleksander Jackowski zaproponował zupełnie inną wizję ludowości sztuki. Odnosząc założenia jego wystawy do wcześniejszych sposobów prezentacji sztuki ludowej widać, że starał się ją wywikłać ze skojarzeń z cepeliowskim folkloryzmem i ludowością zespołów estradowych. Na ekspozycji nie znalazł się ani jeden strój ludowy i niemal całkowicie pominięto rzemiosło. Sztukę ludową ukazano jako zindywidualizowaną działalność twórczych osobowości, wśród których byli i wiejscy twórcy ludowi, i artyści należący do stworzonej przez Jackowskiego dziesięć lat wcześniej kategorii „innych”⁶. Dzięki całkowicie ahistorycznemu potraktowaniu twórczości ludowej jako dzieł wielkich indywidualności artystycznych i sztuki o ponadczasowych wartościach, Jackowski unikał kłopotliwych kwestii dotyczących jej genezy, ciągłości oraz społecznego osadzenia i recepcji. Kontekstem dla pierwszej sali jego wystawy – tej, w której ze względu na „utrzymanie zasady »rangi artystycznej«” pojawiły się nie tylko rzeźby, ale i obrazy „o tematyce »Świątków«” – były inspirowane „ludowością” prace współczesnych artystów, takich jak

⁶ Wystawa Aleksandra Jackowskiego *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, która odbyła się w Zachęcie w lipcu 1965 roku, była pierwszym w Polsce przekrojowym pokazem tego rodzaju sztuki, a tytułowe określenie „Inni” nadal jest często stosowane jako jej nazwa gatunkowa.

Antoni Kenar, Stanisław Kulon, Jerzy Bereś czy Władysław Hasior, a zamiast pamiątkarskich wyrobów cepeliowskich pojawiły się dwuosnowowe tkaniny tworzone pod kierunkiem Eleonory Plutyńskiej, włocławskie fajanse, oraz girlandy bibułkowych kwiatów autorstwa redakcyjnej koleżanki Jackowskiego, historyczki sztuki Jadwigi Jarnuszkiewiczowej. W tej samej sali, poświęconej „Inspiracjom ludowym w kulturze trzydziestolecia PRL” pokazywano też z jednej strony przezrocza z imprez masowych wykorzystujących elementy folkloru, jak dożynki, święto „Trybuny Ludu”, festiwale i pochody, a z drugiej zdjęcia z filmów takiego kalibru jak *Wesele* Andrzeja Wajdy, *Chłopi* Jana Rybkowskiego, czy *Janosik* Janusza Passendorfera.

Niezwykły rozmach tej wystawowej reprezentacji ludowości w sztuce odpowiadał swoim czasom: lata siedemdziesiąte XX wieku były szczytowym okresem peerelowskiej mody na ludowość oraz popularności folklorystycznej autoreprezentacji narodowej, a Jackowski starał się tę wszechobecność ludowości w rozmaitych przejawach polskiej kultury lat siedemdziesiątych pokazać. W październiku 1971 roku minister kultury i sztuki ogłosił wielką akcję pod hasłem „Kultura ludowa – dobrem narodu”, którą zaplanowano na cztery lata: 1972–1974 [Zawistowicz-Adamska 1976: 31-34]. W latach siedemdziesiątych znacznie wzrosły nakłady państwowe na rozwój sztuki ludowej, co w ocenie większości etnografów stworzyło „znakomitą koniunkturę” i doprowadziło do jej „gwątkownego rozwoju” [Zawistowicz-Adamska 1976: 44, 54]. Warto przy tym zwrócić uwagę, że analiza naukowego dyskursu o sztuce ludowej prowadzi do dość odmiennych wniosków, by poprzestać na przypomnieniu, że Ksawery Piwocki w jednym ze swoich ostatnich tekstów, opublikowanym w 1975 roku, *expressis verbis* nazywał współczesną, sfolkloryzowaną sztukę ludową „sztuką umarłą” [Piwocki 1975: 132; o dyskursie naukowym dotyczącym sztuki ludowej por. Klekot 2021]. Ludowość była jednak bardzo ważnym elementem rodzącego się socjalistycznego konsumpcjonizmu epoki Gierka i związanej z nim kultury masowej. Ludowe stroje i rekwizyty w ramach Cepeliad czy kiermaszów na święto „Trybuny Ludu”⁷ stały się przedmiotem konsumpcji socjalistycznej w formie i narodowej w treści. Państwowe nakłady nie tylko wspierały działalność instytucji organizujących konkursy czy wystawy, lecz miały też postać środków finansowych, adresowanych bezpośrednio do twórców ludowych: stypendiów i zapomóg dystrybuowanych przez Ministerstwo

⁷ Pierwsza cepeliada miała miejsce pod Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie w 1971 roku; także od 1971 roku odbyło się pierwsze święto „Trybuny Ludu”.

Kultury i Sztuki oraz niektóre wydziały kultury szczebla wojewódzkiego, a także utworzonego w 1972 roku Funduszu Rozwoju Twórczości Ludowej CPLiA [Zawistowicz-Adamska 1976: 41].

Wystawie *Sztuka ludowa w 30-leciu PRL* towarzyszył niewielki pokaz sztuki jarmarczno-bazarowej, umieszczony w hallu pomiędzy salami jako rodzaj aneksu. Prezentowanych tam obiektów (którymi były malowane makatki i ekrany odpustowych fotografów) nie obejmuje katalog wystawy, a dokumentacja pomija jego istnienie milczeniem. Jednak w cytowanej propozycji scenariusza w dziale „malarstwo” pojawia się pozycja „ktoś z pogranicza makat” oraz „ekran fotografa ulicznego z Częstochowy”, a wśród eksponatów w katalogu wymieniona jest „Makata na płótnie” autorstwa Emilii Frąć⁸ – widać więc, że Jackowski starał się znaleźć miejsce dla wiejskiej twórczości, która nie mieściła się w kanonach ludowości, zwłaszcza w ich wersji konkursowej i cepeliowskiej. Wszystko jednak wskazuje na to, że chociaż obecność „rzeźb o tematyce »Świątków«” udało mu się przekonująco uzasadnić, to kicz i sztuka jarmarczna nie znalazły zrozumienia urzędniczych „czynników partyjnych i państwowych”. W artykule o malowankach, makatkach i ekranach Jackowski pisał o „neofickiej gorliwości” urzędników, którzy „walcząc z »jeleniem« odcinali się od estetyki dawnego środowiska, potwierdzali swoją kulturową nobilitację. Nie znaczy to jednak, że walcząc z »jeleniem« mieli rozwiniętą świadomość estetyczną. Uderzali w stereotyp, w to, o czym **wiedzieli**, że jest »kiczem«, nie dostrzegając często, że spokojnie akceptują inne rodzaje kiczu, jeszcze nie zdemaskowane publicznie” [Jackowski 1977: 165, przyp. 62; wyróżnienie autora]. Jackowski jednak świetnie wiedział, że ekspozycja makatek i sztuki jarmarcznej to oko puszczone do miejskiego inteligenta i artysty, dla którego sfolkloryzowana ludowość utraciła już atrakcyjność i świeżość „prymitywu”, podczas gdy kicz, jarmarczność i inne przejawy „sztuki powiatowej” (jak nazywał ją Władysław Hasior) miały pożądaną potencjał estetycznej obcości. I nie mylił się: notka o wystawie *Sztuka ludowa w XXX-leciu PRL* zamieszczona w „Życiu Warszawy” z 3 kwietnia 1975 roku właśnie temu aneksowi poświęca cały akapit, a ilustracją tekstu o wystawie „sztuki ludowej na Kredytowej” jest zdjęcie przedstawiające ekran fotograficzny z widokiem jasnogórskiego klasztoru i napisem „Pamiętaj o mnie, moje szczęście”.

⁸ W zbiorach PME jest sześć makatek tej autorki; jedna z nich została pokazana na wystawie *Dwie dusze twórcy ludowego*.



Il. 3. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Panorama Sali 1, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Sztuka ludowa jako relacja społeczna

Z perspektywy narracji pierwszej sali wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego* warto znów wrócić do Jackowskiego i „tematyki »Świątków«”, która miała dla niego tak fundamentalne znaczenie, że posunął się do szantażu i groził rezygnacją z funkcji autora wystawy. Cały akapit poświęcony tej kwestii brzmi tak:

Jeżeli chce się pokazać tylko rzeźbę „świecką”, w nieunikniony sposób trzeba sięgnąć po drugorzędne „Cepeliowskie” figurki, a wtedy mówienie o „randze artystycznej” staje się tylko frazesem bez pokrycia. Jeżeli chce się pokazać „nowe przemiany” wsi, to materiał będzie jeszcze pośledniejszy, naturalistyczno-amatorskie rzeźby z okresu soc-realizmu [pisownia oryg.]. Jeżeli zaś chce się pokazać rzeczywisty obraz osiągnięć artystycznych rzeźby, to trzeba uwzględnić spory procent rzeźb o tematyce „Świątków”. Pisze świadomie o tematyce „Świątków”, a nie o tematyce religijnej, ponieważ są to pojęcia nie pokrywające się ze sobą. Dla wielu, zwłaszcza starych mistrzów, tematyka legend biblijnych była w gruncie rzeczy najlepiej im znana, najsilniej działająca na wyobraźnię.

Starając się przekonać ministerialnych decydentów – bo przecież nie koleżanki i kolegów po fachu, których poproszono o recenzję projektu⁹ – Jackowski w zastanawiający sposób powiązał tematykę rzeźb z ich walorami artystycznymi i stylistyką formalną. Z tekstu wynika bowiem, że o ile poślednie artystycznie, cepeliowskie figurki o tematyce „świeckiej” stylistykę ludową wykazują, to obiektom najniższej „rangi artystycznej”, czyli pracom „socjalistycznym w treści” brak nawet ludowej formy, bo przejawiają „amatorski naturalizm”.

Problem konwencji stylistycznej i niechęć Jackowskiego do „naturalizmu” u autorów ludowych wynika przede wszystkim z odnoszenia ich prac do *kanonu prymitywności* o romantycznej i awangardowej genezie. Fundamentem tego kanonu jest deformacja i brak dążenia do naturalizmu przedstawień, wskazywany przez wszystkich specjalistów, ekspertów i badaczy sztuki ludowej jako jej główny walor formalny [por. Klekot 2021]. Z tego też względu wszystkie próby stosowania środków formalnych służących konstrukcji złudzenia rzeczywistości wizualnej (jak na przykład światłocien) były przez specjalistów odrzucane i krytykowane. Skarżyły się na to na przykład ludowe twórczynie z Zalipia: „Oni chcą – mówiła malarka z Zalipia o komisji konkursowej – żeby było robione nie tak plastycznie, ale na ludowo, tak jak nie istnieje” [Jackowska 1983: 33]. *Kanon prymitywności* obejmuje zarówno stylistykę dzieła, jak i postać jego autora: twórca ludowy nie może zmienić estetyki, bo kanoniczna prymitywność jest w założeniu wynikiem egzystencji, a nie świadomym wyborem artystycznym. *Prymitywność* to jedna z niezwykle ważnych kategorii nowoczesnego pola sztuki, silnie powiązana z *autentycznością* – jedną z jego fundamentalnych wartości. Nowoczesne pole sztuki połączyło *prymitywność* z *autentycznością* i *szczerą* z *nieuczonością* konstruując rodzaj wzorcowego doświadczenia „Innego” artysty nowoczesnego. Historia kategorii prymitywności w nowoczesnym polu sztuki pokazuje, jak jej kolejne *wcielenia* – kobieta, dziecko, lud, szalenciec itd. – okazują się nie dorastać do tego wzorca. Sam Jackowski zdawał sobie sprawę z wątpliwych podstaw takiej konstrukcji twórcy ludowego i w 1975 roku ukuł metaforę „dwóch dusz” twórcy ludowego. Opisywała ona sytuację, w której „wielu współczesnych twórców ludowych wyznaje równocześnie dwie estetyki. Jedną – na użytek własny, drugą – gdy z jakiegoś powodu ma wrócić do form tradycyjnych”

⁹ Recenzje scenariusza przesłali na ręce komitetu organizacyjnego wystawy Anna Kutrzeba-Pojnarowa i Ksawery Piwocki.

[Jackowski 1975: 140]. „Dwie dusze” to sposób poradzenia sobie z faktem, że wiejski artysta okazywał się jednak dokonywać świadomych wyborów stylistycznych, a wiejscy rzeźbiarze działający w latach siedemdziesiątych XX wieku wyróżniali we własnej twórczości dwa rodzaje prac: wykonane „na ludowo” i „na realistycznie” – pierwsze dla inteligentów z miasta, te drugie – dla odbiorcy wiejskiego i małomiasteczkowego [Kroh 1979: 45].



Il. 4. Wystawa Dwie dusze twórcy ludowego. Fragment ekspozycji w Sali 1, fot. Przemysław Walczak, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Pierwsza sala jest większa od drugiej i ma odmienną scenografię – ciepłą i kolorową; pochodzące ze zbiorów PME prace wiejskich autorów – nie wszyscy byli twórcami czy twórczyniami ludowymi – zostały zaaranżowane wzdłuż ścian oraz na środku. W części środkowej – jak w oku cyklonu – zebrano przedmioty, które fizycznie brały udział w konstruowaniu mitu twórczości ludowej: łowickie wycinanki autorstwa „dziewcząt pod kierunkiem Anastazyi Pawlinianki”, opatrzone komentarzami księdza Bruna Korczak-Chodorowskiego, który w 1905 roku wydał je w formie albumu; prace Andrzeja Wawry/ Jędrzeja Wowry (1864-1937) – „beskidzkiego powsinogi” z literackiej ballady Emila Zegadłowicza; obrazy na szkłe Heleny Roj-Kozłowskiej (1899-1955), uczestniczki pierwszego kursu malowania na szkłe dla zakopiańczyków, zorganizowanego na przełomie 1946

i 1947 roku z inicjatywy Wydziału Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki; oraz ceramikę z warsztatu Neclów w Chmielnie. Obchodząc duży, umieszczony na środku sali ekspozytor, można obejrzeć obiekty, którym towarzyszą komentarze zwracające uwagę na relacje między wiejskim wytwórcą a inteligentkim „odkrywcą” ludowości, a w istocie jej współtwórcą. Narracja prowadzi więc od mechanizmów wykuwania się mitu ludowej twórczości przez jego wielorakie aktualizacje, w których szybko ujawniają się napięcia i nieporozumienia pomiędzy dwiema grupami jego (wy)twórców: inteligencją określającą normy ludowości w sztuce i chłopskimi autorami artefaktów określanych jako ludowe.

Zestawiając słowa i rzeczy wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* pokazuje składowe mitu ludowej twórczości oraz sposoby jego tworzenia i podtrzymywania, wśród których wystawy w muzeach etnograficznych są szczególnie ważne. Równocześnie wskazuje jego nieciągłości i pęknięcia, obecne już w samej tytułowej metaforze autorstwa Jackowskiego. Słowa i rzeczy są w narracji wystawy zestawione w sensie dosłownym, jako różne tryby ucieleśnienia relacji, którą jest sztuka ludowa. W pierwszej sali częścią wystawy, oprócz eksponatów, są też cytaty zaczerpnięte z wypowiedzi współ(wy)twórców figury twórcy ludowego. Ich scenograficzne wyróżnienie wskazuje na status eksponatu, inny niż status kuratorskiego komentarza i muzealnej metryczki. Cytaty pochodzą z różnych dziesięcioleci XX wieku, długie trwanie mitu ludowej twórczości wskazuje, że był on – a może nadal jest – potrzebny wielu aktorom społecznym w polu polskiej kultury. Wystawa, choć koncentruje się na czasach PRL i poddaje szczególnej uwadze wystawy w tym czasie organizowane, wskazuje na ciągłość mitu twórczości ludowej, zakorzenionego z jednej strony w romantycznej wizji ludu jako zbiorowego twórcy, a z drugiej w fascynacji „siłą ekspresji i prawdą prymitywu”, na której artyści awangardy opierali swoje eksperymenty formalne. Krytyczne podejście do tej mitycznej konstrukcji jest jednym z ważniejszych uwarunkowań autorki scenariusza wystawy *Dwie dusze twórcy ludowego*, a pobudzenie odbiorców do dalszej refleksji krytycznej byłoby jej najbardziej pożądaną konsekwencją.

Bibliografia

Jackowska Aleksandra

1983: *Poglądy Zalipianek na sztukę*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXVII, nr 1–2, s. 19–38.

Jackowski Aleksander

1975: *Sztuka ludowa – relikty czy wartość żywa?*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXIX, nr 3, s. 133-152.

Jackowski Aleksander

1977: *Malowanki, makatki, ekrany. Współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza – cz. II*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXI, nr 3, s. 147-166.

1978: *Konkursy*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXXII, nr 3-4, s. 161-179.

1996: *Konteksty*, Polska Sztuka Ludowa. Pół wieku istnienia pisma, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, t. L, nr 1–2, s. 141-148.

Klekot Ewa

2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Słowo/Obraz Terytoria: Gdańsk.

2024: *Reprezentacja przez sztukę, czyli wakacyjne muzeum etnograficzne*, „Konteksty” 3/2024 (346), s. 22-30.

Kroh Antoni

1979: *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich*, Wrocław: Ossolineum.

Piwocki Ksawery

1975: *Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XXIX, nr 3, s. 131-132.

Polskie życie artystyczne...

2012: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 2, Warszawa: IS PAN.

Zawistowicz-Adamska Kazimiera

1976: *Polska Sztuka Ludowa: stan wiedzy – prace badawcze – opieka i upowszechnianie*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. XVIII.

Lucjan Buchalik

Muzeum Miejskie w Żorach

Katarzyna Podyma

Muzeum Miejskie w Żorach

„Wybielanie” – słowo z mocą stwórczą

Zamierzeniem autorów każdej wystawy jest uruchomienie funkcji inspirowania odbiorcy, pobudzania do refleksji, a czasami również weryfikacji jego poglądów. Scenariusz wystawy jest dziełem autorskim i jako taki podlega ustawie o prawie autorskim. Podobnie jak w każdej dysertacji naukowej, autor diagnozuje stan badań nad wybranym problemem, stawia tezę i za pomocą języka przedmiotów stara się udowodnić jej prawdziwość. Wystawa jest pracą subiektywną, pozwalającą na swobodę wypowiedzi i twórczą ekspresję, ale ograniczoną obiektywizmem naukowym. Oczywiście nie wszystkie wystawy wpisują się w ten format – nie wszystkie są opracowaniami naukowymi i nie wszystkie stają się kamieniami milowymi muzealnictwa. Warto jednak wspomnieć o takich, które stają się pretekstem do dyskusji i zastanowienia. Taką wystawą jest – z całą pewnością – ekspozycja czasowa Muzeum Etnograficznego w Warszawie *Wybielanie*¹. Zgodnie z intencją autorów ma ona zwracać uwagę odbiorców² na niechlubne momenty historii polskiego kolekcjonerstwa oraz ich podtekst kolonialny. „Jej celem jest ukazanie kolonialnych schematów oraz próba zmierzenia się z nimi” [<https://ethnomuseum.pl/wystawy/wybielanie/>; data odczytu: 26.05.2025]. Wystawa wzbudziła w środowisku muzealników

¹ Przygotował ją zespół kuratorski: Witek Orski i Magdalena Wróblewska, scenografia: Bartek Buczek.

² Czas trwania wstawy zaplanowano od 3 kwietnia do 31 sierpnia 2025 roku, ale ze względu na zainteresowanie wydłużono go do 4 stycznia 2026 roku.

oraz dziennikarzy żywą dyskusję i w tym zakresie jej cel został osiągnięty. Biorąc jednak pod uwagę jej aspekt naukowy, trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wszystko wybrzmiało przekonująco.

Recenzja³ dotyczy wystawy *Wybielanie*, nie można jednak przy jej omawianiu pominąć związku z udostępnioną w październiku 2020 r. wystawą *Afrykańskie wyprawy. Azjatyckie drogi*⁴, ponieważ to z tej wystawy zostały usunięte niektóre przedmioty zinterpretowane jako obiekty, potwierdzające tezę o kolonialnej przeszłości. Z tak dużymi ingerencjami w wystawę w polskim muzeum spotykamy się po raz pierwszy. W tekście wyjaśniającym autorzy nazywają je działaniami interwencyjnymi⁵. Jest to zasadne, kiedy dotyczy istotnych zmian w posiadanej wiedzy, wymagających często wielu lat badań. W przypadku wystawy *Afrykańskie wyprawy. Azjatyckie drogi* nie minęły nawet cztery lata, a już podjęto decyzję o ich uruchomieniu⁶. Wyjaśnieniem, dlaczego do nich doszło były „muzealne” działania dekolonizacyjne. Rzecz jednak w tym, że Polska jako państwo nie miała swoich kolonii. To powszechna wiedza, ale twórcy wystawy *Wybielanie* zdają się o tym zapominać. Owszem, niektórzy z Polaków, będący obywatelami państw zaborczych, byli urzędnikami kolonialnymi – małymi trybami wielkiej maszyny XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. Warto również zauważyć, że niektórzy z owych „kolonizatorów” byli – przede wszystkim – odkrywcami, a wskazany cel wyprawy – „polskie osadnictwo” było dla nich sposobem na pozyskanie środków, aby zrealizować własne plany.

³ Zamierzeniem recenzentów jest pokazanie dobrych i złych stron wystawy. Jest to rezultatem zarówno różnych punktów widzenia, jak i różnego bagażu doświadczeń i wrażliwości.

⁴ Jest to wystawa stała, do której scenariusz przygotowali: Ewa Małkowska-Bieniek i Dariusz Skonieczko.

⁵ Można przeczytać, że „Interwencje w zamknięte projekty wystawiennicze to stosowana w muzeach praktyka, która pozwala na wprowadzenie nowych treści po krytycznej analizie dokonanej z perspektywy czasu” [<https://ethnomuseum.pl/awad-interwencja-1/>; data odczytu: 26.05.2025].

⁶ W latach 80. XX wieku, w czasach PRL-u ingerencje w działalność twórców, artystów i dziennikarzy były normą. Czytając niektóre gazety można było dostrzec interwencje cenzorskie w tekstach. W nawiasach podawano podstawę prawną tłumaczącą konieczność interwencji. Na początku XXI wieku, w wolnej Polsce na wystawie za pomocą kodów QR tłumaczy się zasadność ingerencji. Zmieniły się czasy, zmieniła się również technika, „myślenie cenzorskie” nie uległo jednak zmianie. Tak drastyczna forma ingerencji we wspomnianą wystawę stanowi jasny przekaz – mając rację interweniujemy i usuwamy to, co wymaga, według naszych kryteriów, usunięcia. Takie rozwiązanie dyskredytuje autora pierwotnego scenariusza, ustawiając go w pozycji tego, kto sankcjonuje działania kolonizacyjne i zgadza się z nimi. „Cenzura” i „interwencja” to mocne słowa, może w omawianym kontekście zbyt mocne. Może wystarczyłby „komentarz interwencyjny”, bez demonstracyjnego usuwania.

Fakt nieposiadania kolonii nie dyskredytuje marzeń o posiadaniu skrawka „polskiej ziemi” gdziekolwiek. Czy było to myślenie kolonialne? Z definicji zdecydowanie tak. Z punktu widzenia obywateli państwa, które zostało decyzją sił trzecich usunięte z mapy, było rozwiązaniem dającym nadzieję na odzyskanie tego co utracone. Nie jest to usprawiedliwienie ich działań, a jedynie próba zwrócenia uwagi na fakt, że historie „mikro” nie zawsze potwierdzają stan nauki, który jest odzwierciedleniem procesów w skali „makro”. Dwa spojrzenia, z których każde znajduje racjonalne uzasadnienie.

Kiedy zaproponowano nam napisanie recenzji wystawy *Wybielanie* sądziliśmy, że będzie to zwykła analiza treści zawartych na wystawie, czyniona z punktu widzenia historyczki sztuki i etnologa-afrykanisty⁷. Przygotowując się do zwiedzenia ekspozycji zapoznaliśmy się, między innymi, z informacjami medialnym na jej temat. Zadziwiający był widoczny dualizm przekazu – treści popierające twórców wystawy można było znaleźć w lewicowych mediach, a krytykujące w opozycyjnych – prawicowych. Autorzy wystawy wplątali muzeum w politykę⁸. Nie wiemy, czy taka była ich intencja, ale efekt jest jednoznaczny, a konsekwencje będą odczuwane jeszcze długo. Zapewne twórcom wystawy nie o taki efekt chodziło. Wierzymy, że miała to być próba podjęcia dyskusji o zbiorach etnograficznych znajdujących się w polskich muzeach, o sposobach ich pozyskiwania i prowadzeniu badań terenowych. Dyskusji, która mogłaby się przełożyć na wzrost zainteresowania odbiorców różnorodnością kulturową świata oraz trudną i zawiłą historią kontaktów międzykulturowych, nie zawsze poprawnych. Najważniejszym zaś jej skutkiem byłaby dekolonizacja myślenia współczesnego odbiorcy. Wbrew pozorom, niezmiernie konieczna.

Wystawa *Wybielanie* wpisuje się w znacznie szerszy kontekst debaty publicznej, wyznaczony dekolonizacją i związaną z nią restytucją dzieł sztuki. Słusznie, że twórcy wystawy podjęli ten trudny temat. Można jednak odnieść wrażenie, że zaprezentowane na wystawie argumenty w postaci obiektów i komentarzy zostały dobrane tendencyjnie. Tak, aby udowodnić z góry przyjętą tezę, że zbiory polskiego muzeum są uwikłane w kolonialną przeszłość.

Ekspozycja przywołuje postać Wacława Korabiewicza (1903-1994), lekarza, podróżnika i kolekcjonera, który w 1954 roku, przebywając w ówczesnej

⁷ Wystawa *Wybielanie* została tematycznie ograniczona do kontynentu afrykańskiego, co sugeruje zawężenie problemu dekolonizacji.

⁸ W takiej sytuacji również recenzujący, nie z własnej woli, zostali włączeni do tej „politycznej gry”.

Tanganice⁹, wysłał do Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie kolekcję etnograficzną. Przez ówczesne władze Tanganiki było to potraktowane jako nadużycie celne i w konsekwencji Korabiewicz został wydalony z Tanganiki [Pawłowska 2020: 304]. Zwiedzający może odnieść wrażenie, że wydalono białego kolekcjonera, który nielegalnie wywoził dobra kultury. Rzeczywistość była jednak inna. Tanganika uzyskała niepodległość kilkanaście lat później od opisywanego wydarzenia, bo w 1961 roku. Do tego czasu, zarządzającymi nią byli Brytyjczycy i to oni nakazali wyjazd Polaka, z powodu wysyłanych przez niego obiektów za „żelazną kurtynę”. Można się w tym doszukiwać działania czysto politycznego. Decydenci byli zapewne niezadowoleni, że interesujące ich obiekty nie znalazły się w Dar es Salaam w King Georg V Memorial Museum¹⁰, a w muzeum w Warszawie.

Autorzy wystawy nie mogą oprzeć się pokusie „naprawiania rzeczywistości”. Podobnie jak na wystawie *Afrykańskie wyprawy. Azjatyckie drogi* w ramach cenzurowania usunięto niektóre obiekty, a inne opatrzone komentarzem, tak na wystawie *Wybielanie* zasłonięto na jednym z prezentowanych zdjęć nagi biust młodej dziewczyny. Zapewne w tym przypadku chodziło raczej o rolę fotografii w utrwalaniu „kolonialnych spojrzeń”. W opisie autorzy domyślają się, gdzie mogło zostać zrobione owo zdjęcie i na tych domysłach budują sugestie dla widza. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że fotografia etnograficzna z podtekstem erotycznym również uprzedmiotawia kobietę. Nie dotyczy to jednak tylko czasów kolonialnych i podporządkowanych społeczności. To prawidłowość aktualna w każdej epoce i pod każdą szerokością geograficzną, dotyczy również naszej rzeczywistości.

Potwierdzeniem kolonialnej przeszłości mają być eksponowane na wystawie fotografie, pokazujące ludzi w pozycjach ułatwiających ich identyfikację antropologiczną. Dawniej służyły one badaczom do porównywania cech fizycznych, wykorzystywanych do tworzenia klasyfikacji populacji ludzkich. Nie jest to nic dziwnego, na początku XX wieku była to popularna metoda badawcza. Nie znano wtedy genetyki, która współcześnie daje badaczom zupełnie inne możliwości śledzenia ruchów poszczególnych populacji. Ta archaiczna – z dzisiejszego punktu widzenia – metoda była powszechnie używana i nie dotyczyła tylko Afryki. Takie wtedy były metody badawcze.

⁹ Obecnie Tanzania.

¹⁰ Zostało założone w 1934 r. przez gubernatora Tanganiki Harolda MacMichaela, a po uzyskaniu niepodległości przekształcone w The National Museum of Tanzania [https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_Tanzania; data odczytu: 19.05.2025].

W podręczniku Kazimierza Moszyńskiego używanego jeszcze w latach 80. XX wieku przez studentów etnologii też znajdują się tego typu zdjęcia. Przedstawiają one ludzi różnych typów antropologicznych także z Europy, skąd pochodzili kolonialiści [Moszyński 1958]. Być może wykorzystanie na wystawie zdjęć o charakterze antropologicznym miało mieć wydźwięk współczesnego komentarza. Być próbą pokazania, jak zmieniło się nasze poznawanie świata. Poprzez mocny wydźwięk kategoryzowania stały się one opinią autorską niepozostawiającą miejsca na refleksję.

Usunięta interwencyjnie z wystawy *Afrykańskie wyprawy. Azjatyckie drogi* rzeźba pisarza została przez autorów umieszczona symbolicznie, bo pod postacią zdjęcia, w skrzyni gotowej do transportu. W jednym z wywiadów współautorka wystawy Magdalena Wróblewska mówiła, że obiekt ten został zgłoszony „do publicznej bazy danych, więc niewykluczone, że kiedyś upomni się o niego Nigeria” [Dłużewska 2025]. Sugeruje to, że obiekt został nabyty nielegalnie i prawowity właściciel może się o niego upomnieć. Tymczasem, figurka pisarza pochodzi z kolekcji inżyniera Ryszarda Bojarskiego, który w latach 1969-1992 „był zatrudniony jako naczelnny geolog w nigeryjskich stanach Kaduna i Ibadan, gdzie zajmował się też kształceniem afrykańskich geologów. Praktycznie od początku swego pobytu w Afryce uległ bezkrytycznej nieomal fascynacji kulturą i sztuką tego kontynentu” [Pawłowska 2020: 303]. Bojarski, podobnie jak wielu polskich kooperantów¹¹, kupował w wioskach, na targach, często od wędrownych handlarzy pamiątki z Afryki. Po zakończeniu kontraktu wywiózł dobytek do Polski zgodnie z obowiązującymi wtedy przepisami i za zgodą władz Nigerii. Czy kolekcjoner pozyskując w ten sposób obiekty łamał prawo czy też działał nieetycznie?

Etyka pozyskiwania zbiorów to nieodłączny element pracy muzealników prowadzących badania terenowe. Wrażliwość tematu jest wciąż aktualna, zwłaszcza w świetle obowiązującego w Europie prawodawstwa. Z tego chociażby powodu warto o tym mówić. W jaki sposób pozyskiwane są obiekty, jakie towarzyszą temu okoliczności, jakie są zasadnicze elementy zawieranych kontraktów. Takie relacje są szalenie istotne zwłaszcza w kontekście oceny poprawności nabywania obiektów w XIX czy na początku XX wieku. Prawo nie działa wstecz, ale myślenie i chęć naprawiania świata niestety tak. Warto koncentrować się na pokazaniu realiów i opisie kontekstu nabywania, a nie tylko na tendencyjnej ocenie. O tendencyjności wystawy

¹¹ Tak wówczas nazywano specjalistów wysyłanych do krajów rozwijających się.

świadczy choćby brak przedstawienia innej niż przemoc kolonialna strony. Tutaj mała dygresja: w dotychczasowym dyskursie zdaje się dominować teza, że wszystkie obiekty pozyskane w epoce kolonialnej są pozyskane nielegalnie. Autorzy tego twierdzenia nie przedstawiają dostatecznych dowodów na jej poparcie. Niemniej teza ta cieszy się w niektórych kręgach – także muzealnych – dużą popularnością.

Wystawa dotyka aktualnego we współczesnym muzealnictwie dyskursu. Jest głosem jednego z najważniejszych polskich muzeów gromadzących zbiory pozaeuropejskie. Jak bardzo ważny jest to głos, świadczy reakcja odbiorców, w tym również samych muzealników i badaczy. Możemy się z tym głosem nie zgadzać, możemy polemizować i pokazywać te realia, które zostały przez autorów pominięte. Dobrze, że temat kolonializmu w polskich muzeach zaistniał. Szkoda tylko, że w tak mało udanej formie. Oprócz upolitycznienia dyskusji niewiele ona wniesie. Znaczący temat dostrzegą niedomówienia, naiwność narracji, brak doświadczenia terenowego twórców i nachalną narrację podkreślającą „winę” muzeów. Osoby zaś nieobeznane z tematem mogą zostać wprowadzone w błąd. Nie zmienia to faktu, że taka dyskusja jest potrzebna. Jest ona prawdziwą dekolonizacją myślenia, a o to chyba chodzi wszystkim zainteresowanym stronom.

Bibliografia

Dłużewska Emilia

2025: *Perspektywa „białego zdobywcy”. Muzeum Etnograficzne usuwa eksponaty i zmienia wystaw*, <https://wyborcza.pl/7,75410,31704114,muzeum-etnograficzne-usuwa-eksponaty-i-zmienia-wystawe-bo-powiewa.html>; data odczytu: 26.05.2025.

Moszyński Kazimierz

1958: *Człowiek. Wstęp do etnografii powszechnej i etnologii*, Wrocław-Kraków-Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Pawłowska Aneta

2020: *Postać Waława Korabiewicza na tle współczesnych mu polskich kolekcjonerów sztuki afrykańskiej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”. Nr 15.

Strony internetowe

<https://ethnomuseum.pl/awad-interwencja-1/>; data odczytu: 26.05.2025.

<https://ethnomuseum.pl/wystawy/wybielanie/>; data odczytu: 26.05.2025.

https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_Tanzania; data odczytu: 19.05.2025.

<https://wyborcza.pl/7,75410,31704114,muzeum-etnograficzne-usuwa-eksponaty-i-zmienia-wystawe-bo-powiewa.html>; data odczytu: 26.05.2025.

Aleksandra Jarysz

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

**Wystawa *Obłęd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic*,
Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu,
kurator Piotr Oszczanowski
(5 października 2024 – 16 lutego 2025)**

Najważniejszy, ale jednocześnie nie przesądzający wyłącznie o wartości wystawy monograficznej w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu jest fakt, że to pierwsza i nieomal kompletna ekspozycja obejmująca wszystkie rodzaje twórczej aktywności Mariana Henela (1926-1993) – polskiego artysty tworzącego w nurcie art brut. Są to przede wszystkim ręcznie tkane dywany¹, których na wystawie pokazano 11. Zostały one wykonane przez artystę w latach 1960-1993 i stanowią własność Specjalistycznego Szpitala im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach. Lokalizacja pozostałych dywanów Henela (najprawdopodobniej trzech) jest nieznana². Na ekspozycji zaprezentowano również wybór zdjęć autorstwa Mariana Henela, ze spuścizny liczącej 88 fotografii. Część zbioru fotograficznego została zniszczona, zaginęła lub została wyprowadzona poza mury Szpitala, o czym świadczy ich epizodyczne pojawianie się na aukcjach. Dopełnieniem wystawy jest

¹ Marian Henel pracował na pionowym warsztacie tkackim. Na ramie z naciągniętą osnową, ręcznie wiązał węzły z wełnianej przędzy. Jego tkaniny wielkoformatowe bardzo często są określane jako gobeliny, ale biorąc pod uwagę zastosowaną technikę, jest to błędna nazwa.

² Dokładna liczba dywanów jest trudna do ustalenia. Na podstawie wspomnień pracowników szpitala i archiwaliów, można oszacować, że powstało ich 14.

filmowy dokument *Manius* 1993, w reżyserii Jerzego Boguckiego ukazujący codzienne życie artysty³.

Na wystawie zabrakło rysunków erotycznych (nazywanych przez personel szpitala „świńskimi obrazkami”) wykonywanych przez Henela w najwcześniejszym okresie jego twórczości, jeszcze przed tworzeniem dywanów i fotografii [Habrat 2024: 99-123]. Były to dzieła ulotne. Jak wspomina terapeuta Stanisław Wodyński – obrazki te, były na bieżąco rozdawane przez Maniusia personelowi w szpitalu i nie zostały one nigdzie zarchiwizowane [Wodyński 2021].

Wystawa jest efektem współpracy pomiędzy dwiema instytucjami: Specjalistycznym Szpitalem im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach oraz Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu. Łączy odmienne punkty widzenia: psychiatrów, pracowników szpitala i muzealników oraz historyków sztuki i etnologów. Nie mogło być inaczej, bo Marian Henel to twórca, którego dorobek zaliczany jest do kręgu art brut [Jackowski 1994: 65], a swoje artystyczne dokonania realizował on będąc pensjonariuszem szpitala psychiatrycznego. Samo miejsce powstania jego prac ma duże znaczenie, tak jak i fakt, że Marian Henel był pacjentem o szczególnym, uprzywilejowanym statusie⁴.

Marian Henel to bezsprzecznie przedstawiciel nurtu art brut [Bouillet 2011: 141-152] i chociaż byśmy się bardzo starali postrzegać jego twórczość w innych kategoriach, takich jak sztuka nieprofesjonalna, amatorska czy naiwna, to przy obecnych definicjach twórczości wychodzącej poza przyjęte ogólnie konwencje artystyczne, tylko określenie art brut⁵ jest w stanie

³Film dokumentalny, został zrealizowany na krótko przed śmiercią Henela. Jego dużym atutem jest zarejestrowanie zarówno samego artysty, jak i jego warsztatu pracy.

⁴Marian Henel przebywał w Szpitalu dla Psychicznicy i Nerwowo Chorych w Branicach od 1960 roku. Wraz z intensywnością prac przy warsztacie tkackim następowała zmiana w funkcjonowaniu artysty w obrębie instytucji. Zyskiwał on uprzywilejowaną pozycję – mógł przebywać w pracowni, kiedy chciał i tak naprawdę zdominował tę przestrzeń. W szpitalnych podziemiach otrzymał na wyłączność pomieszczenie do pracy a poza oddziałem zamkniętym miał do dyspozycji prywatny pokój. W porównaniu do innych pacjentów szpitalnej placówki posiadał on swobodę w przemieszczaniu się po znacznym terytorium szpitala, ponieważ otrzymał klucze do różnych pomieszczeń. W ten sposób jego codzienne życie wymykało się spod kontroli personelu szpitalnego. Dodatkowo Henel mógł również wychodzić poza obręb placówki, ponieważ dysponował przywilejami przynależnymi bardziej rezydentowi, niż pacjentowi.

⁵Termin art brut współcześnie semantycznie ewoluuje. Pierwotne założenia tej definicji, wprowadzone przez Jeana Dubuffeta, w której tak sklasyfikowana została twórczość osób tworzących, w izolacji, „poza kulturą”, bez obciążenia tradycją – uległy częściowej dezaktualizacji, przy jednoczesnym poszerzeniu swojego zakresu pojęciowego. Sztuka art brut istniała de facto od zawsze, jednak refleksji naukowej została poddana dopiero w wieku XX.

absorbować prace niekonwencjonalne, tak pod względem stosowanych technik, jak tematyki. Ten rodzaj sztuki zaczął kształtować się jako zjawisko na początku XX wieku, a u jego źródła leżało inicjowanie terapii przez sztukę i wzrastające zainteresowanie jej artystycznymi efektami. Także pierwsze kolekcje, to efekt interwencji personelu szpitali oraz rozwoju przyszpitalnych warsztatów terapeutycznych. Właśnie w ramach tego typu pracowni Marian Henel odnalazł możliwości artystycznej wypowiedzi⁶. Art brut to zjawisko niezwykle różnorodne, nieoczywiste, pełne pułapek definicyjnych, ale jednocześnie enigmatyczne, przyciągające i wywołujące silne reakcje widzów.

Wystawa *Obłąd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic*, to rzetelny projekt wystawienniczy. Prezentacja dorobku Mariana Henela w salach Muzeum Etnograficznego wywołała wiele kontrowersji (jak wynika z doniesień medialnych, recenzji oraz opinii zwiedzających), a wystawa odbierana była z dużą dozą krytyki (począwszy od samej koncepcji, po zarzuty egzotyzowania sztuki i ukazywania jej przez pryzmat nietypowej biografii artysty, w tym nacisku na diagnozę dewiacji seksualnych). Przyczyny istnienia newralgicznych, dyskusyjnych punktów ekspozycji są różne, ale nie wynikają one z zaniedbań lub stronniczości autorów w prezentacji tematu. Być może znaczenie ma fakt, że w przypadku art brut odbiorcy są bardziej oswojeni z takimi osobowościami artystycznymi, które zmagając się z dysfunkcjami psychicznymi, fizycznymi i wynikającymi z tego trudami egzystencji, tworzą prace, które często służą komunikacji,

Zainteresowanie to było, w głównej mierze, efektem badań psychiatrycznych nad znaczeniem i wartością terapeutyczną prac plastycznych odizolowanych pacjentów, głównie diagnozowanych pod kątem schizofrenii. Od refleksji nad psychiatryczną rolą oraz znaczeniem rysunków (i nie tylko) osób chorych psychicznie, do tworzenia pierwszych kolekcji i uzyskania przychylności artystów awangardowych, była już krótka droga. Definicja art brut jako zjawiska artystycznego kształtowała się od początków XX w. na fali nurtów kontestujących sztukę, takich jak kubizm, ekspresjonizm, abstrakcjonizm. Poza głównym nurtem sztuki doszło do spotkania awangardy artystycznej i artystów niezintegrowanych ze światem sztuki profesjonalnej. Art brut jako zjawisko funkcjonuje do dziś, ale coraz bardziej się różnicuje. Pierwsze kolekcje obejmowały prace pacjentów szpitali psychiatrycznych oraz zakładów penitencjarnych. Warto wspomnieć o kolekcjach Hansa Prinzhorna i Waltera Morgenthalera oraz o zbiorze Jeana Dubuffeta, który jednocześnie wprowadził i ugruntował termin art brut. Kiedy na gruncie polskim zaczęto definiować podobnych artystów, umieszczano ich początkowo na marginesie sztuki – obok twórczości ludowej, naiwnej i prymitywnej [Jackowski 1994: 59-70; Jackowski 1997:192-196].

⁶Henel do Branic przeszedł z więzienia, gdzie przebywał skazany za podpalenie stodoły w Państwowym Gospodarstwie Rolnym. Po roku odbywania kary, z podejrzeniami zaburzeń psychiatrycznych (dewiacje natury seksualnej) został przeniesiony na oddział sądowo-psychiatryczny branickiego szpitala.

stanowiąc zarazem swoistą formę kompensacji. O tych artystach łatwiej nawet mówić, że są „naiwni”, że są „outsiderami”. Marian Henel, pomimo lub wręcz w efekcie zawirowań życiowych, obciążeń chorobowych, przemocy i znęcania się, których był nie tylko ofiarą, ale prawdopodobnie też sprawcą, tworzy prace intensywne, odważne, przełamujące tabu, zarówno co do treści, jak i formy. Nie odnajdziemy tu też nieporadności warsztatowej, która często „rozczula” odbiorców w przypadku prac tworzonych podczas warsztatów arteterapeutycznych i przywodzi na myśl szczerą i naiwną twórczość dziecka. „Gobeliny” to miesiące wytężonej pracy, reżim w ich planowaniu i realizacji oraz niezwykła precyzja. Wszystko to, wraz z ich przytłaczającą wielkością (największy z nich ma 6 metrów długości i 3 metry szerokości) odbiega od nader różnorodnej oferty artystycznej, jaką generalnie dostarcza sztuka art brut. Do tego dochodzą kontrowersje, jakimi obrosła biografia artysty. Fakty i mity mieszają się, a białe plamy w życiorysie sprzyjają tworzeniu rozmaitych wariantów historii, które zręcznie podsycił w swoich opowieściach sam Henel⁷.

Marian Henel nie jest artystą, który świadomie stworzył swój manifest sztuki, wykoncypował idee, które przyświecały jego twórczym pasjom. Nie buntował się wobec kanonów sztuki, nie miał potrzeby przynależności do grupy i wyrachowanej autokreacji artystycznej⁸. Spośród dorobku Henela największą popularność zdobyły właśnie tkaniny wielkoformatowe, będące unikatowymi w swej formie wyrobami, niepowtarzalnymi w dorobku polskich przedstawicieli art brut. Dwa najstarsze, prezentowane na ekspozycji,

⁷ W polskim art brut życiorysy twórców, mimo pewnych analogii, z pewnością nie obfitują w osobowości twórcze o historiach tak silnie naznaczonych przemocą, kryminogennych, nieoczywistych moralnie. W szerszym ujęciu, nasuwa się tu biografia Adolfa Wöfliego (1864-1930), szwajcarskiego przedstawiciela omawianego nurtu. Osierocony we wczesnym dzieciństwie tułał się po rodzinach zastępczych, gdzie był ofiarą przemocy fizycznej i znęcania się psychicznego. Wöfli został skazany na karę więzienia za napaść na tle seksualnym, zdiagnozowany psychiatrycznie i umieszczony w zakładzie dla chorych psychicznie w Waldau. Początkowo był bardzo niesubordynowanym, agresywnym pacjentem, ale jego stopniowe zaangażowanie w działania plastyczne łagodziło jego stany psychotyczne: [Szymik, Sebesta 2020: 33-36].

⁸ Przy okazji analizy i odbioru „gobelinów” Mariana Henela nasuwa się kwestia ich podobieństwa do malarstwa Hieronima Boscha. Marian Henel pomimo swych intelektualnych dysfunkcji nie był outsiderem, wycofanym i nie mającym kontaktu z literaturą. Z prezentowanych na wystawie materiałów (film, teksty) oraz z wypowiedzi zaproszonych gości (m.in. Stanisława Wodyńskiego założyciela Pracowni Ekspresji Sztuki Psychopatologicznej w Szpitalu Psychiatrycznym w Branicach, Jerzego Boguckiego reżysera filmu *Maniuś*, dra Bogusława Habrata z warszawskiego Instytutu Psychiatrii i Neurologii) dowiadujemy się, że był stałym bywalcem przyszpitalnej biblioteki, a album z reprodukcjami Hieronima Boscha należał do najchętniej przez niego czytanych.

a mianowicie *Muzykanci* z 1969 r. i *Eskulap* z 1971 r., to kompozycje zlecone, które w efekcie stanowiły solidną, techniczną wprawkę. Wykonane zostały w pionierskiej Pracowni Ekspresji Sztuki Psychopatologicznej w szpitalu w Branicach⁹ i były swoistą daniną dla zarządu szpitala, która w rezultacie przełożyła się na swobodne przebywanie artysty w warsztacie i tkanie autorskich kompozycji.

Marian Henel zmagał się przez całe życie z pozycją Innego/Obcego: sierota tułający się po rodzinach zastępczych, z piętnem zdeformowanej sylwetki, eksponujący swój popęd seksualny. Jego performerskie działania i dokumentacja fotograficzna oraz tkactwo, to sytuacje, w których Henel uwalniał się od brzemienia osoby nienormatywnej albo wręcz przeciwnie – akceptował i oswajał ten stan. Wykonywał te czynności według swojego planu i dla siebie. Był tu strategiem panującym nad całym twórczym procesem. Wykreował twórczy raj, ale tematyka prezentowanych prac, raczej stawia je na piekielnym pograniczu. Stąd też ambiwalentne reakcje widzów. Sceny układające się z węzełków wełnianych nici potrafią być odpychające. Przykładem może być praca *Wielkie tyłki*, 1981, 240x480 cm, czy też *Wisielec*, 1983, 263x620 cm. Nagie kobiety, lubieżnie wypinają pośladki, wokół roje nietoperzy, żab, pajaków. Nieokiełzana cielesność, bezwstydną pozy i miny kobiet – erotyczne obrazy nie pozostawiające miejsca na subtelne niedopowiedzenia. Często reakcją widzów patrzących na wytkane obrazy był uśmiech, ale też jednocześnie zafascynowanie i wręcz przymus dokładnego oglądania prezentowanych scen. Dzięki zaprezentowaniu na wystawie dokumentacji fotograficznej autorskich performansów Henela, można było posmakować trochę wolności, oderwać się od tabu i w atmosferze instytucji muzealnej poddać refleksji ludzkie pożądania i pragnienia. To takie *guilty pleasure* w świątyni sztuki. Z pełnymi skupienia twarzami można było przewijać małe ikonki z autoportretami samego Henela. Bez poczucia wstydu i zażenowania. Czy taka wolność była satysfakcjonująca dla artysty, gdy misternie wiązał supły w „gobelinach” i pozował do zdjęć?

Sfera konfrontacji ze sztuką Henela, jaką zaprojektował kurator wystawy, generuje ciekawe pułapki dla widzów, którzy mogą zachwycać się i wręcz napawać artyzmem, a jednocześnie skonfrontować się z obsceną, wulgarnością, perwersją. Są tam rzeczy wstrętne, ale łagodnie zwizualizowane

⁹ Pracownia Ekspresji Psychopatologicznej powstała w braniczkim Szpitalu Psychiatrycznym, w latach 60-tych, z inicjatywy terapeuty Stanisława Wodyńskiego. Jej organizacji sprzyjała ogólna atmosfera placówki, postępowej i szukającej nowych formuł terapeutycznych dla pacjentów.

w miękkiej fakturze splotów. Makabra i erotyka ale – przynajmniej ja to tak postrzegam – z dużą dawką humoru.

W tekstach towarzyszących wystawie zauważalna jest chęć uchwylenia równowagi: opisywane są treści wulgarne i jakby dla złagodzenia, tłumaczona jest symbolika bajkowych stworów utkanych na dywanach, zestawiana jest pornografia i artystyczny performans, figura oprawcy i pacjenta. Pojawiają się biograficzne epizody, często niepotwierdzone, stawiające pytanie o moralność Henela i jego psychotyczne skłonności. Mam wrażenie, że widzowie w swoich refleksjach także szukali elementów, które zharmonizują ich emocje i wrażenia.

Jak zatytułować wystawę monograficzną poświęconą Marianowi Henelowi, w taki sposób, żeby nie uszczuplić kontekstu i znaczeniowo nie zubożyć prezentowanych treści? W głównym tytule pojawia się obłąd – i można podążać tym tropem odnosząc się do związku pacjent – szpital psychiatryczny. To obłądne – można pomyśleć oglądając misternie, żmudnie wytkane dywany. Ale można też być bliskim obłądu, ogarniętym obłądem, popaść lub być na granicy obłądu. Szczególnie ta ostatnia sytuacja wydaje mi się najbardziej adekwatna.

Koncepcja wystawy została, jak już wspominałam, oparta na możliwie jak najpełniejszym przedstawieniu spuścizny Henela. Na uwagę zasługuje także fakt zrealizowania różnorodnej oferty muzealnych wydarzeń, będących jej dopełnieniem. Standardowym oprowadzaniem kuratorskim towarzyszyło wiele spotkań. Między innymi, odbyły się wykłady Aleksandry Szwedo: *Photo brut, czyli fotografia na krawędzi*. Tomasz Machciński, *Ichiwo Sugino i Marcel Bascouard* oraz *Poszukiwania w autoportrecie. Kreacje fotograficzne Mariana Henela*, które korespondowały z fotograficznymi autoportretami Henela. Aby przybliżyć stronę techniczną „gobelinów” zorganizowano warsztaty tkackie prowadzone przez Monikę Splotkę oraz warsztaty rękodzielnicze z udziałem Olgi Budzan. Widzów zaproszono również na spotkanie ze Stanisławem Wodyńskim – założycielem Pracowni Ekspresji Sztuki Psychopatologicznej w Szpitalu Psychiatrycznym w Branicach i „odkrywcą” talentu Henela. Dr Bogusław Habrat przeprowadził też wykład *Zaburzenia psychiczne a kreatywność*, natomiast o specyfice warsztatów arteterapeutycznych opowiadały Joanna Kasper i Anna Morawiecka. Odbywały się również oprowadzania kierowane do osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu. Zorganizowano też spotkanie autorskie z Jerzym Boguckim – reżyserem filmu *Manius* (1993).

Podobnie w katalogu towarzyszącym wystawie, zaprezentowano kilka różnych punktów widzenia, a mianowicie: tekst etnolożki Marty Derejczyk - *Patrząc na Henela*, psychiatry Bogusława Habrata - *Zamek Sinobrodego w szpitalu psychiatrycznym. Marian Henel: człowiek, środowisko, twórczość* oraz pedagożki specjalnej i teoretyczki sztuki Anny Steligi - *Patoerotyczna sztuka jako fascynujący zapis autoterapeutycznej narracji*. Wypowiedzi autorów tych tekstów pojawiają się również na planszach wystawowych. Przygotowując pierwszą prezentację twórczości „Maniusia”, zebrano możliwie szeroki materiał i wprowadzono zróżnicowane głosy obserwatorów. Opracowano biografię z polifonią ekspertyz różnych specjalistów. Z fragmentów tekstów, zdjęć i wytkanych obrazów każdy „utkał sobie” swojego Mariana Henela.

Charakter prezentowanych na ekspozycji prac wymusił dyskretną koncepcję plastyczną. Stąd tonizująca czerń ścian i prostota w zastosowaniu środków aranżacyjnych. Takim nienachalnym, ale uspójniającym motywem graficznym było użycie kroju pisma – szwabachy. Nawiązuje ono do stylu napisu na nagrobku Mariana Henela. Ten font został wykorzystany w oprawie plastycznej wystawy i graficznej katalogu. Rozpoznamy go również w pierwotnym źródle, czyli na dywanach Henela.

Wystawa Mariana Henela w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu była „obłądna”. Wywołała wiele kontrowersji, skrajne opinie, ale była też sukcesem komercyjnym. Jej twórcy wykonali dobrą robotę przeciągając uwagę zwiedzających do istoty sztuki art brut. Z pewnością zrobili wszystko co w ich mocy, żeby po 30 latach od śmierci artysty zaprezentować jego dorobek. I to w taki sposób, aby nie dominować kuratorskimi treściami i nie narzucać interpretacji. Widz dostał jedynie garść wskazówek, które miały pomóc mu w poruszaniu się pośród zaprezentowanych dzieł. Jednak to, co odbiorca zyskał konfrontując się z pracami Henela zależało tylko i wyłącznie od samego artysty, który mówił to co chciał i tyle ile chciał oraz robił tak, jak mu się podobało.

Bibliografia

Bartel Robert

2016: *Arteterapia i rozwój osobisty. Teoretyczne i praktyczne aspekty terapii przez sztukę*, t. 1, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Bogaczyk-Vormayr Małgorzata

2014: *Art brut oder die Überwindung der Biomacht*, „Ethics in Progress”, t. 5, nr 4, s. 77–102.

Borowik-Pieniek Grażyna

2017: *Surowe piękno*, „Tygodnik Powszechny” – dodatek „Katalog Copernicus Festival – Emocje”, nr 21, s. 36–40.

Bouillet Alain

2011: *Czym jest art brut*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”, 2011, nr 65/1, s. 141–152.

Czuma Krzysztof, red.

2012: „*Diabelski pomiot*” – w szpitalu psychiatrycznym, czyli życie i twórczość Mariana Henela, Branice: Oficyna Wydawnicza Zakładu Aktywności Zawodowej.

Daszkiewicz Joanna, red.

2017: *Różnorodnie*, Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

English Charlie

2023: *Galeria cudów i obłądu*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.

Habrat Bogusław

2024: *Zamek Sinobrodęgo w szpitalu psychiatrycznym. Marian Henel: człowiek, środowisko, twórczość*, [w:] *Obłąd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic*, katalog wystawy, pod. red. Piotra Oszczanowskiego, Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, s. 99–123.

Jackowski Aleksander

1994: *Mit sztuki poza kulturą*. *Art Brut*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, t. 48, z. 3-4, s. 59–70.

1997: *O sztuce różnie nazywanej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 51, z. 1-2, s. 192–196.

Oszczanowski Piotr, red.

2024: *Obłąd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic*, katalog wystawy, pod. red. Piotra Oszczanowskiego, Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Popek Stanisław Leon

2010: *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.

Szymik Eugeniusz, Sebesta Jadwiga Julia

2020: *Malarstwo magów i odmieńców: historiografia i egzemplifikacja współczesna*, Radom: Wydawnictwo Naukowe Łukasiewicz.

Wodyński Stanisław

2021: *Plugawy żywot lubieżnika z Branic*, <https://pressmania.pl/plugawy-zywot-lubieznika-z-branic> [data odczytu: 20.02.2025].



Il. 1. Marian Henel, *Pielęgniarka* (fragment), 1974, 350×180cm, Specjalistyczny Szpital im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach, fot. A. Podstawka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 2. Marian Henel, *Medaliony* (fragment), 1979, 260×500 cm, Specjalistyczny Szpital im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach, fot. A. Podstawka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 3. Marian Henel, *Kobieta wamp* (fragment), 1972, 290×190 cm, Specjalistyczny Szpital im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach, fot. A. Podstawka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 4. Widok wystawy. Od lewej: Marian Henel, *Twarze*, 1987, 260×485 cm; *Wielkie tyłki*, 1981, 240×480 cm, Specjalistyczny Szpital im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach, fot. W. Rogowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il.5. Widok wystawy. Autoportretowe, inscenizowane fotografie Mariana Henela, Specjalistyczny Szpital im. Ks. Biskupa Józefa Nathana w Branicach, fot. W. Rogowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Hubert Czachowski

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Recenzja wystawy *Szukalski Słowiański. (Re)konstrukcja dziedzictwa* w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie (13 października 2024 – 23 marca 2025)

Czy w piśmie poświęconemu antropologii muzealnej jest miejsce na recenzję wystawy o twórczości profesjonalnego artysty działającego w XX wieku, znanego głównie jako rzeźbiarza? Otóż są przynajmniej trzy powody, dla których na to początkowe pytanie możemy odpowiedzieć trzy razy tak:

1. Wystawa ta była prezentowana w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, a zatem instytucji, która z definicji zajmuje się polską tożsamością, problematyką będącą w sferze zainteresowań antropologów kulturowych.
2. Bohater wystawy nie tylko tworzył materialne dzieła sztuki, ale sam stworzył całe imaginarium prapolskich początków.
3. Poglądy artysty raz po raz zostają wykorzystywane w przeróżnych współczesnych teoriach powstających w środowiskach rodzimowierców.

Tym artystą jest Stanisław Szukalski (1893-1987), który stale – od czasu pierwszych dokonań aż po czasy współczesne – z trudem przebija się do powszechnej świadomości Polaków. W ostatnich latach trochę zaczyna się to zmieniać, a to za sprawą samego Leonardo DiCaprio, słynnego amerykańskiego aktora, którego rodzina i on sam byli zaprzyjaźnieni z Szukalskim podczas jego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Nazwisko DiCaprio i jego

zaangażowanie w rozpowszechnianie wiedzy o tym niekonwencjonalnym artyście, spowodowały, że informacje na temat Szukalskiego przedostawały się w ostatnich latach do mass-mediów. To jednak ciągle mało, a – moim zdaniem – wartość dzieła Szukalskiego jako innowatora w sztuce polskiej powinna być bardziej doceniona. Zdecydowana większość Jego twórczości odnosiła się do prasłowiańskich początków, w których widział podstawę do tworzenia stylu narodowego, opowiadając o początkach polskości i budowaniu na tej podstawie polskiej tożsamości.



Il. 1. Widok ogólny wystawy, fot. Hubert Czachowski

Wróćmy jednak do samej wystawy. Została ona stworzona przez spory zespół kuratorski, w skład którego weszły cztery osoby z Muzeum (Anna Lubczyńska, Jakub Pera, Ewelina Siemianowska, Dawid Walkowiak), prof. Leszek Gardela, archeolog z Uniwersytetu w Monachium oraz Sławomir Uta z grupy Twórcza10.pl. Wydaje się, że te dwie ostatnie osoby odegrały wiodącą rolę jeżeli chodzi zarówno o część merytoryczną, jak i o wizualny efekt wystawy: Gardela był twórcą tekstów, a Uta koncepcji aranżacyjnej. W tej sytuacji mamy tutaj do czynienia z połączeniem dwóch perspektyw – jednej naukowej (Gardela), drugiej rekonstrukcyjnej (Uta), gdyż Sławomir Uta znany jest z działań na polu odtwarzania wczesnośredniowiecznej/przedchrześcijańskiej słowiańskiej obrzędowości (m.in. na Festiwalu Słowian i Wikingów w Wolinie). Można by myśleć, że są to perspektywy odmienne i kroczące własnymi ścieżkami. Jednak widać tu pewne „zbliżenie” się tych opcji, w czym utwierdza nas także dostępny na kanale YouTube film nakręcony podczas otwarcia wystawy, na którym obydwaj panowie wzajemnie się dopełniają, objaśniając istotę i cel ekspozycji.

Oglądając ten film widać wyraźnie, że dobrze się znają i prawdopodobnie współpracowali przy innego typu wydarzeniach. Od razu zaznaczmy, że wystawę oparto na konsekwentnej i czytelnej koncepcji. Składały się na nią cztery części, ale w zasadzie wszystko to było połączone krzyżowo, bo u Szukalskiego przenikają się stale te same wątki w oparciu o jego pojmowanie/rozumienie/kreowanie słowiańszczyzny. Aby zrozumieć całą Jego tzw. filozofię zermatyzmu, czyli swoistej nauki o pochodzeniu człowieka, trzeba poznać całą drogę artystyczną Szukalskiego i przyswoić poszczególne wątki tej nieszablonowej twórczości.

Z czym zatem mamy na wystawie do czynienia... z opowieściami o słowiańszczyźnie przedchrześcijańskiej, o religii Słowian, o rekonstrukcji ich dziedzictwa? Można by tak na początku domniemywać, skoro wystawa znajduje miejsce w Muzeum Początków Państwa Polskiego. Jednak przyjęcie takiej perspektywy wiodłoby nas na manowce. Oglądanie tej wystawy jako ekspozycji o Słowiańszczyźnie i jej wierzeniach byłoby wielkim błędem. Na całe szczęście jej twórcy tego nie sugerują, ale dla mnie ciekawe byłoby przy tej okazji przeprowadzenie badań wśród publiczności pod kątem rozumienia przez nich idei wystawy i emocji, jakie wywołuje. Spora część zwiedzających nie czyta wystawowych komentarzy, odbierając ją tylko wizualnie. I dlatego – jak przypuszczam – możliwy jest też dość powierzchowny odbiór dzieł Stacha z Warty (która to nazwa przyłgnęła do tego Artysty), jako badacza rekonstruującego słowiańskie, przedchrześcijańskie wierzenia.

Niestety taki odbiór tej specyficznej twórczości zdarza się nieraz także krytykom sztuki... Bardzo często uznaje się koncepcje Szukalskiego za pseudonaukę, co rzutuje także na omawianie samej twórczości, zarówno rzeźbiarskiej, jak i różnych stworzonych przez artystę koncepcji. Moim zdaniem jest to jednak kompletne nieporozumienie. Całość twórczości tego artysty powinno się oceniać wyłącznie przez pryzmat sztuki. Dotyczy to samych konkretnych dzieł albo zachowanych projektów, a także całości jego koncepcji teoretycznych, nawet wtedy, gdy on sam „ubiera” to w aurę naukowych teorii. To trochę tak jakby tetralogię Richarda Wagnera uczynić źródłem poznania germańskiej mitologii. W tej sytuacji zresztą, jeszcze byłoby to bardziej uprawnione, bo przecież Wagner dysponował pokaźnym zasobem źródeł pisanych (*Pieśnią o Nibelungach, Eddą*), czego w ogóle brak w kontekście słowiańszczyzny. Nikt o zdrowych zmysłach nie będzie po przeczytaniu *Nietoty. Księgi tajemnej Tatr* Tadeusza Micińskiego twierdził, że opisuje on podhalańskie legendy. Podobnie trzeba odbierać symboliczną

twórczość Jacka Malczewskiego. Oczywiście Szukalski sam sugerował „pisanie nauki”, ale to tylko artystyczny zabieg i kompletna kreacja. Faktem jest, że miał wyjątkową wyobraźnię i wydaje się, że także dużą łatwość w tworzeniu własnej wizji słowiańszczyzny. Ale wizja ta nie ma nic, albo prawie nic, wspólnego ze znanymi źródłami i koncepcjami naukowymi. To, że wystawę w Gnieźnie stworzyli archeolog i rekonstruktor słowiańskich tradycji, w żaden sposób nie powoduje, że mamy do czynienia z jakąkolwiek wiedzą na temat dziedzictwa Słowian. Mamy tylko – i aż – do czynienia z wybitną, niekonwencjonalną osobowością artysty, który w odwołaniach prasłowiańskich widział zaczyn swojej twórczości.



Il. 2. Rzeźba *Walka* Stanisława Szukalskiego, fot. Hubert Czachowski

Tytuł wystawy daje się rozumieć także jako „rekonstrukcja słowiańskiego dziedzictwa”, jednak w wypadku Szukalskiego można mówić wyłącznie o jej

całkowitej konstrukcji. Podejrzewam, że sam artysta bawił się doskonale wymyślaniami przedchrześcijańskich mitów, obrzędów, wiedzy i historii. Dlatego też nawet określenie Szukalskiego jako „aspirującego »naukowca«” przez autorów wystawy (to ostatnie słowo wzięto nawet w cudzysłów) jest nadużyciem, które może odbiorcom ekspozycji „mącić” w głowach.

Oglądanie wystawy było frapujące i wciągające. Bardzo duże wrażenie robiło kilka oryginalnych dzieł (których nie ma przecież wiele). Wybrane nieistniejące realizacje zostały świetnie pokazane na hologramach. Podsumowując: całość wystawy była przygotowana wysoce profesjonalnie.

Pewien niedosyt pozostawia niestety katalog, który można obejrzeć w wolnym dostępie w Internecie (https://muzeumgniezno.pl/download/szukalski_v3.pdf). Pierwszy tekst napisany przez Gardelę opisuje historię zainteresowań Szukalskiego słowiańszczyzną i stanowi ciekawy wstęp dla osób nieznających tego artysty i jego twórczości. Nie do końca jednak jest jasny dobór ilustracji. Przy opisie rzeźby *Walka*, która jako jedna z nielicznych była realnie prezentowana na wystawie, nie zamieszczono jej fotografii, a nawet nie znajduję w tekście odniesienia, że jest ona reprodukowana w części katalogowej (choć w wielu innych fragmentach te odniesienia się pojawiły). Myślę, że przy dzisiejszych możliwościach poligraficznych lepiej prezentować konkretne prace bezpośrednio podczas ich omawiania, a części katalogowe pozostawić dla pozostałych rzeczy. Ale oczywiście to drobnostka, która jednak ułatwiłaby korzystanie z tekstu, bez konieczności przekładania kartek w każdą stronę (lub – w wydaniu online – przewijanie stron).

Duży znak zapytania stawiam natomiast przy dwóch następnych krótkich tekstach autorstwa kolekcjonerów zainteresowanych twórczością Szukalskiego. W mojej ocenie nie do końca ciekawe dla czytelnika są „wynurzenia/wspomnienia” osób współpracujących przy wystawie i opisujących historię własnych zainteresowań Szukalskim czy też informacje o różnych ich planach wystawienniczo-wydawniczych. Nie wnoszą one do publikacji żadnej poznawczej wartości.

Od strony graficznej, tak katalog, jak i cała wystawa, są przygotowane świetnie. I naprawdę z wielką przyjemnością można zanurzyć się w ten cały zagadkowy, tajemniczy, dziwny i fascynujący świat Szukalskiego, pamiętając o tym, że nie jest to świat przedchrześcijańskich Słowian.

Aleksandra Pietrzak

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Wrzenie rzeczy. Uwagi na marginesie książki *Patrz pod nogi. O zbieraniu rzeczy* Kory Tei Kowalskiej, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2024



„Nasze związki z tym, co posiadamy, nigdy nie są proste. (...) I właśnie dlatego są zbyt interesujące, by o nich nie mówić” – pisał w swojej książce *Język rzeczy* Deyan Sudjic [Sudjic 2013: 11]. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku wzrasta w naukach społecznych i humanistycznych szczególne zainteresowanie rzeczami oraz relacjami z nimi. Od tego czasu można mówić o tzw. zwrocie ku materialności. Jednym z najnowszych, interesujących głosów dotyczących rzeczy – strategii ich funkcjonowania, znaczenia oraz możliwości tworzenia sieci społecznych relacji – jest książka archeolożki, kulturoznawczyni i wykładowczyni akademickiej Kory Tei

Kowalskiej *Patrz pod nogi. O zbieraniu rzeczy* [2024]. Autorka pisze w niej o życiu, rozkładzie i przetrwaniu przedmiotów nie tylko w kontekście teorii kolekcjonerstwa, ale także sytuując się wobec własnej praktyki archeologicznej czy muzealnej. Opisuje przedmioty szczególne, którym daleko od tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki, takie jak faramuszki, szunty, bibeloty,

gównidełka, badziewia, starocie [*passim*]. Przedmioty na pozór błahe, które jednak – jak słusznie zauważył Krzysztof Pomian – również mają swoje miejsce w wielkich „wszystkożernych” instytucjach [Pomian 2023: 23].

Książka *Patrz pod nogi. O zbieraniu rzeczy* Kowalskiej stanowi interesujący przykład literatury popularnonaukowej, w której autorka z jednej strony opowiada o własnym doświadczeniu zbierania, kolekcjonowania, wyszukiwania, wydobywania rzeczy z ziemi, ze śmietników, z piwnic, straganów, pchlich targów, z drugiej zaś opisuje „społeczne życie rzeczy” [Appadurai 1986], śledząc ich kulturową biografię [Kopytoff 1986], ukazując, że przedmioty żyją, tworzą relacje i mają własną tożsamość, zmieniającą się w czasie oraz w zależności od kontekstu. Kowalska dzięki rzadkiej umiejętności gawędziarskiej, śledząc drugi obieg przedmiotów, nie stroni od nawiązywania do historii, metodologii historii sztuki, kolekcjonerstwa, filozofii, antropologii czy socjologii. Jej książkę można określić esejem (brak tu przypisów) o różnych stadiach bycia przedmiotów – rozkładzie, efemerze i przetrwaniu, a także rozsadach pomiędzy tymi kategoriami. Sposobem narracji zaś przypomina rozważania filozofki Jolanty Brach-Czajny poświęcone codzienności.

Publikacja podzielona jest na trzy zasadnicze części, biorące za punkt wyjścia status rzeczy: (1) wyrzucone, (2) znajdujące się w stanie pomiędzy, (3) odnalezione. Podobną klasyfikację wyróżnili Michel Thompson i Jonathan Culler – jedni z twórców teorii śmieci (*rubbish theory*), rozwijającej się od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku – wymieniając „przedmioty przejściowe i trwałe” oraz „będące w stanie pośrednim” [Thompson 2017]. Garbologię wyprzedziła jednak sztuka: Marcel Duchamp razem z dadaistami, pop-art, konceptualizm, land art czy arte povera. Zainteresowanie przedmiotami znalezionymi czy też – jak określiła je Mary Douglas – „nie-na-miejscu” [Krajewski 2004: 51], które utraciły na jakiś czas swoją użyteczność, jest więc kontynuowane w myśli współczesnych badaczy i badaczek. Kowalska podkreśla ten niepewny status, opowiadając o znalezionych przez siebie przedmiotach. Autorka rozpoczyna jednak od osobistego wspomnienia z dzieciństwa przeżywanego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w Gdańsku. Warto dodać, że właśnie to miasto stanowi główne tło eseju Kowalskiej. Archeolożka stawia tezę, że zewsząd otacza nas aktywna materia, a „wrzenie rzeczy odbywa się pomimo naszych gestów, i choć to myśmy je wszystkie stworzyli, możemy je teraz jedynie studiować i katalogować, przywoływać pamięć o nich, wreszcie – podnosić je z ziemi lub nie” [s. 6].

Pierwsza część książki – *Rzeczy wyrzucone* – osadzona jest w dwóch perspektywach czasowych. Pierwszą z nich jest czas przemiany miasta Danzig w poniemiecki Gdańsk, drugą zaś okres transformacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Łącznikiem pomiędzy nimi są *objet trouvé* wydobywane z ziemi przez mieszkańców miasta i archeologów. Kowalska dostrzega problematyczność niechcianej historii rzeczy po innych, niemieckich właścicielach, jak również skutki odkryć archeologicznych, które przekształciły rzeczy w zabytki, relikty, artefakty muzealne oraz kolekcjonerskie. Stawia tym samym pytanie o kontekst i interpretację, zauważając, że „przedmioty niegdyś użyteczne stają się w zbiorze reprezentacją siebie, hologramem swojego dawnego istnienia” [s. 22]. Doskonałym tego przykładem jest wybieranie przez historyków sztuki i muzealników „najlepszych okazów”, które staną się przedmiotem reprezentatywnym dla swojego gatunku, prezentowanym w gablocie i pod szklanym kloszem.

W tym miejscu autorka zarysowuje szereg problemów, z którymi muzea borykają się współcześnie – od braków pewnych obiektów w kolekcjach, z uwagi na subiektywne wybory kuratorskie, po znacznie wcześniej zdiagnozowany przez Petera Vergo przypadek „milczących obiektów” wyrwanych ze swoich pierwotnych kontekstów [Vergo 2005: 330]. Kowalska, opisując mikrohistorie zebranych przez siebie przedmiotów, zwraca uwagę na fakt, że „w większości wypadków nie jesteśmy w stanie prześledzić żadnych relacji z przedmiotem poza własną” [s. 52]. Jednocześnie sięga także do teorii aktora-sieci Bruno Latoura [2010] oraz metody archeologii symetrycznej Bjørnara Olsena [2013], przypominając, że rzeczy mogą być i są sprawcami działań, a także współtworzą sieci zależności z innymi aktorami, jak też samą rzeczywistość. Autorka czerpie również z myśli Waltera Benjamina, według którego każdy przedmiot posiada własną wyjątkową aurę, dzięki której może zdobyć nad nami władzę, wziąć w posiadanie. Nieco inną perspektywę proponuje Marek Krajewski – socjolog i jeden z kluczowych badaczy rzeczy. Zauważa on, że archeologia pozwala odkryć, po co i jak używamy przedmiotów, zaś strategia ich muzealizacji pozwala się im przyjrzeć, aby w konsekwencji wysledzić jak (za ich pośrednictwem) przeobraża się kultura [Krajewski 2013: 13]. Mamy więc do czynienia z dwoma odmiennymi stanowiskami badawczymi.

W części *Rzeczy pomiędzy* autorka przenosi czytelników na targi staroci, do pudeł znalezionych na ulicach, piwnic, opuszczonych domów, mieszkań i rozbieranych budynków. Kowalska snuje opowieść o miejscach już

nieistniejących, jak gdańskie kina Neptun czy Leningrad z mozaikami Anny Fiszer, które odeszły w zapomnienie podobnie jak wrocławski dom towarowy Solpol. Tytułowe „rzeczy pomiędzy” to takie, które w zależności od decyzji właściciela mogą być skarbem lub odpadem. Podczas gdy Olsen twierdził: „Któż inny, jeśli nie archeolodzy, »najbardziej oddani rzeczom«, powinni wziąć je w obronę” [Olsen 2013: 38], autorka zdaje się traktować ów postulat obrony rzeczy dosłownie. Upomina się o ich status, przywraca je z kulturowego wygnania i stwierdza wprost, że „sensem ich istnienia jest do kogoś należeć” [s. 126]. Podejście to jest bliskie takich badaczom, jak Scott Lash i Cellia Lury, którzy uważają, iż życie obiektu polega na jego nieustannym przechodzeniu z rąk do rąk [Lash, Lury 2007].

Bogaty zbiór przedmiotów Kowalskiej pozwala myśleć o kolekcjonowaniu jako przedłużeniu nas samych, wobec czego przedmioty stają się protezami naszych ciał, o czym wspominał również Krajewski, opisując przedmioty pozwalające na zachowanie pamięci o nas (np.: pomniki), te, które pomagają nam w codziennym funkcjonowaniu i kształtują rutynę (np.: ekspres do kawy), czy takie, które mają dosłownie wspomóc nasze ciało (np.: protezy medyczne) [Krajewski 2008: 52]. Tak jak przybywa nam wspomnianych protez w codziennym funkcjonowaniu, tak i kolekcjonowanie zasadza się na wielkości zbioru, jego skali. Nierzadko jeden obiekt to za mało. Archeolożka w barwny sposób opisuje setki guzików, masy broszek, niezliczone ilości fantazyjnych plastikowych butelek po płynach do ciała, masowo produkowane i kopiowane zabawki. Wspólnym łącznikiem tych wszystkich zbiorów jest plastik, któremu Kowalska poświęca własne miejsce w historii. Szczególnie interesujący jest w tym miejscu ustęp o tworzywach oraz ich własnościach, którego nie powstydziliby się Tim Ingold. Badaczka odpowiada niejako na jego pytanie – „Jaka akademicka perwersja każe nam mówić nie o MATERIAŁACH i ich WŁAŚCIWOŚCIACH, lecz o materialności przedmiotów?” [Ingold 2012: 98, pisownia oryginalna].

Rzeczy odnalezione – czyli ostatnią część swojej publikacji/książki – Kowalska poświęciła kolekcjonerstwu oraz zbieractwu (od opowieści o kolekcji Rudolfa II po tragiczną historię braci Collyerów) oraz utraconym, zatartym znaczeniom przedmiotów, których istnienie i wartość są warunkowane przez język. To szczególnie interesująca część, w której rzecz może stać się niepotrzebnym śmieciem, ale i pomianowskim semioforem [Pomian 2012: 44], pamiątką, eksponatem, a wreszcie czymś, co stanowi o statusie oraz prestiżu właściciela. Stąd „(...) zrozumienie, jak istnieją przedmioty,

pozwala dowiedzieć się czegoś więcej o nas samych” [Zborowska 2014]. Wszystko zależy od klasyfikacji jaką przyjmiemy, aby dane rzeczy spróbować okiełznać. Mimo, że będą się wymykać próbom ostatecznych kategoryzacji, tym bardziej, **że** i te podlegają zmieniającym się wartościom użytkowym, symbolicznym, ekonomicznym czy estetycznym.

W ten sposób Kowalska powraca niejako do tematyki muzeów, czyli miejsc, w których zbiory podlegają ustalonej metodzie porządkowania. Autorka zadaje pytanie zgodne z duchem nowej definicji muzeum ICOMu¹ – czy wszystkie obiekty faktycznie powinny trafić do muzealnych zbiorów, a jeśli tak, to do których? Archeolożka, choć stara się pisać biografię zebranych przez siebie rzeczy, próbując jednocześnie oddać im ich historię, zauważa, że jej próby ucieczki od muzealnych klasyfikacji również nie są wolne od strategii okiełznywania przedmiotów – Kowalska je „czyści”, rozdziela na tematyczne podzbiory, np. pod względem sposobu używania bądź wykonania, tworząc własny „porządek rzeczy” („Jak hiena cmentarna rozparcelowuję czyjś sekret, myję, układam kategoriami, talerze do talerzy, szklanki do szklanek (...)” [s. 22]).

Niewątpliwym walorem publikacji jest język, jakim posługuje się autorka – niejednorodny, zmieniający się ton od osobistych przemyśleń, aż po akademickie rozważania podparte konkretnymi teoriami. Jednocześnie Kowalska nie stroni od duchologicznej podróży do przeszłości, odwołując się do doświadczeń czytelników, którzy mogą posiadać przedmioty podobne do tych przez nią opisywanych w kolejnych rozdziałach. Tym samym „zdyskredytowana w przeszłości przez Kartezjusza materia, która przyczyniała się do ujmowania studiów nad rzeczami jako »wstydlivych« czy nieistotnych, niepasujących do doniosłych wyzwań stawianych w Akademii” [Stobiecka 2017: 183], przełamana w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przez przedstawicieli zwrotu ku rzeczom, zostaje również przekroczona przez autorkę – archeolożkę, dla której materialność jest podstawową wartością rzeczy.

¹ Nowa definicja pochodzi z 2022 roku: „Muzeum jest trwałą instytucją służącą społeczeństwu, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, która zajmuje się badaniem, gromadzeniem, konserwacją, interpretacją oraz prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewykluczające, muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opierają na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji. Oferują zróżnicowane doświadczenia służące edukowaniu, rozrywce, refleksji i dzieleniu się wiedzą”; <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> [data odczytu: 17.03.2025].

Patrz pod nogi to próba myślenia poprzez rzeczy, poszukiwania w nich opowieści o relacjach międzyludzkich, o przemianach zachodzących w społeczeństwie. To oryginalne spojrzenie na przedmioty, które warunkują naszą codzienną rutynę, które opatrujemy troską, a czasem skazujemy na zapomnienie (do czasu aż ktoś za kilka dekad wykopie je z ziemi lub wyciągnie ze śmietnika). Kowalska nie proponuje żadnej autorskiej metody klasyfikacji, nie udziela odpowiedzi na pytanie co robić z przedmiotami, czy jak je kolekcjonować. Jej celem jest zachęcenie do tytułowego spojrzenia pod nogi, ćwiczenia z uważności patrzenia. Pytania, jakie zadaje, mogą stanowić interesujący punkt odniesienia dla wielu instytucji kultury posiadających kolekcje. Autorka proponuje bowiem świadomą refleksję nad tym, w jaki sposób można oddać głos zebranych – społeczniającym nas – przedmiotom.

Bibliografia

Appadurai Arjun

1986: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ingold Tim

2012: *Materiały przeciwko materialności*, przeł. M. Wawrzyńczak, [w:] *Materialność*, red. K. Gutfranski, Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, s. 95–125.

Kopytoff Igor

1986: *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, s. 64–91.

Krajewski Marek

2004: *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, [w:] „Zeszyty Artystyczne” nr 13.

2008: *Przedmiot, który uczłowiecza...*, [w:] „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” nr 3 (57), 2008, s. 43–54.

2013: *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Lash Scott, Lury Celia

2011: *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Latour Bruno

2010: *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

Olsen Bjørnar

2013: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Schallcross, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

Pomian Krzysztof

2012: *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk: słowo/obraz terytoria [pierwsze wydanie 1987].

Pomian Krzysztof

2023: *Muzeum. Historia światowa. Tom 1: Od skarbcza do muzeum*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

Stobiecka Monika

2017: *Zwrot ku rzeczom – zwrot w muzeach?*, [w:] *Młoda Muzeologia*, t. II, s. 182–194, <https://repozytorium.ur.edu.pl/items/e0d69c2d-c9fe-4095-a223-53d04a957401>

Sudjic Deyan

2013: *Język rzeczy. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puczejda, Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Thompson Michel

2017: *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Londyn: Pluto Press.

Zborowska Agata

2014: *Przedmioty w działaniu*, [w:] „Widok Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” nr 6, <https://doi.org/10.36854/widok/2014.6.1125>.

Vergo Peter

2005: *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

Strony internetowe

<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/>

Zuzanna Majerowicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

O dzieciach, z dziećmi i dla dzieci. Sprawozdanie z I Forum Tradycji w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie (MEK) powstało w 1911 roku. Od tamtego czasu pracowniczki i pracownicy zgromadzili 80 tysięcy obiektów, z których część prezentowana jest na wystawach stałych i czasowych. Oprócz działalności wystawienniczej, Muzeum angażuje się w działalność badawczą, edukacyjną i warsztatową. Jak wskazano na stronie internetowej, działalność instytucji opiera się na hasle: „potencjał zbiorów, potencjał miejsca, potencjał zespołu”¹. MEK skupia swoje działania na wielu obszarach, z których kluczowe to: kolekcja przedmiotów, której opracowanie, konserwowanie i upowszechnianie przyczynia się do popularyzacji wiedzy o zróżnicowaniu dziedzictwa kulturowego; prowadzenie badań naukowych pozwalających lepiej zrozumieć otaczającą rzeczywistość i odkrywać nowe perspektywy; otwartość na wszystkie grupy społeczne oraz realizacja działań edukacyjnych i popularyzatorskich; wspieranie i rozwój kadry pracowniczej, a także funkcjonowanie jako instytucja naukowa i ośrodek edukacji regionalnej w Polsce². MEK jest więc przede wszystkim „miejscem spotkań z ludźmi i tradycjami, przestrzenią wspólnego odkrywania i praktykowania kultury”³.

¹ <https://etnomuzeum.eu/> [data odczytu: 13.02.2025].

² <https://etnomuzeum.eu/jak-myslimy-o-muzeum> [data odczytu: 13.02.2025].

³ <https://etnomuzeum.eu/edukacja> [data odczytu: 27.12.2024].

Przykładem takiej działalności, było zorganizowanie w dniach 26-27 września 2024 roku I Forum Tradycji⁴. Wydarzenie to ma odbywać się cyklicznie i wpisać na stałe w kalendarium MEK. Pierwsza edycja była poświęcona dzieciom i nosiła nazwę: *Berek-oberek. O dzieciach, z dziećmi i dla dzieci*. Forum miało formę wykładów połączonych z warsztatami, które prowadzili specjaliści (edukatorzy, badacze, praktycy), zajmujący się na co dzień tradycyjną kulturą muzyczną i taneczną, folklorem oraz sztuką ludową. W trakcie części wykładowej poruszono kwestie związane z rolą dziecka w tradycyjnej społeczności wiejskiej, omówiono szeroko pojęty folklor dziecięcy oraz jego zastosowanie zarówno na scenie, jak i w codziennym życiu. Część warsztatowa była poświęcona metodyce nauki tańca z dziećmi – pokazano podstawowe kroki krakowiaka, oraz to jak je przekazywać najmłodszym. Dodatkowo przeprowadzono zajęcia z tworzenia tradycyjnych zabawek, a także warsztaty śpiewacze, które poświęcono kołysankom. Forum było adresowane do animatorów kultury, regionalistów, nauczycieli, a także instruktorów tańca i śpiewu oraz wszystkich, którzy pasjonują się przekazem tradycyjnego dziedzictwa. Zainteresowana tą tematyką, postanowiłam wziąć udział w wydarzeniu.

Pierwszego dnia Forum odbyły się wykłady poświęcone prezentowaniu tradycyjnego folkloru dziecięcego na scenie, ubiorom dziecięcym oraz inicjatywom organizowanym przez dział edukacji MEK. Seminarium otworzyła Monika Dudek, dyrektorka placówki. Podczas jej wystąpienia zatytułowanego: *Dziecko chłopskie, a dziecko na scenie. Jaką tradycję chcemy prezentować?* zastanawiano się jak należy prezentować autentyczność na scenie⁵. Zwrócono uwagę, że dzieci prezentujące tradycyjny folklor taneczny często traktowane są jak „mali dorośli”, wykonujący układy nieodpowiednie dla ich wieku. Podkreślono, że należy skupić się na przygotowaniu ich do zabawy oraz zachęcaniu do improwizacji. Tym samym scena powinna stać się „pokojem zabaw” – co jest przejawem folkloryzmu dziecięcego, który polega na aranżowanym wykorzystaniu wybranych elementów i form folkloru [Majerczyk 2018: 89]. Wystąpienie zwieńczyła dyskusja, w której podkreślono,

⁴ W ramach forum zorganizowano także dwa wydarzenia współtowarzyszące: dla rodzin *Rodzinny weekend z tradycją* (<https://etnomuzeum.eu/wydarzenia/i-forum-tradycji-rodzinny-weekend-z-tradycja>) oraz warsztaty dla nauczycieli (<https://etnomuzeum.eu/wydarzenia/i-forum-tradycji-warsztaty-dla-nauczycieli>) [data odczytu: 27.12.2024].

⁵ O problemach w prezentacji tradycyjnego folkloru dziecięcego na scenie pisała Dorota Majerczyk w publikacji pokonferencyjnej pt. *Folklor dziecięcy. Między tradycją, a współczesnością* [2018: 89-93].

że tradycyjny folklor prezentowany przez dzieci rozwija ich wrażliwość na tradycję, co sprzyja dalszemu przekazywaniu dziedzictwa kulturowego.

Autorką drugiego wystąpienia zatytułowanego *W co ubierano dzieci? Wykład oraz prezentacja ubiorów dziecięcych z kolekcji MEK* była Ewa Rossal, kustoszka kolekcji Strojów i Tkanin Działu Muzealiów MEK. Prezentację wzbogaciły fotografie pochodzące z zasobów Muzeum. Tematyka tradycyjnej odzieży dziecięcej okazuje się znacznie bardziej złożona niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Współczesne badania w tej dziedzinie opierają się głównie na analizie dostępnych fotografii, które są jednym z nielicznych źródeł dokumentujących ubiór dzieci z przeszłości. Podczas wykładu poruszono kwestie dotyczące autentyczności odzieży widocznej na archiwalnych zdjęciach. Referentka wraz z uczestnikami Forum zastanawiała się, czy przedstawione na fotografiach dzieci rzeczywiście były właścicielami tych ubiorów, czy też może zostały im one wypożyczone na potrzeby pozowanej wizyty u fotografa. Brak znajomości kontekstu, w jakim wykonano dane zdjęcia, niesie ryzyko błędnej interpretacji wyglądu dziecięcej odzieży z tamtego okresu. Jednym z omówionych przykładów była tzw. moda krakowska, która, wykraczając poza swój pierwotny region, zyskała popularność w całej Polsce. Strój ten często wybierano na różnorodne uroczystości, traktując go jako symboliczny strój narodowy [Kowalska-Lewicka 1976]. Analizując fotografie szkolne, autorka referatu zwróciła uwagę na ewolucję stylu ubierania dzieci, wynikającą z przejścia z domowego otoczenia do zupełnie nowego środowiska szkolnego. Innym charakterystycznym elementem garderoby dzieci były stroje świąteczne⁶, przeznaczone na wyjątkowe okazje, takie jak pierwsza komunia. Obecnie mamy do czynienia z kostiumami scenicznymi opartymi na starych wzorach ubiorów wiejskich, najczęściej w formie miniaturowego stroju dorosłego.

Kolejny wykład zatytułowany: *Jak ciekawie i skutecznie edukować o tradycji i jak czerpać z zasobów muzeum?* zaprezentowała kierowniczka Działu Edukacji MEK, Urszula Sobczyk. Podczas prelekcji omówiono różnorodne działania edukacyjne, które umożliwiają interaktywne poznawanie dziedzictwa kulturowego. Jedną z propozycji jest gra terenowa, której akcja rozgrywa się na obszarze całego Muzeum, zachęcając uczestników do aktywnego odkrywania jego zakamarków. Edukatorka przybliżyła także ideę gry ekonomicznej oraz miejskiej, które angażując różne grupy wiekowe,

⁶ Strój świąteczny, w przeciwieństwie do ubiorów „na co dzień”, rozumiem jako rodzaj odzieży przeznaczonej tylko na specjalne okazje, takie jak święta religijne [Minksztym 2013:63].

uczą poprzez zabawę. Dzieci mogą ponadto uczestniczyć w warsztatach polegających na tworzeniu kart inwentarzowych lub przygotowywaniu metryczek, które mogą posłużyć do przeprowadzenia wywiadów⁷. Te praktyczne zajęcia nie tylko rozwijają umiejętności poznawcze wśród dzieci, ale również uczą pracy z materiałem źródłowym.

Po trzech wykładach uczestnicy Forum udali się do Galerii Podbrzezie na warsztaty taneczne, prowadzone przez tancerza i choreografa Marka Herbaczewskiego przy akompaniamencie muzyka i regionalisty Daniela Küblera. W ramach warsztatów tanecznych uczestnicy otrzymali zadanie stworzenia układu choreograficznego do dziecięcej piosenki *Kuryca*. Pracując w grupach, mieli za zadanie wsłuchać się w tekst utworu i na jego podstawie wymyślić figury taneczne, które najlepiej oddadzą charakter piosenki. Zadanie to było twórczym wyzwaniem i okazją do zgłębiania sposobów interpretacji muzyki w kontekście choreografii dziecięcej.

Kolejnym punktem programu były zajęcia rękodzielnicze zorganizowane przez Dział Edukacji MEK, podczas których uczestnicy mogli własnoręcznie wykonać tradycyjne zabawki dla dzieci. W ich ramach stworzono szmaciane laleczki oraz postacie ze słomy, które po ukończeniu można było zabrać ze sobą do domu. Warsztaty pozwoliły uczestnikom na rozwijanie umiejętności manualnych oraz przybliżyły tradycyjne metody wytwarzania zabawek, które od pokoleń stanowiły ważny element dziecięcej codzienności.



Il. 1. Szmaciana laleczka wykonana przez autorkę tekstu na warsztatach tworzenia zabawek, fot. Zuzanna Majerowicz

⁷ Karty są w ogólnym dostępie i można je pobrać ze strony <https://etnomuzeum.eu/muzeumpodreczne> [data odczytu: 28.12.2024].

Drugi dzień Forum rozpoczął się spotkaniem poświęconym zabawom dla dzieci, które poprowadzili Monika Dudek i Daniel Kübler w Galerii Podbrzezie. Zajęcia pozwoliły uczestnikom na chwilę powrotu do dzieciństwa i przypomnienie sobie dawnych zabaw, takich jak naśladowanki, węże, berki czy gry „Gąski, gąski, do domu”. Ich celem było przedstawienie sposobów łączenia zabawy z procesem edukacyjnym, jednocześnie zapewniając uczestnikom rozrywkę.

Podczas kolejnych warsztatów osoby biorące udział w zajęciach stanęły przed zadaniem opanowania podstawowych kroków krakowiaka, jednego z najpopularniejszych polskich tańców narodowych. Następnie, podzieleni na grupy, musieli zaproponować układy taneczne dostosowane do trzech różnych grup wiekowych dzieci. Warsztaty przybliżyły uczestnikom techniki taneczne oraz pozwoliły sprawdzić się w roli choreografów, uwzględniających możliwości i potrzeby najmłodszych.



Il. 2. Warsztaty krakowiaka, fot. Zuzanna Majerowicz

Po zakończeniu pierwszej części programu, uczestnicy udali się do MEK, gdzie odbyły się dwa ostatnie wykłady. Pierwszy z nich, pt. *Słowny ludowy folklor dziecięcy – różnorodność tekstów*, poprowadziła etnolingwistka Barbara Żebrowska-Mazur. Prelegentka omówiła kluczowe cechy folkloru

dziecięcego, prezentując szeroką gamę tradycyjnych tekstów, w tym wyliczniki, rymowanki i zabawianki [Cieślakowski 1985].

Drugie wystąpienie poświęcone było tematowi *Gwary na scenie*, które omówił lingwista Artur Czesak. Ekspert podkreślił, że gwara jest jednym z najbardziej autentycznych elementów tradycji, który nie wymaga sztucznego naśladownictwa, ponieważ zachowuje się w pamięci społecznej. Zwrócił uwagę, że w przedstawieniach scenicznych tradycyjnego folkloru dziecięcego gwara nie powinna być traktowana marginalnie, lecz powinna być przygotowywana na równi z tańcami i przyspiewkami.

Ostatnie warsztaty Forum, zatytułowane *Śpiewamy kołysanki*, prowadziła Monika Dudek. Uczestnicy mieli okazję poznać kilka tradycyjnych kołysanek z różnych regionów Polski, z których każda odzwierciedlała życie na wsi. Dominującym motywem pieśni był obraz matki zmęczonej pracą na polu, starającej się ukołysać swoje dziecko.

Po warsztatach zaprezentował się *Zespół Pieśni i Tańca Krakowiaczek*, który przedstawił program artystyczny *Na pastwisku*. Dzieci, biorąc udział w tradycyjnych zabawach, śpiewały ludowe pieśni i tańczyły, oferując widzom praktyczną prezentację scenicznego folkloru dziecięcego. Na zakończenie wszyscy uczestnicy otrzymali certyfikaty uczestnictwa.



Il. 3. Certyfikat uczestnictwa I Forum Tradycji, fot. Zuzanna Majerowicz

I Forum Tradycji okazało się wydarzeniem, które w nowatorski sposób połączyło różne środowiska zainteresowane tradycyjną kulturą ludową. Dzięki bogatemu programowi, obejmującemu wykłady, warsztaty i prezentacje sceniczne, uczestnicy zdobyli nowe umiejętności, wymienili doświadczenia i nawiązali kontakty. Inicjatywa ta pokazała, jak duże znaczenie ma otwieranie się na szerszą publiczność i wychodzenie poza hermetyczne kręgi naukowe, co pozwoliło na budowanie dialogu między ekspertami, a praktykami z lokalnych środowisk. Forum ma więc potencjał, by stać się cyklicznym wydarzeniem o ogólnopolskim zasięgu, a zapowiedź kolejnej edycji, która skupi się na tematyce roku obrzędowego już budzi wielkie zainteresowanie.

Bibliografia

Cieślakowski Jerzy

1985: *Wielka zabawa*, Wrocław: Ossolineum.

Kowalska-Lewicka Anna

1976: *Ludowy strój krakowski - strojem narodowym*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 30, z. 2., s. 67–74.

Majerczyk Dorota

2018: *Problemy związane z przenoszeniem folkloru dziecięcego na scenę*, [w:] *Folklor dziecięcy. Między tradycją, a współczesnością*, red. T. Smolińska, Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury Sokół, s. 89–93.

Minksztym Joanna

2013: *Pominięte... Kierunki rozwoju zbiorów tkanin i ubiorów ludowych, na podstawie kolekcji Muzeum Etnograficznego w Poznaniu*, [w:] *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 59–68.

Strony internetowe

<https://etnomuzeum.eu/> [data odczytu: 13.02.2025].

<https://etnomuzeum.eu/jak-myslimy-o-muzeum> [data odczytu: 13.02.2025].

<https://etnomuzeum.eu/edukacja> [data odczytu: 27.12.2024].

<https://etnomuzeum.eu/wydarzenia/i-forum-tradycji-rodzinny-weekend-z-tradycja> [data odczytu: 27.12.2024].

(<https://etnomuzeum.eu/wydarzenia/i-forum-tradycji-warsztaty-dla-nauczycieli>) [data odczytu: 27.12.2024].

<https://etnomuzeum.eu/muzeumpodreczne> [data odczytu: 28.12.2024].

Magdalena Fołta

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Janusz Radwański

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Międzyuczelniany Obóz Etnograficzny w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Organizacja Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego

W dniach 11-18 maja 2024 roku w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej odbył się pierwszy, po kilkudziesięciu latach przerwy, Międzyuczelniany Obóz Etnograficzny (MOE). Obóz został zorganizowany we współpracy ze Stowarzyszeniem Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce oraz akademickimi ośrodkami naukowymi: Uniwersytetem Jagiellońskim, Uniwersytetem Łódzkim i Uniwersytetem Warszawskim. Organizacja obozu była możliwa dzięki dotacji celowej Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podkarpackiego.

Celem MOE była integracja osób studiujących etnologię na różnych uczelniach z osobami ze środowiska muzealnego¹, a także wdrożenie uczestników obozu do pracy badawczej w terenie i zapoznanie ich ze specyfiką pracy w muzeum na wolnym powietrzu.

Koordinacja obozu została powierzona pracownikom Działu Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej: Magdalenie Fołcie oraz dr Januszowi Radwańskiemu. W porozumieniu z opiekunami naukowymi ustalono program obozu, przygotowano kwestionariusz badań terenowych, wybrano miejscowości, w których miały być prowadzone badania, ustalono ilość uczestników, a także zarezerwowano zakwaterowanie oraz wyżywienie.

¹ Organizatorom zależało na tym, żeby w obozie poza studentami wzięli udział także pracownicy innych muzeów na wolnym powietrzu.

Temat badań

Przy doborze tematu badań prowadzonych przez studentów należało wziąć pod uwagę kilka czynników. Przede wszystkim zagadnienie musiało być na tyle wdzięcznym tematem do rozmów z mieszkańcami okolic Kolbuszowej, żeby młodzi badacze nie mieli kłopotów ze znalezieniem rozmówców, a jednocześnie żeby osoby, biorące pierwszy raz udział w tego typu badaniach, poradziły sobie z prowadzeniem wywiadów. Jednocześnie musiał to być temat związany z zainteresowaniami naukowymi Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Wybór padł na przestrzeń przydomową – jej wykorzystanie i zmiany przeznaczenia we wsi odchodzącej od rolnictwa. Dla muzeum skansenowskiego zbieranie dokumentacji fotograficznej i informacji na temat wyglądu obejść wiejskich jest przydatne, a z punktu widzenia badacza w terenie zagadnienie o rosnące przy domu rośliny, ogródek czy kapliczkę, którą opiekuje się rodzina rozmówcy, może stanowić dobry punkt wyjścia do dalszej rozmowy. Ważne było też to, że przestrzeń przydomowa współczesnych lasowiackich wsi była już przedmiotem badań uczestników obozu studenckiego zorganizowanego przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej i Uniwersytetu Śląskiego, filii w Cieszynie w 2017 roku. Powrót do tego tematu po kilku latach i na większą skalę wydawał się dawać szansę na ciekawe rezultaty. Ważne było to, że w MOE w Kolbuszowej miała wziąć udział większa grupa badaczy, co pozwoliło objąć badaniami nieco szerszy teren. Zgodnie z początkowymi założeniami ich przedmiotem miały być wsie: Domatków z przysiółkiem Brzezówka, Nowa Wieś i część Kolbuszowej Górnej. Wszystkie te miejscowości ze względu na bliskość Kolbuszowej i dobre skomunikowanie z Rzeszowem podlegają procesowi suburbanizacji, co czyni z nich ciekawe miejsce do badań. Jednocześnie miejscowości te położone były na tyle blisko bazy noclegowej obozu, że badacze mogli tam dotrzeć pieszo.

Przebieg obozu

W obozie wzięło udział 29 studentów etnologii i antropologii kulturowej z Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu Warszawskiego wraz z opiekunami naukowymi: dr hab. Stanisławą Trebunią-Staszal prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr Katarzyną Waszczyńską z Uniwersytetu Warszawskiego oraz dr Damianem Kasprzykiem z Uniwersytetu Łódzkiego, a także dwie muzealniczki – Roksana Butrym-Lampard

z Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie i Barbara Kučerová z Muzeum v Přírodě Vysočina w Czechach. Jak już wspomniano, działania w ramach obozu należało zaplanować tak, żeby uczestnicy, prowadząc użyteczne dla gospodarzy badania, poznali się wzajemnie i zapoznali się z pracą muzeum na wolnym powietrzu. Dlatego też każdego dnia przed wyjściem w teren były zaplanowane różnorodne zajęcia dla studentów. Ich celem było pokazanie, jak wiedza i doświadczenie zdobywane w czasie studiów etnologicznych mogą być wykorzystane w pracy muzealnej.



Il. 1. Uczestnicy MOE w terenie (Nowa Wieś), fot Wojciech Dulski

Już pierwszego dnia, 11 maja, tuż po przyjeździe, uczestnicy zostali wprowadzeni po Parku Etnograficznym Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Nazajutrz zostali wprowadzeni w tematykę badań prowadzonych w ramach obozu – dowiedzieli się, jakie były wyniki eksploracji prowadzonych w okolicach Kolbuszowej w 2017 roku przez studentów etnologii z Cieszyna, zapoznali się też z charakterystyką Lasowiaków – mieszkańców badanego terenu. Po południu mogli uczestniczyć w Dniach Otwartych Funduszy Europejskich w Parku Etnograficznym MKL. Była to okazja, żeby zobaczyć, jak wygląda duża impreza plenerowa w skansenie, a także przeprowadzić pierwsze rozmowy z uczestniczącymi w wydarzeniu twórcami ludowymi.

Od poniedziałku, 13 maja, zaczęła się praca terenowa i poprzedzającą ją zajęcia z muzealnikami z Kolbuszowej. Magdalena Fołta i dr Janusz Radwański zapoznali studentów z kwestionariuszem i specyfiką badań, dr Jolanta Dragan opowiedziała o projektach badawczych prowadzonych przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Wojciech Dulski, specjalista ds. digitalizacji, przeprowadził zajęcia na temat robienia zdjęć w terenie, Justyna Niepokój-Gil przedstawiła zajęcia edukacyjne prowadzone w Parku Etnograficznym MKL, Urszula Rzeszut-Baran, współautorka scenariusza zagrody kolonistów niemieckich, oprowadziła po niej, wyjaśniając, jak przygotowuje się taką wystawę i jaka praca naukowa stoi za każdą skansenowską ekspozycją. Około południa uczestnicy ruszali w teren. Jako że jednym z celów MOE była integracja studentów z różnych ośrodków, badacze ruszali w teren w mieszanych grupach, współpracując z osobami z innych uczelni.



Il. 2. Uczestnicy MOE w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, fot. Janusz Radwański

Informacja o tym, że będą prowadzone badania etnograficzne trafiła wcześniej do sołtysów wytypowanych wsi i do proboszczów, studenci dostali też kilka kontaktów na początek. W dalszym ciągu badań byli zdani na pomoc mieszkańców, swoje umiejętności, i, zawsze nieodzowny w terenie, łut szczęścia. Już po pierwszych dniach obozu informowali, że spotykają

się najczęściej z ciepłym i gościnnym przyjęciem. Część mieszkańców dzwoniła do MKL w Kolbuszowej, upewniając się, że mają do czynienia z osobami współpracującymi z dobrze im znaną instytucją.

Szybko okazało się, że zaangażowanie i mobilność uczestników obozu pozwoliły poszerzyć teren badań. Badacze działali nie tylko w najbliższej położonej części Kolbuszowej Górnej, ale w całej, rozciągniętej na przestrzeni kilku kilometrów wsi, docierali też do sąsiednich miejscowości. Rozmowy o przestrzeni przydomowej okazały się dobrym punktem wyjścia do podejmowania innych tematów. W wywiadach znalazło się sporo informacji o emigracji, zmianach klimatycznych (najczęściej w kontekście wykorzystywania wody), przemianach życia codziennego na wsi, podziału pracy w gospodarstwie, folkloru, a także pandemii covid-19 i wojny w Ukrainie oraz ich wpływie na życie badanych wsi.

Przez cały czas trwania obozu (a także przed i po) podejmowano działania informująco-promujące na temat jego przebiegu na stronach internetowych i w mediach społecznościowych instytucji zaangażowanych w organizację MOE. W mediach społecznościowych Instytutów Etnologii i Antropologii Kulturowej uczelni, których studenci brali udział w obozie pojawiały się na bieżąco relacje uczestników z poszczególnych dni obozu.

Podsumowanie obozu

18 maja, w ostatnim dniu obozu, w dworze z Brzezina na terenie Parku Etnograficznego odbyło się podsumowanie Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego, w którym wzięli udział zaproszeni goście: prof. dr hab. Jan Świąch (Uniwersytet Jagielloński), Zbigniew Skuza (prezes Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce) oraz Robert Godek (były dyrektor Departamentu Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego Urzędu Marszałkowskiego w Rzeszowie). Grupy badaczy przygotowały krótkie prezentacje na temat swoich wrażeń z terenu. Był to też czas na informację zwrotną od uczestników. Wśród rzeczy, które sygnalizowano, że są do poprawy w czasie kolejnych edycji MOE była m.in. potrzeba większej ilości czasu na odpoczynek. Tłumaczono, że program obozu był bardzo napięty – obejmował zarówno badania, jak i zajęcia z muzealnikami.

Uczestnicy obozu mieli całe lato na opracowanie zebranych w terenie materiałów według wytycznych udzielonych przez koordynatorów obozu z kolbuszowskiego skansenu. Jesienią wszystkie materiały zostały przekazane do Archiwum Naukowego MKL w Kolbuszowej, gdzie będą

udostępniane wszystkim zainteresowanym. Ostatecznie podczas Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego udało się pozyskać 128 nagrań audio wywiadów, 132 opracowania wywiadów (w tym też są notatki terenowe), a także 1316 fotografii.

Reaktywacja Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego została zakończona sukcesem. Planowane są kolejne edycje, które mają odbywać się w różnych muzeach w Polsce.

Arkadiusz Jełowicki

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

Małgorzata Kunecka

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Janusz Radwański

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Grzegorz Studnicki

Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie

Komunikat o Konkursie PTL – Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii wystawy. Edycja 2025 r.

W dniu 20 sierpnia 2025 roku zebrało się jury powołane do oceny w Konkursie PTL - Nagroda im. Antoniego Kaliny w kategorii „najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej” w składzie: dr Arkadiusz Jełowicki (Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie), Małgorzata Kunecka (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie), dr Janusz Radwański (Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej), dr hab. Grzegorz Studnicki, prof. US (Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie). Zgłoszono do konkursu następujące wystawy:

1. *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych*, organizator Muzeum Okręgowe w Toruniu, kuratorzy: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz i Krzysztof Lewandowski.
2. *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, organizator Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach, kuratorzy: Justyna Majerska-Sznajder, Tymoteusz Król, Rafał Sznajder.
3. *Fotografia – dokumenty, obrazy, dzieła. Czarno-biała retrospekcja z badań terenowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, organizator

Muzeum Etnograficzne im. prof. Marii Znamierowskiej Prüfferowej w Toruniu; kuratorzy: Artur Trapszyc, Dorota Kunicka.

4. *Dwie dusze twórcy ludowego*, organizator Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, kuratorki: Ewa Klekot, Amudena Rutkowska.
5. *Od wielkiego dzwonu. Świętowanie w Krakowie*, Muzeum Krakowa, Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa, kuratorzy: Izabela Okręglicka, Bartosz Arkuszewski, Dominika Kozłowska-Matosz, Łukasz Sochacki.

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 w zakresie od 0 do 100 punktów.

Wynik Konkursu

Decyzją jury szóstej edycji Konkursu PTL im. Antoniego Kaliny w kategorii „najciekawsza wystawa o tematyce etnologicznej/antropologicznej”.

1. Została nagrodzona wystawa: *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, organizator Muzeum Kultury Wilamowskiej w Wilamowicach, kuratorzy: Justyna Majerska–Sznajder, Tymoteusz Król, Rafał Sznajder.
2. Miejsce drugie i wyróżnienie specjalne zdobyła wystawa *Formy pier-nikarskie w polskich kolekcjach muzealnych*, organizator Muzeum Okręgowe w Toruniu, kuratorzy: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz i Krzysztof Lewandowski.

Wystawa nagrodzona

Powstanie Muzeum Kultury Wilamowskiej jest zasługą osób, którym bliska jest idea ocalenia oraz rewitalizacji wyjątkowej kultury Wilamowic wraz z odróżniającym ich społeczeństwem, na tle sąsiednich miejscowości, językiem wilamowskim. Staraniem miejscowych stowarzyszeń i organizacji społecznych, głównie Stowarzyszenia na Rzecz Zachowania Dziedzictwa Kulturowego Miasta Wilamowice „Wilamowianie”, udało się wpłynąć na władze gminy, by ta – przy merytorycznym wsparciu oddolnych działaczy i dokumentalistów miejscowej kultury – podjęła się stworzenia instytucji,

która nie tylko dokumentuje i gromadzi artefakty związane z miejscowymi tradycjami, kulturą społeczną, gospodarczą czy duchową dawnych mieszkańców usatkwowanych na pograniczu Śląska i Małopolski Wilamowic, ale także popularyzowała wiedzę w tym zakresie oraz wspierała działania mające chronić miejscowy język przed zniknięciem.

Środki finansowe na realizację tego celu pozyskano z tzw. Funduszy Norweskich (Mechanizm Finansowy EOG i Norweski Mechanizm Finansowy). Na przełomie roku 2020 i 2021 realizacja przedsięwzięcia stanęła pod znakiem zapytania. Powodem było przyjęcie przez Radę Gminy Wilamowice w 2019 roku tzw. „uchwały anty-LGBT”¹. Spowodowało to, że na przełomie roku 2020 i 2021 grantodawca wstrzymał środki na budowę muzeum. Nieco wcześniej część wspólnoty lokalnej sprzeciwiła się uchwale. Wszystko to doprowadziło do jej uchylenia i tym samym, jeszcze w 2021 roku, środki finansowe uruchomiono ponownie, a prace mogły ruszyć znowu². W marcu 2024 roku, zakończono ważniejsze prace budowlano-wykończeniowe w nowo postawionym budynku. Kolejne miesiące upływały na przygotowaniu Muzeum Kultury Wilamowskiej, selekcji eksponatów i aranżacji ekspozycji stałej zatytułowanej *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, którą udostępniono zwiedzającym 2 lipca 2024 roku.

Autorzy i autorki stałej ekspozycji w sprawny sposób połączyli elementy klasycznych wystaw etnograficznych ze współczesnymi trendami wystawienniczymi. Obok licznych oryginalnych artefaktów, pozyskanych od mieszkańców Wilamowic, uratowanych niejednokrotnie przed bezpowrotnym zniszczeniem (utrata), zwiedzający mogą skorzystać z niektórych współczesnych rozwiązań wspomagających zapamiętanie przekazywanych za pośrednictwem wystawy treści (m.in. prezentacje multimedialne, próbki tkanin, które można dotykać, infografiki). Prezentowanym eksponatom towarzyszą podpisy i informacje wyjaśniające kontekst społeczno-kulturowy, którego dotyczą poszczególne części ekspozycji. Są

¹ Ł. Klimaniec, *Wilamowice stracą pieniądze na muzeum za „wsparcie konstytucyjnego modelu rodziny”?*; źródło: https://dziennikzachodni.pl/wilamowice-straca-pieniadze-na-muzeum-za-wsparcie-konstytucyjnego-modelu-rodziny/ar/c15-15432153#google_vignette [dostęp: 11.10.2025].

² Zob. E. Furtak, *Kraina wyklętego języka powinna być strefą wolną od nienawiści*; źródło: <https://bielskobiola.wyborcza.pl/bielskobiola/7,88025,25768477,kraina-wyklętego-jezyka-powinna-byc-strefa-wolna-od-nienawisci.html> [dostęp: 11.10.2025]; M. Bednarek, E. Furtak, *Awantura w Wilamowicach. Mieszkańcy naciskają na radnych, żeby wycofali się z uchwały anty-LGBT*; źródło: <https://bielskobiola.wyborcza.pl/bielskobiola/7,88025,26804137,awantura-w-wilamowicach-mieszkanicy-naciskaja-na-radnych-zeby.html> [dostęp: 11.10.2025].

one sporządzone w *wymysiöerys* (tj. w języku mieszkańców Wilamowic, który w 2007 roku został zarejestrowany przez Bibliotekę Kongresu USA [kod: ISO 639-3: wym³], zaś dwa lata później został umieszczony przez UNESCO, na mapie języków ginących w kategorii „poważnie zagrożony”⁴) i polskim. Zwiedzający wystawę mogą także skorzystać z audio przewodników we wspomnianych językach oraz innych.

Pierwsza część ekspozycji skupia się na początkach osadnictwa w Wilamowicach, skąd hipotetycznie pochodzą ich mieszkańcy. Przy tej okazji autorki i autorzy wystawy próbują przybliżyć czym zajmowali się, przez stulecia Wilamowianie (rolnictwo, tkactwo, handel). Można tutaj zobaczyć zaaranżowane wewnątrz chałupy, które wypełniają artefakty znalezione na terenie miejscowości. Na uwagę zasługuje część poświęcona występującym w Wilamowicach formom ubioru, ale także tutejszym tradycjom i obrzędom. W kolejnej części można zobaczyć, pamiątki związane z pierwszymi próbami dokumentacji kultury Wilamowian oraz sposobami przedstawiania ich kultury jako polskiej i niemieckiej. Kolejny fragment wystawy poświęcony jest losom mieszkańców Wilamowic w okresie II wojny światowej oraz po jej zakończeniu, kiedy część zmuszona była opuścić swoje dotychczasowe miejsce życia, a ich kultura i język były przez wiele lat rugowane przez władze PRL. Zwiedzający mogą tutaj odsłuchać wspomnienia mieszkańców, zobaczyć również materiały ukazujące gromadzenie przejawów języka wilamowskiego, ale także aktualny stan liczebny jego użytkowników, jego autentycznych depozytariuszy oraz osoby, które używały i dbały o miejscowe stroje. Podsumowując, wystawa przedstawia Wilamowian na tle ich sąsiadów, pokazuje co ich wyróżnia, ich złożone dzieje oraz jakie działania były i są podejmowane, by zachować, to co decyduje o niepowtarzalności Wilamowic w wymiarze języka, kultury oraz tradycji.

Wraz z otwarciem wystawy *Wilamowianie i ich sąsiedzi*, organizatorzy muzeum przygotowali liczne materiały popularyzujące wiedzę o miejscowej kulturze i tradycjach, ale także wspierające naukę ginącego języka. W tym zakresie podejmowana jest współpraca z instytucjami i jednostkami badawczymi, w czym pośredniczy m.in. współautor wystawy Tymoteusz Król. Przykładem takich działań może być wydana przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze publikacja autorstwa wspomnianego badacza,

³Zob. <https://iso639-3.sil.org/code/wym> [dostęp 11.10.2025].

⁴Zob. T. Król, *Wymysöi ej á séjny, kliny stot. Gyšihra fu Wymysiöejyn yr wymysiöerysa spröh / Wilamowice to piękne, małe miasto: Wilamowskojęzyczne opowieści Wilamowian*. Wrocław 2023, s. 21.

przeszłości, kultury i języka Wilamowic pt. *Wymysoü ej á séjny, kliny stot. Gysihta fu Wymysiöejyn yr wymysiöeryša špröh / Wilamowice to piękne, małe miasto: Wilamowskojęzyczne opowieści Wilamowian* (2023). Dzięki dofinansowaniu ze wspomnianych Funduszy Norweskich oraz środkom pozyskanym z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP wydano także inne publikacje (dostępne również darmowo on-line): T. Król, *Wilamowianie i ich sąsiedzi* (2024); Bartłomiej Jutrzak, T. Król, *Gmina wielu strojów; Kobiety – twórczynie i użytkowniczki strojów ludowych w Gminie Wilamowice* (2024).

W budynku, w którym znajduje się muzeum, prowadzone są kursy oraz inne działania, adresowane do różnych grup wiekowych, mających edukować oraz budować wspólnotę lokalną wokół tradycji, języka, stroju i folkloru. Jak zaznaczyła w jednym z udzielonych wywiadów dyrektorka placówki, aktywnie zaangażowana w jej powstanie oraz dokumentację i ochronę kultury Wilamowic, Justyna Majerska-Sznajder: „Muzeum nie tylko prezentuje w kompleksowy sposób historię kultury wilamowskiej, ale także motywuje mieszkańców i stwarza im warunki do tego, by mogli ją współcześnie praktykować i kultywować (...) jest to zwieńczenie wielu lat starań stowarzyszeń i organizacji, które próbowały uratować tę kulturę od wymarcia”⁵.

Wystawa wyróżniona

W tegorocznej edycji konkursu jury zdecydowało o przyznaniu wyróżnienia twórcom wystawy *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych* przygotowanej przez pracowników Muzeum Okręgowego w Toruniu. Kuratorami wystawy są Małgorzata Mikulska-Wernerowicz i Krzysztof Lewandowski. Członkowie jury szczególnie docenili ogromny wkład pracy naukowej, którą poprzedzone było przygotowanie ekspozycji. Wystawa była efektem dokładnie zaplanowanego i rzetelnie przeprowadzonego projektu badawczego, w ramach którego objęto kwerendą muzealne kolekcje form piernikarskich z terenu całej Polski. Prezentowane obiekty pochodziły ze zbiorów aż dwudziestu pięciu instytucji. Wystawa była spójna pod względem merytorycznym i ekspozycyjnym. Stanowiła świetny przykład profesjonalnego podejścia do pozornie wąskiego zagadnienia, które zostało dokładnie zgłębione pod kątem historycznym, ale też

⁵ *Niezwykła opowieść o kulturze wilamowskiej*, źródło: <https://beskidzka24.pl/niezwykla-opowiesc-o-kulturze-wilamowskiej-wideo/> [dostęp: 11.10.2025].

poszerzone o współczesne konteksty. Na wyjątkowe uznanie zasługuje też towarzysząca wystawie obszerna publikacja – katalog prezentujący formy z dwudziestu pięciu muzeów oraz zbiór dobrych praktyk i inspiracji do dalszych badań. Jest to pierwsze kompleksowe opracowanie form pierniarskich zgromadzonych w zasobach muzeów w Polsce. Ten trwały efekt wystawy jest niezwykle cenny dla środowiska muzealników i badaczy.

Wystawy uczestniczące w konkursie

Muzeum Etnograficzne w Toruniu zgłosiło wystawę, u podstawy której legł pomysł z pozoru prosty. *Fotografia – dokumenty, obrazy, dzieła. Czarno-biała retrospekcja z badań terenowych Muzeum Etnograficznego w Toruniu* – ten tytuł sugeruje przewrotnie, że zdradza całą treść ekspozycji. Czy tak jednak jest w istocie? I tak, i nie. Muzealnicy z Torunia rzeczywiście sięgnęli do swoich archiwów po zdjęcia wykonane przez ich starszych kolegów po fachu w terenie, ale byli w stanie stworzyć z nich wielowątkową opowieść. Oczywiście – na planszach zawieszonych w dawnym spichlerzu można było zobaczyć obraz wsi, która już odeszła, ale nie tylko. Widzowie mogli podejrzeć etnografów przy pracy i przekonać się, że zdjęcia, wykonywane przez nich jako dokumentacja zjawisk mają też walory artystyczne. Wreszcie – autorzy wystawy zwrócili uwagę publiczności muzealnej na aspekt działalności muzeum rzadko dostrzegany przez odwiedzających, ale leżący u podstaw działalności każdego muzeum etnograficznego, uświadomili (a może przypomnieli) ludziom spoza kręgu muzealników, że muzeum to przede wszystkim placówka naukowa i badawcza.

Muzealnicy z Muzeum Krakowa, Oddział Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa postawili sobie karkołomne zadanie. Postanowili na wystawie *Od wielkiego dzwonu. Świętowanie w Krakowie* opowiedzieć o obrzędowości dorocznej w Krakowie. Potraktowali temat wielowymiarowo, przedstawiając zarówno wydarzenia głęboko zakorzenione w krakowskiej kulturze, np. harce Lajkonika, jak i zjawiska nowe, takie jak orszak Trzech Króli, wiążące się z rzymskokatolickimi świętami, jak i związane z innymi religiami czy świeckie, takie jak Święto Pracy 1 maja. Wystawie towarzyszyło między innymi wydanie wieloreligijnego kalendarza. Warto zaznaczyć, że projektowanie wystawy zostało poprzedzone przeprowadzeniem badań terenowych, w które zaangażowani zostali studenci Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej i Instytutu Religioznawstwa UJ. Pozwoliło to ukazać na ekspozycji dynamiczny

charakter krakowskiej kultury i zaprezentować także współczesny aspekt świętowania w Krakowie.

Prezentowana w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie wystawa *Dwie dusze twórcy ludowego* to wielowymiarowa narracja o micie ludowej twórczości, oglądanym przez pryzmat własnych zbiorów muzeum. Jest to z jednej strony opowieść o tym, że dzieło sztuki ludowej ma dwóch twórców – wiejskiego artystę, który je wykonał i przybysza z miasta, który uznał je za ludowe; z drugiej strony to krytyczne spojrzenie na muzealną kolekcję i na sposób w jaki przez dekady była tworzona i prezentowana. Kuratorkami wystawy są Ewa Klekot i Amudena Rutkowska.

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.

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. Różne 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

Mart Alaru – junior research fellow in the Estonian National Museum. His PhD research is focused on the use and implementation of digital heritage with the aim of understanding what the current effect of digitality is for heritage and how it can be made more in tune with heritage, heritage communities and museums. His background is in ethnology, wherein he studied social media disconnection. His current PhD research is tied to the Digital Heritage as a Societal Resource (2024-2026) research project. LinkedIn: www.linkedin.com/in/mart-alaru-704098250/. ORCID 0009-0000-7937-9399. E-mail contact: mart.alaru@erm.ee.

Agnes Aljas – research secretary at the Estonian National Museum. Her research focuses on audience studies, museum participation from the perspective of the audience, and the social impact of the Museum. She has been part of the Museum's communication research group for more than 10 years. Recent research interests relate to digital heritage and datafication. Agnes is currently participating in two EU-funded museum impact-related projects: the MOI! Museums of Impact project (2019-2022) and the Me-Mind Museums and Events – Measuring Impact on local eNvironment with Data analytics (2021-2022) project. LinkedIn: www.linkedin.com/in/agnes-aljas-4985955. ORCID 0000-0001-7293-3959. E-mail contact: agnes.aljas@erm.ee.

Lucjan Buchalik – doktor, etnolog afrykanista, muzealnik, dyrektor Muzeum Miejskiego w Żorach (od 2003). Skończył studia na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego w zakresie etnografii (1986). Doktorat na Wydziale Historycznym UAM w Poznaniu (2008) pt.: *Więzi braterstwa u ludów Dogon i Kurumba jako wynik wspólnoty losów i kultury*.

Studium z etnohistorii. Stworzył od podstaw kolekcję zbiorów pozaeuropejskich w Żorach (Afryka Zachodnia, Środkowa, Daleki Wschód). Do Afryki wyjechał po raz pierwszy jako student w 1985 roku. Od tego czasu prowadzi badania etnologiczne w Afryce, głównie Mali, Burkina Faso, Benin, Togo, Ghana, Wybrzeże Kości Słoniowej, Uganda, Gwinea, Kamerun oraz Czad. Prowadzenie badań łączy z pozyskiwaniem zbiorów dla muzeum. W latach 1998-2007 prowadził badania nad pokrewieństwem żartów między ludami Dogon (Mali) i Kurumba (Burkina Faso). Tematyka ta jest dość istotna z punktu widzenia funkcjonowania współczesnych (wieloetnicznych) państw Afryki Zachodniej. W latach 2010-2017 prowadził badania z zakresu antropologii turystyki pt. „Społeczności tradycyjne Afryki wobec współczesnych przemian. «Turystyczny raj» czy «smutek tropików»? Na przykładzie Dogonów z Mali i Somba z Beninu i Togo (Afryka Zachodnia)”. Koncentrowały się one wokół postrzegania zmian zachodzących współcześnie pod wpływem masowego ruchu turystycznego w obu wymienionych społecznościach. Podsumowaniem długoletnich prac terenowych są książki: *Kolorowy Sahel* (2000), *Niewolnicy kobiet, czyli pokrewieństwo żartów Dogonów i Kurumba* (2009), *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów* (2011) oraz kilkadziesiąt artykułów w literaturze fachowej. Kontakt: lucjanbuchalik@muzeum.zory.pl.

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.

Magdalena Fołta – absolwentka Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Ludowego Rzemiosła Artystycznego w Woli Sękowej. Kierownik Działu Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Uczestniczka wielu projektów badawczych dotyczących kultury ludowej Polski południowo-wschodniej. Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego – Oddział w Rzeszowie. Kontakt: etnografia@muzeumkolbuszowa.pl.

Hanna Ignatowicz – historyk sztuki, kustosz w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie. Zainteresowania badawcze: praca organiczna, ziemiaństwo wielkopolskie, muzealnictwo rolnicze, plakat propagandowy. Współautorka wystaw o tematyce artystycznej, historycznej i etnograficznej. Kontakt: h.ignatowicz@muzeum-szreniawa.pl.

Aleksandra Jarysz – etnolożka, antropolożka kultury, historyczka, absolwentka Muzealniczego Studium Podyplomowego Uniwersytetu Warszawskiego, członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Kustosza w Dziale Sztuki i Estetyki Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Autorka publikacji z zakresu antropologii obrazu, rzeczy, codzienności oraz sztuki ludowej i nieprofesjonalnej. Współautorka i autorka wystaw o profilu antropologicznym: *Zwierzęta idą do nieba. Twórczość Genowefy Magiery, Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść, Tatuaż. Symbol, piętno, piękno, Etnofotografia Andrzeja Różyckiego*. Kontakt: sztuka@etnomuzeum.pl.

Arkadiusz Jelowicki – doktor, 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 naczelny 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, etnolog, 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.

Ewa Klekot – antropolożka, tłumaczka, kuratorka, dr hab., profesorka na Wydziale Projektowania Uniwersytetu SWPS. Interesuje się interdyscyplinarnym łączeniem humanistyki i nauk społecznych z projektowaniem i działaniami artystycznymi, zarówno w badaniach, jak i edukacji. Aktualny obszar badań to antropologia wytwarzania oraz związane z nią poznanie i wiedza: umiejętności, wiedza ciała, materiały i procesy; tradycje wytwarzania a dziedzictwo niematerialne. Zajmuje się też antropologiczną refleksją nad sztuką, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, a także materialnością i wartościowaniem rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek, eksponat muzealny. ORCID: 0000-0003-3472-5168. Kontakt: eklekot@sof.edu.pl.

Małgorzata Kunecka – etnolożka i muzealniczka, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Podyplomowego Studium Muzealniczego Instytutu Historii Sztuki UW. Kustoszką w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, związana zawodowo z tą instytucją od 2006 roku. Opiekunka Kolekcji Folkloru. Autorka książki dla dzieci *Zwyczajne święteczne w Polsce*. Współautorka katalogu zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego pt. *Dzieciństwo*, autorka scenariuszy wystaw i zajęć edukacyjnych m.in. prowadzonych w Centrum Zdrowia Dziecka. Od 2011 roku redaguje stronę internetową www.strojeludowe.net stworzoną w ramach projektu „Polskie stroje ludowe w internecie”, którego koordynatorką była przez kilka lat. Obecnie od 2020 r. asystentka kierownika projektu realizowanego w ramach NPRH: „Słownik terminologiczny polskich strojów ludowych. Publikacja książki oraz upowszechnienie wyników w internecie na platformie strojeludowe.net”. Członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Stowarzyszenia Pracownia Etnograficzna. Kontakt: Malgorzata.Kunecka@ethnomuseum.pl.

Kamil Ludwiczak – etnolog i antropolog kulturowy. Absolwent Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie w 2025 roku ukończył studia magisterskie z etnologii i antropologii kulturowej. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk

Humanistycznych UŁ, członek łódzkiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Zajmuje się badaniami nad społecznościami lokalnymi, ze szczególnym uwzględnieniem perspektyw animacji kulturowej. Interesuje się współczesnymi formami religijności oraz procesami przemian w Kościele katolickim. ORCID 0000-0002-6377-831. Kontakt: kamil.ludwiczak@edu.uni.lodz.pl.

Zuzanna Majerowicz — absolwentka etnologii i antropologii kulturowej UAM w Poznaniu, obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UAM w Poznaniu. Swoje zainteresowania naukowe skupia wokół takich zagadnień, jak antropologia folkloru muzycznego i tanecznego Wielkopolski, tożsamość lokalna i regionalna, upowszechnianie kultury regionalnej i badania nad odzieżą ludową. ORCID: 0009-0005-5154-9938. Kontakt: zuzanna.majerowicz@amu.edu.pl.

Justyna Majerska-Sznajder – Wilamowianka, aktywistka i badaczka związana z Centrum Zaangażowanych Badań nad Ciągłością Kulturową Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się tematyką Wilamowic, tożsamości Wilamowian oraz zachowania lokalnego dziedzictwa kulturowego. W swojej pracy łączy podejście akademickie z zaangażowaniem społecznym, współtworząc inicjatywy na rzecz rewitalizacji języka wilamowskiego i oddolnego muzealnictwa – zarówno w Muzeum Kultury Wilamowskiej jak i Stowarzyszeniu „Wilamowianie”. ORCID: 0000-0002-6081-6744. Kontakt: majerska.jm@al.uw.edu.pl.

Małgorzata Michalska – doktor nauk humanistycznych w zakresie etnologii, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, teolog, bohemista. Współpracuje z czeskimi ośrodkami etnologicznymi w Pradze i Brnie oraz ukraińskimi we Lwowie i Kijowie. Od lat 90. XX wieku prowadzi badania wśród Polaków żyjących w Czechach, najpierw na Zaolziu, obecnie w Pradze. Autorka książek: *Małe formy architektury sakralnej Zaolzia. Krzyże, kapliczki, figury* (Czeski Cieszyn 2001) oraz *Religijność na pograniczu. Polacy na Zaolziu* (Czeski Cieszyn 2006), redaktorka książek: *Kultura i świadomość etniczna Polaków na Wschodzie. Tradycja i współczesność*, z Antonim Kuczyńskim (Wrocław 2004); *Polacy poza granicami kraju u progu XXI wieku. Różne oblicza polskiej tożsamości* (Wrocław 2011); *Śladami Polaków w Pradze XIX–XXI wiek. Szkice i portrety historyczno-literackie*, z Romanem Baronem (Praga 2017) a także autorka

wielu artykułów o tematyce etnicznej. Zainteresowania: przesiedlenia po II wojnie światowej z Kresów Wschodnich na Dolny Śląsk, historie rodzinne, etniczno-kulturowe zróżnicowanie Dolnego Śląska, przedwojenna historia ośrodka etnologicznego we Lwowie, mniejszości etniczne i narodowe w Polsce oraz Czechach, święta miejskie w Pradze oraz współczesne zjawiska religijne. W latach 2005–2015 wiceprezes Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. ORCID 0000-0002-5325-3007. Kontakt: malgorzata.michalska@uwr.edu.pl.

Maria Nadolska – magister etnologii, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, członek redakcji czasopisma internetowego „ZWAM – Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. Obecnie pracuje w Dziale dziedzictwa kulturowego w Łódzkim Domu Kultury. Była zatrudniona w Muzeum Miasta Łodzi oraz w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi. Kuratorka wystawy *Łódzki skarb pamięci z ulicy Północnej 25* zorganizowanej w ramach obchodów 80. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Getto. Zainteresowania badawcze: muzeologia, dziedzictwo kulturowe, antropologia pamięci, antropologia miasta, historia miasta Łodzi. Kontakt: m.nadolska@ldk.lodz.pl.

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 Kultur 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 łądów. 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: anadstycz@gmail.com.

Aleksandra Pietrzak – kuratorka, historyczka i krytyczna sztuki. Absolwentka Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, Sztuki Współczesnej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie oraz Podyplomowych Studiów Muzealnych na Uniwersytecie Warszawskim. Była adiunktka w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Autorka popularnonaukowego cyklu *Lekcja muzealna* dla dwutygodnika „Czas Kultury”, tekstów dla portali „Rynek i Sztuka” oraz „Magazynu Restart”. Kontakt: aleksandra.pietrzak@hotmail.com.

Katarzyna Podyma – historyk, historyk sztuki, muzeolog, główny inwentaryzator Muzeum Miejskiego w Żorach. Specjalistka w zakresie projektów kulturoznawczo-edukacyjnych związanych z kulturami pozaeuropejskimi. Za działalność edukacyjną wielokrotnie nagradzana. Autorka projektów muzeologicznych *Yatenga* oraz *Polskie poznawanie świata*. Autorka licznych wystaw z zakresu kultur pozaeuropejskich organizowanych w różnych ośrodkach muzealnych kraju. Uczestniczka wypraw naukowo-badawczych do krajów afrykańskich. Prowadzi badania z zakresu tradycyjnej sztuki afrykańskiej, które realizowała między innymi w ramach międzynarodowego projektu *Transcultural Perspectives in Art and Art Education TPAAE*. Kontakt: katarzynapodyma@museum.zory.pl.

Janusz Radwański – doktor, etnolingwista, kulturoznawca. Adiunkt w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, na którym obronił pracę doktorską pod tytułem *Język i tożsamość regionalna elit społecznych wsi lasowiackiej* oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Rzeszowskim. Uczestnik terenowych badań dialektologicznych i etnograficznych. Kontakt: etnografia@museumkolbuszowa.pl.

Pille Runnel – PhD, research director at the Estonian National Museum. She is responsible for the research agenda and for supervising the Museum's production of new research-based permanent exhibitions (opened in 2016). She acts as a consultant and expert for various museum development initiatives, linking research with museum practice. She has participated in a number of international studies and academic research projects in the areas of information society, Internet user studies, museum studies, and museum communication. She recently completed research and development projects in museum innovation and management. Her current research focus is on the digital cultural heritage as a societal resource

and the datafication of cultural institutions. She has been a member of the European Heritage Label expert panel (2018-2022). LinkedIn: www.linkedin.com/in/pille-runnel/. ORCID 0000-0001-9767-9133. E-mail contact: pille.runnel@erm.ee.

Justyna Słomska-Nowak – etnolożka i muzealniczka, doktor etnologii i kustosz dyplomowany w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, gdzie kieruje Działem Gospodarki, Rzemiosł i Architektury. Członkini muzealnego kolegium redakcyjnego, redaktor naukowa i wydawnicza muzealnych wydawnictw, w tym serii wydawniczej Etnografia Ocalona. Autorka i współautorka wystaw oraz publikacji poświęconych kulturze ludowej. Członkini Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, członkini redakcji serii PTL Atlas Polskich Strojów Ludowych, członkini Sekcji Stroju Ludowego przy Zarządzie Głównym Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Członkini Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Interesuje się antropologią sztuki, strojami ludowymi, historią muzealnictwa etnograficznego i historią etnologii. Kontakt: jslomskanowak@etnomuzeum.pl.

Grzegorz Studnicki – dr hab., prof. UŚ, pracownik naukowo-dydaktyczny na kierunku etnologia Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz etnograf w Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie. Zainteresowania naukowe: pamięć zbiorowa, pogranicza, przeobrażenia oraz współczesne wykorzystanie tradycji. ORCID: 0000-0001-6531-7437. Kontakt: grzegorz.studnicki@us.edu.pl.

Matthias Thaden – provenance and collection-history researcher at the Museum Europäischer Kulturen in Berlin. He studied History and European Ethnology at Humboldt-Universität zu Berlin, with semesters abroad at Queen's University Belfast and the University of Zagreb. He earned his PhD on Croatian exile groups in Germany, with archival research supported by the German Historical Institutes in Washington and Paris. Since 2022, his work has focused on Eastern and Southeastern European museum collections formed under National Socialist occupation, critically examining their provenance and ideological contexts. E-mail contact: m.thaden@smb.spk-berlin.de.

Joanna Wasilewska – dr, historyczka sztuki, muzealniczka. W latach 1992–2023 związana z Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. 2024-2027 wiceprzewodnicząca Komitetu Narodowego ICOM Polska. Jej obszary zainteresowań to historia kontaktów międzykulturowych, procesy dekolonizacyjne w muzealnictwie, kostiumologia, sztuka zdobnicza Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej. Kontakt: joannawasilewska903@gmail.com.

Katarzyna Waszczyńska – doktor, wykładowczyni w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się problematyką etniczną i tożsamościową w Europie Środkowo-Wschodniej, zagadnieniami współczesnej działalności regionalnej i tworzenia/kształtowania wspólnot lokalnych w Polsce; kształtowaniem dziedzictwa kulturowego oraz prywatnymi zbiorami i muzeami. Prowadziła badania w Polsce i Republice Białoruś, a obecnie przede wszystkim w Polsce. ORCID: 0000-0002-6306-7603. Kontakt: k.waszczyńska@uw.edu.pl.

Michael W. Young – (ur. 1937) brytyjski antropolog specjalizujący się w badaniu kultur Papui oraz historii antropologii. Absolwent University of London, od 1974 roku związany z Australian National University w Kanberze. Badania terenowe prowadził na Goodenough Island (region Massim), czego pokłosiem jest praca *Fighting with Food: Leadership, Values and Social Control in a Massim Society* (Cambridge University Press, 1971). Biograf Bronisława Malinowskiego, wydał kilka książek i artykułów poświęconych temu badaczowi, m.in. *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography, 1915-1918*, University of Chicago Press 1998 oraz *Malinowski: Odyssey of an Anthropologist 1884-1920*, Yale University Press (wydanie polskie: *Bronisław Malinowski: odyseja antropologa, 1884-1920*, Warszawa 2008). Kontakt: michael.young@anu.edu.au.

Recenzenci ZWAM Nr 12/2025

Janusz Barański (Uniwersytet Jagielloński)

Elżbieta Berendt (Muzeum Etnograficzne Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

Krzysztof Braun (Uniwersytet Warszawski)

Anna Deredas (Uniwersytet Łódzki)

Katarzyna Gołąb-Marciniak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Krzysztof Olechnicki (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Agnieszka Przybyła-Dumin (Uniwersytet Bielsko-Bialski)

Oleh Razyhryayev (Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Łesi Ukrainki w Łucku)

Ewa Rossal (Uniwersytet Jagielloński)

Sławomir Sikora (Uniwersytet Warszawski)

Krzysztof Snarski (Muzeum Okręgowe w Suwałkach)

Michał Świercz (Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi)

Vitalij Telvak (Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu)

Aldona Tołysz (badaczka niezależna)

Michał Żerkowski (Uniwersytet Łódzki)

ISSN 2391-6869