

Anna Saciuk-Gąsowska, Dariusz Kacprzak

## JAKIE MUZEUM? KILKA UWAG NA MARGINESIE DYSKUSJI WOKÓŁ MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ

Próba skodyfikowania działań, jakie implikuje kolekcja sztuki współczesnej w funkcjonowanie muzeum ciągle jeszcze sprowadza się bardziej do stawiania pytań niż do pełnych na nie odpowiedzi. Przemiany, jakie zaszły w sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat są tak znaczące, że trudno przygotować się na wszystkie ewentualności. Obok tradycyjnych form wypowiedzi artystycznej, jak obraz czy rzeźba, powstają takie dzieła, jak instalacja czy nagranie audiowizualne. *Nie ma [...] wątpliwości, iż w wyniku zmian samej sztuki ulega zmianie muzeum i za Victorią Newhause należy skonstatować, iż współczesne muzeum jest tak różne i wie-*

*lorakie, jak różna i wieloraka jest dzisiejsza sztuka<sup>1</sup>. Zarówno powyższe stwierdzenie Marii Popczyk, jak i spostrzeżenie Doroty Folgi-Januszewskiej o drodze eksperymentu, którą podążają dziś muzea, mają charakter swoistego zaproszenia do dyskusji. W jednym ze swoich tekstów poświęconych współczesnej muzeologii i muzealnictwu Folga-Januszewska zauważa: Obecnie muzea [...] postanowiły same pójść drogą praktyki sztuki i przekształcić się w obiekty artystyczne, wolne od logicznej odpowiedzialności, tworzące same dla siebie kontekst. W ten sposób wkroczyły w latach dziewięćdziesiątych wieku XX w przestrzeń socjologicznego i formalnego eksperymentu. Muzea zaczęły stawać się częścią sztuki, zrzucając z siebie obowią-*

*zek postawy historyczno-krytycznej. Muzeologia zaczęła być na naszych oczach teorią sztuki, muzealnictwo zaś doświadczeniem artystycznym<sup>2</sup>.*

Poszukiwanie nowej definicji muzeum, zgodnej z duchem przemian współczesnej sztuki, pytania o idee, koncepcje, strategie, wizje etc., stanowią od dawna przedmiot rozważań muzeologicznych. Początki tej dyskusji sięgają lat 70. minionego stulecia<sup>3</sup>. Jej kolejnymi ogniwami były m.in.: opublikowany w 1976 r. na łamach „Artforum” artykuł Briana O’Doherty *Inside the White Cube, 1855-1974*, głośna książka Douglasa Crimpa, skłaniająca do reinterpretacji zadań muzealnych i przemyślenia jego roli – *On the Museum’s Ruins*<sup>4</sup>, czy też zgoła odmienna w swym charakterze praca zbiorowa pod redakcją Petera Vergi *The New Museology* z 1989 roku w Londynie. Od kilku lat także w Polsce problematyka ta stała się treścią wielu publikacji, konferencji naukowych i wystaw, na dobre wkroczyła do procesu kształcenia, zadomowiła się w ramach zajęć akademickich, powstały specjalistyczne studia podyplomowe.

Zainteresowanie zagadnieniami muzeologii i muzealnictwa w Polsce znacząco się nasiliło w związku z budową gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w War-



1. *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i redakcja Maria Popczyk, Kraków 2005)

1. *Muzeum sztuki. Antologia (Art Museum. An Anthology)*, introduction and ed. by Maria Popczyk, Kraków 2005

szawie. Jakie powinno być muzeum zarówno w sensie architektonicznym (budynek, miejsce i przestrzeń), jak i w sensie semantycznym, ideowym? Jak powinna być zorganizowana instytucja muzeum? Jaka powinna być kolekcja? W jaki sposób winna być ona prezentowana publiczności? Pytania powyższe zyskały wymiar aktualny.

Punktem wyjścia musi być określenie przedmiotu dyskusji. Definicja muzeum zawarta w *Kodeksie etyki zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)* określa muzeum jako *trwale istniejącą instytucję, nie nastawioną na osiąganie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowisk*<sup>5</sup>.

W kontekście muzeum sztuki współczesnej niezbędne wydaje się podjęcie próby zdefiniowania podstawowych pojęć: sztuki i współczesności. Nie jest to zadanie łatwe<sup>6</sup>. Współczesność jest różna dla każdego pokolenia, trudno ją precyzyjnie określić, jej granice przesuwają się ciągle w czasie. Jeszcze trudniej odpowiedzieć na pytanie, co to jest sztuka? Jakie są jej granice? Jakie zastosować kryteria wyboru budując kolekcję? A są to wybory istotne. Swoją wiedzę o przeszłości opieramy na tym, co zostało do naszych czasów przechowane. Na ogół nie są to przedmioty przypadkowe, lecz wybrane jako cenne, najważniejsze. Na muzeach spoczywa odpowiedzialność za to, co przechowują i chronią dla przyszłych pokoleń.

Dyskusja o muzeum sztuki współczesnej ma charakter wielowątkowy i wielopłaszczyznowy – różne cechy desygnatów pojęcia wysuwane są na pierwszy plan. Toczy się przede wszystkim na trzech zakresłonych poniżej polach: muzeum – architektura, muzeum – kolekcja, muzeum – instytucja. Biorą w niej udział nie tylko muzealnicy i muzeolodzy, historycy, teoretycy i krytycy sztuki oraz artyści, czyli osoby bezpośrednio zainteresowane funkcjonowaniem tej placówki, ale także publiczność – odbiorcy sztuki, goście muzeów.

### Muzeum – architektura

Konsekwencją otwarcia galerii dla publiczności było poszukiwanie formy budynku odpowiedniego dla muzeum, a w dalszej kolejności rozwój architektury muzealnej. Pierwsze praktyczne rozwiązania przyniósł początek XIX w. – Dulwich Picture Gallery (Sir John Soane, 1811) i Altes Museum w Berlinie (Karl Friedrich Schinkel, 1830)<sup>7</sup>. Były to budowle, które już w założeniu służyć miały celom muzealnym. Zwłasz-

cza Altes Museum, ze względu na swój klasycyzujący, monumentalny charakter, stało się na wiele lat wzorem dla następców. Jednakże dzisiaj architektura to pojęcie, które obejmuje nie tylko formę budynku, ale także całą infrastrukturę towarzyszącą galerii. Muzeum to przecież nie tylko sale ekspozycyjne, ale także magazyny, mieszczące do 90% zbiorów, pracownie, biura, audytoria i miejsca rekreacji dla widza, ponadto odpowiedni budynek muzealny *ma spełniać przewidziane funkcje i standardy w zakresie przestrzeni, światła, temperatury i wilgotności, ciągów komunikacyjnych, filtrów, ruchomych ścian dla przechowywania obiektów wielkoformatowych i sezonowania wwożonych transportów etc*<sup>8</sup>.

Zagadnieniu relacji architektury muzealnej i prezentowanych tam dzieł sztuki poświęcono niegdyś w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawę<sup>9</sup>. Towarzyszyło jej wydawnictwo, w którym zaprezentowano, na podstawie przeprowadzonej wśród przedstawicieli świata muzeów z Europy i Stanów Zjednoczonych ankiety, różnorodne spojrzenia na muzeum przede wszystkim z punktu widzenia jego gospodarzy, opiekunów złożonego w nim dorobku twórczego, i kuratorów muzealnych, pośredników pomiędzy twórcami sztuki a jej odbiorcami. Ankieta zawierała sformułowane przez Jaromira Jedlińskiego pytania:

1. *Jaki typ budynku muzeum sztuki okazał się posiadać największy wpływ na architekturę muzeów sztuki?*
2. *Jak pojmować można wzajemne związki pomiędzy budynkiem a wystawą i ekspozycją kolekcji muzeum sztuki?*
3. *Rozważmy koncepcyjny projekt nowego budynku Muzeum. Co powinno być brane pod uwagę przede wszystkim: a) z punktu widzenia kustoszy muzealnych? b) z punktu widzenia artystów? c) z punktu widzenia widzów?*<sup>10</sup>.

Wraz z rozpisaniem konkursu na Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, powstawaniem nowego gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi (adaptacja architektury fabrycznej – budynku dawnej szwalni należącej do Izraela Kalmanowicza Poznańskiego – dzisiaj w zrewitalizowanym kompleksie Manufaktura), budową Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu oraz gmachu nowego muzeum w Katowicach, pytania te nabierają ponownie aktualności.

Od dawna zajmujący się naukowo problemami związanymi z architekturą muzealną Marek Pabich w 2004 r. opublikował książkę *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, we wstępie do której pisze: *Dwuwymiarowość postrzegania muzeum sztuki – jako budynku o określonym kształcie oraz siedzibie instytucji publicznej spełniającej ważne funkcje społeczne i kulturowe, stawia przed projektującym architektem trud-*

ne zadania i zmusza do pytań. [...] Jak wyznaczyć granice autonomii – czy neutralności – twórcy muzeum i twórcy sztuk (tradycyjnych czy wizualnych), którego dzieła są eksponowane? Czy kształt przestrzenny budynku muzealnego może stanowić konkuren-



cję dla wystawianych w nim prac? Czy istnieje równowaga i harmonia między budowlą i jego przestrzenią wewnętrzną – jako miejscem ekspozycji? Jak możemy je odnaleźć? Geometria: porządkuje i definiuje – czy ogranicza? Jak architektura wpływa na postrzeganie dzieł sztuki? Co na ten temat myślą architekci, a co kuratorzy muzealni? Gdzie znajduje się granica równowagi między „nowym” i „starym” w adaptacjach dawnych budynków? Jak artysta postrzega budynek muzealny w chwili, gdy włącza się do projektu?<sup>11</sup>.

Znaczący wkład w rozważania o architekturze muzeów wniósł katalog wystawy, której pierwsza odsłona odbyła się w wiosną 2006 r. w Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen (K–20) w Düsseldorfie: „Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten” („Muzea w 21 wieku. Idee, projekty, budynki”), podczas której zdokumentowano realizacje, zaprezentowano projekty i symulacje komputerowe 30 muzeów na świecie<sup>12</sup>.

Dokonany przegląd — od rozbudowy nowojorskiego MoMA



2. Marek Pabich, *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004
2. Marek Pabich, *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu (On Shaping the Art Museum. Space More Beautiful than the Object)*, Łódź 2004
3. *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej czy Nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Naukowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie, 21-22.03.2005, red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2005
3. *Nowe Muzeum Sztuki Współczesnej czy Nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania (A New Museum of Contemporary or Modern Art? Places, Programmes, Tasks)*. Material from a conference organised at the National Museum in Warsaw by the ICOM Polish Scientific Committee and the AICA Polish Section together with the Ministry of Culture, 21-22 March 2005, ed. by Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2005

– Museum of Modern Art (Taniguchi and Associates), budowy Pinakothek der Moderne w Monachium (Stephen Braunfels Architekten), przez powstanie Stonehenge Visitor Centre and Interpretive Museum w Wiltshire (Denton Corker Marshall Pty Ltd.), Musée des Confluences w Lyonie (Coop Himmelblau), rozbudowę Denver Art Museum (Studio Daniel Libeskind), po australijskie ACCA – Australian Centre for Contemporary Art w Melbourne (Wood/ Marsh Pty Ltd Architecture) — przekonuje dobitnie, że architektura muzealna staje się świadomie wyrafinowaną oprawą spektaklu, który sama proponuje. Budynki muzealne przestały być tradycyjnie pojmowanymi neutralnymi pojemnikami służącymi prezentacji umieszczonych w ich wnętrzach dzieł sztuki. Wydaje się, że postawiona przez Wernera Oeschlina teza, iż *leitmotivem* dzisiejszej architektury stało się muzeum, trafnie odzwierciedla panującą od pewnego czasu sytuację<sup>13</sup>. Zapoczątkowana w epoce swoistego boomu muzealnego lat 80. i 90. XX stulecia potrzeba widowiskowości formy znajduje kontynuację w realizowanych po dziś dzień projektach. Wybudowane w 1986

r. we Frankfurcie Kunstgewerbemuseum (Richard Meier), znajdujące się w tym samym mieście Museum der Moderner Kunst (Hans Hollein, 1991), Museum of Contemporary Art w Los Angeles (Arata Isozaki, 1986) czy otwarte w 1990 r. Wexner Center for the Arts w Columbus (Peter Eisenman) zadziwiają bogactwem systemów oświetlenia, efektów wizualnych, oryginalnością dyspozycji przestrzennej, prowokują także pytanie o sens muzeum. Kolejne trzy wielkie realizacje przełomu XX i XXI w. – Guggenheim Museum w Bilbao Franka O. Gehry’ego, londyńska Modern Tate Gallery Jacquesa Herzoga i Pierre’a de Meuron, a nade wszystko architektura „między liniami”, jak określa Daniel Libeskind swoje Jüdisches Museum w Berlinie<sup>14</sup>, nie pozostawiają wątpliwości co do konieczności redefinicji architektury muzeum. Jeśli bowiem budynek muzeum jest dziełem sztuki, spektaklem artystycznym samym w sobie, trudno mówić o muzeum w dotychczasowym, tradycyjnym sensie tego słowa.

Zuzanna Janin w czasie składania projektów architektonicznych powstającego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie nakręciła film, w którym stawia 39 znanym polskim artystom pytanie: jakie powinno być muzeum idealne? Wyłania się z tego filmu obraz oczekiwania, które architekt może spełnić planując szczegółowe rozwiązania zastosowane we wnętrzach. Gdyby do współpracy wciągnąć także kuratorów i publiczność, może udałoby się z tego zbudować spójną wizję placówki przychylniej każdej z tych grup<sup>15</sup>.

### Muzeum – kolekcja

Dopiero w końcu lat 20. XX w. otwarto pierwsze muzeum sztuki zorientowane na zbieranie dzieł wyłącznie współczesnych – Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (1929). Muzeum to stało się rodzajem laboratorium współtworzącego hierarchię wartości w sztuce. Jednocześnie zmieniło model ekspozycji, zwracając uwagę na edukację. Widz nie musiał już być przygotowany do odbioru sztuki – noty przy dziełach, publikacje przybliżające prezentowane zagadnienia, wykłady, stały się elementami towarzyszącymi każdemu pokazowi.

Kolekcji dotyczą fundamentalne zadania muzeum: gromadzenie, przechowywanie i udostępnianie.

4. *Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk, Katowice 2005

4. *Od Luwru do Bilbao (From the Louvre to Bilbao)*, ed. by Maria Popczyk, Katowice 2005



### Gromadzenie – tworzenie kolekcji

Mimo iż od powstania nowojorskiego muzeum zbiory sztuki współczesnej tworzy się prawie w każdym większym mieście świata, nadal nie ma recepty na to, jak powinna wyglądać wzorcowa, „idealna” kolekcja. W muzeach sztuki współczesnej trudno o dystans do powstającego dzieła, trudno ocenić, czy z biegiem czasu to, co dziś uważamy za ważne, nie zdevaluuje się, czy nie umknie to, co byłoby ważniejsze, a pozo- stanie zapomniane.

Jaka powinna być kolekcja, czy jej cechą nieodłączną powinna być dokumentacja całego spektrum zjawisk w sztuce współczesnej, czy też dokumentacja wybranych nurtów? Czy we wszystkich cenionych muzeach trzeba oglądać dzieła tych samych artystów, mających globalne znaczenie i sławę, czy też można budować kolekcje w odwołaniu do specyfiki kraju lub regionu? Tu odpowiedzią niech będą słowa Johna Martina odnoszące się do przyszłej kolekcji warszawskiego muzeum: *Na świecie jest dużo muzeów sztuki współczesnej, a nowe otwierają się dosłownie co miesiąc. Co ja chciałbym zobaczyć? Myślę, że dotyczy to też miejscowej publiczności, która coraz więcej podróżuje i widzi różne rzeczy. Nie chcemy widzieć tego samego muzeum wszędzie na świecie i słuchać tej samej historii. Myślę, że to jest przyszłość: trzeba opowiadać różne historie. Nie wciąż to samo: o modernizmie, postmodernizmie i tak dalej. [...] Myślę, że to jest bardzo ważne dla muzeów dzisiaj, żeby znalazły swoją oryginalność, swój własny sposób odnoszenia się do sztuki światowej. W końcu świat jest taki duży, a my cały czas patrzymy na bardzo mały wycinek, na wciąż tych samych artystów. Sądzę, że już czas, żeby się otworzyć i robić coś innego niż dotychczas*<sup>16</sup>.

Zatem atutem kolekcji jest jej odmiennność, wyjątkowość. Muzeum powinno ciągle poszukiwać, budując swój wizerunek ze specyfiki miejsca, własnych doświadczeń i odniesień do przeszłości.

### Przechowywanie

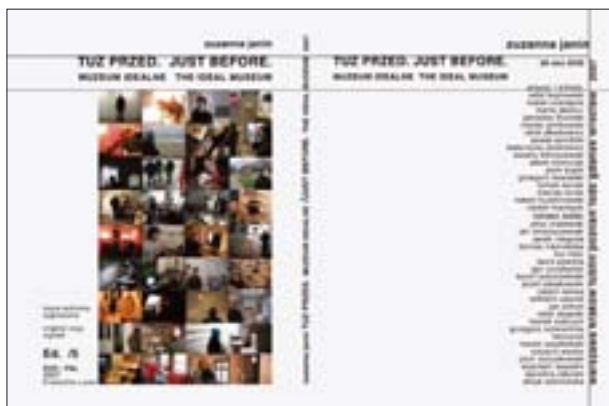
Jeśli istotą „działania muzealnego” jest wycofanie wybranych przedmiotów z obiegu codziennego i ocalenie ich, na czas jak najdłuższy, od zniszczenia i zapomnienia<sup>17</sup>, to uzupełniając kolekcję należy zadbać także o aspekt fizycznej trwałości dzieła. W przypadku sztuki współczesnej ogromną rolę odgrywa prawidłowy opis i dokumentacja. Artyści, eksperymentując z nowymi technikami, czasem sami doprowadzają do unicestwienia swej pracy (jako przykład przywołać można *Bitwę pod Anghiari* Leonarda da Vinci w Palazzo Vecchio we Florencji, 1505). Korzystając z materiałów ulegających degradacji, tworzą dzieła, których struktury nie da się ocalić przed działaniem czasu (dzieła

wykonane z polimerów czy gumy). Wywiad z artystą, w którym ustalone zostaną warunki odtworzenia całości bądź uzupełnienia pracy za pomocą nowych materiałów, jest niezwykle istotny, bowiem działanie takie musi być zgodne z jego intencją. Dokładny opis, zdjęcia, wymiary dzieła są też konieczne do ponownej instalacji wcześniej zdemontowanego obiektu. Jednak zachowanie li tylko fizycznej struktury dzieła, bez znajomości jego znaczenia, także nie zapewnia trwałości przekazu. Dzięki prawidłowemu, szczegółowemu opracowaniu możliwe jest zachowanie dzieła dla przyszłości, a gromadzenie staje się działaniem odpowiedzialnym tak w stosunku do artysty, jak i widza. Dlatego w przechowywaniu dzieł sztuki bardzo istotna jest współpraca kuratora (zachowanie znaczenia) z konserwatorem (zachowanie materii). Nie ma też wątpliwości, że opieka konserwatorska to nie tylko wiedza, jak nie szkodzić, ale także zapewnienie właściwych warunków przechowywania obiektów<sup>18</sup>.

### Udostępnianie

Spotkanie z dziełem w przestrzeni muzeum jest konfrontacją zamysłu artysty, idei kuratora i percepcji zwiedzającego. Jak zatem powinna wyglądać przestrzeń idealna dla widza i dzieła? W materiałach z konferencji poświęconej nowemu muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie<sup>19</sup> wymieniane są i podważane kolejne teorie, aż po zanegowanie samej racji bytu muzeum jako instytucji w ogóle. Ich mnogość odsuwa możliwość znalezienia pełnego konsensusu na linii: artysta – dzieło – przestrzeń ekspozycji – kurator – widz. Zwłaszcza w muzeum, którego zadaniem jest przenoszenie wartości kultury w czasie, przechowywanie i udostępnianie na równych prawach dzieł dawnych i sztuki aktualnej, pogodzenie ich potrzeb jest efektem długiej i cierplivej pracy zespołu kustoszy.

Zmianom uległ też model ekspozycji: obok tradycyjnego chronologicznego pokazu odbywają się wystawy kuratorskie, ilustrujące dziełami jakąś myśl przewodnią. O związanych z wystawami kuratorskimi problemach pisze Marcin Szelağ: *Ahistoryczny modus prezentacji poddawany jest często krytyce z uwagi na wymagania, jakie stawia wobec widza. Zakłada bowiem, że widz przychodzący do muzeum jest w pełni wyedukowany w zakresie sztuki i będzie w stanie odczytać aluzje kuratora. [...] W muzeach, gdzie aspekt edukacji jest jednym z podstawowych zadań instytucji, prezentacje ahistoryczne będą zawsze dyskusyjne*<sup>20</sup>. Z drugiej strony wystawy problemowe pozwalają pokazać dzieła w innym kontekście, co daje możliwość ponownego odczytania, znalezienia w nich nowych wartości. Problemowa wystawa budzi też wiele emocji wśród samych krytyków i historyków



5. Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne*, 2007, film video (okładka), edycja 5
5. Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne (Immediately Before. The Ideal Museum)* 2007, video (cover), 5th edition

sztuki, czasem kuratorom zarzuca się manipulację dziełem, użycie go, a nie prezentację.

Umiejscowienie dzieła w przestrzeni galerii to nie tylko konteksty znaczeniowe – czasem na odbiór dzieła wpływa to w sensie całkiem fizycznym. Na przykład problemem jest stosowne oddzielenie nagrań audiowizualnych zarówno od siebie, jak i od dzieł w innych mediach. Kakofonia dźwięków kilku filmów odtwarzanych w jednej sali męczy i nie pozwala skupić się na żadnym z nich, podobnie jak przeszkadza oglądaniu dzieł „bezdźwiękowych” umieszczonych w sąsiedztwie. Niestety, te błędy ekspozycyjne powtarzają się w naszych wnętrzach, nieprzystosowanych do tego typu pokazów, nągminnie.

Błędem jest też opisanie filmu tylko tytułem i nazwiskiem autora, z pominięciem, na ogół, kompozytora muzyki (choćby był on tak znany jak Bach), a zwłaszcza, co jest szczególnie istotne dla widza, nie podawanie czasu jego trwania. Widz, wchodząc do galerii czy muzeum, ma czas, który może tam spędzić, ograniczony innymi zajęciami. Obejrzenie kilkunastu filmów, z których każdy trwa 10 minut, daje razem dobre dwie godziny. Podanie czasu trwania filmu pozwala obliczyć, czy kolejny film można jeszcze obejrzeć i ile ewentualnie trzeba czekać na początek pokazu. Wystawa złożona nie tylko z filmów, taka, w której są one jedynie uzupełnieniem prezentowanych zagadnień, przekracza na ogół nie tylko możliwości czasowe widza, ale przede wszystkim możliwości jego percepcji. Zdzisław Żygulski precyzuje: *czas zwiedzania nieprzekraczający 2 godzin*<sup>21</sup>.

## Muzeum – instytucja

Instytucja muzeum sztuki jest pojmowana przez wielu tradycyjnie nastawionych odbiorców jako miejsce doznań estetycznych i edukacji, częstokroć rozumiana jako świątynia – skarbiec sztuki. Za sprawą nowych tendencji w historii sztuki, rozmaitych postaw metodologicznych, poglądów ukształtowanej w latach 80. nowej muzeologii, włączeniu do badań nad muzeum m.in. antropologii, semiotyki i socjologii, a także dzięki wyrażanym poprzez dzieła kreacjom artystów, koniecznością stała się refleksja zmierzająca do redefinicji pojęcia muzeum, jak i pochylenie się nad istotą muzealnictwa.

Smita J. Baxi, indyjska muzeolog i dyrektorka muzeum sztuki i rzemiosł artystycznych w New Delhi, stwierdza: [Muzeum] *powinno być centrum wszelkiej aktywności kulturalnej, jak przedstawienia teatralne, wykłady, koncerty i spotkania*<sup>22</sup>. I jeszcze jedna wypowiedź muzealnika: *Sala projekcyjna, kinowa lub video, oraz parateatralna sala przeznaczona na przedstawienia lub koncerty muzyczne, wraz z salą wykładową i konferencyjną, pozwalają na optymalną prezentację szerokiej gamy różnych rodzajów sztuki. Twórcze projekty tych przestrzeni umożliwiają funkcjonowanie muzeum jako kulturalnego i intelektualnego forum, a nie tylko jako składnicy obiektów artystycznych*<sup>23</sup>. W takim rozumieniu muzeum staje się elementem przestrzeni publicznej – przestrzeni wspólnoty, należącej nie do jednostki, klasy czy organizacji, ale do ludzi jako ogółu. Obecność muzeum współtworzy tę przestrzeń zarówno w sensie fizycznym, jako element architektury, jak i w znaczeniowym, jako immanentny składnik struktury duchowej miasta. Sfera publiczna jest miejscem, w którym obywatele w szczególny sposób włączają się w wydarzenia polityczne, kulturalne, społeczne, i w nich uczestniczą. Problemy relacji przestrzeni publicznej centrów handlowych i muzeów śledzi Diane Ghirardo<sup>24</sup>, rozwijając wątki muzeum jako nośnika kultury, muzeum jako sanktuarium, muzeum jako składnicy, muzeum jako widowiska, a także wskazując na alternatywne, wyreżyserowane przestrzenie publiczne oferujące możliwość prezentacji dzieł.

Pewną formą reinterpretacji są od dawna działania samych artystów. Pionierami byli Marcel Duchamp, m.in. ze swoją ideą przenośnego muzeum, konceptualista Joseph Kosuth<sup>25</sup> czy zmarły w 1976 r. w Kolonii belgijski artysta Marcel Broodthaers, który ideę muzeum uczynił przedmiotem refleksji w swej sztuce (*Tractatus Logico Catalogicus*, Tate Gallery, Londyn)<sup>26</sup>. Także współcześni polscy artyści, by wspomnieć Małgorzatę Jabłońską, Julitę Wójcik, Kamila Kuskowskiego

czy wspomnianą już wcześniej Zuzannę Janin, poddają instytucję muzeum interesującej, częstokroć także spektakularnej krytyce. Głosowi artystów często wtóruje głos kuratorów: Anety Szyłak w ekspozycji „Palimpsest muzeum”<sup>27</sup> czy Jarosława Lubiaka w wystawie „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania”<sup>28</sup>.

Tytuł zrealizowanej w 2004 r. wystawy „Palimpsest muzeum” nawiązywał do „nadpisania” na zastanej tkance muzealnej nowych treści. Nie zatarły one wcześniejszych, ale skłoniły do ich ponownego odczytania w kontekście nowszej chronologicznie myśli. Wystawa przygotowana w salach wystawy stałej Muzeum Historii Miasta Łodzi w gruncie rzeczy poddawała krytyce formę zinstytucjonalizowanej pamięci, jaką są wystawy historyczne z założenia. Czy słusznie? Co w zamian można zaproponować, jeśli pamięć dotyczy osób znanych, ale nie bliskich większości zwiedzających? Te pytania pozostały bez odpowiedzi.

Wystawa „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania” składała się z trzech części. W pierwszej prace

artystów krytycznie ustosunkowywały się do rutynowej działalności muzealnej, jak sposób ekspozycji, udostępnianie dzieł, nadawanie statusu dzieła sztuki. Jednakże ironia w nich zawarta nie zawsze szła w parze z pragnieniem artysty zawłaszczenia fragmentu „muzealnej podłogi” dla swojego dzieła, zatem to przyglądanie się muzeum ma swoje drugie dno. Następna część ekspozycji zestawiała projekty muzeów aktualnie powstających w Polsce (Łódzkie Muzeum Sztuki w pofabrycznym gmachu w Manufakturze i Muzeum Kantora w Krakowie, adaptujące budynek dawnej elektrowni) z fantazjami artystów na temat architektury muzeum (prace Julity Wójcik, Jarosława Kozakiewicza, Michała Budnego i Tomasza Kaczkowskiego). Ostatnia grupa prac to dzieła luźno związane z tematyką muzeum, dotyczące różnorodnych zagadnień, poczynawszy od filmu Oskara Dawickiego, wskazującego na szczególnie miejsca pamięci w instytucji, która sama jest miejscem pamięci zbiorowej, po dzieła nawiązujące do aktualnej sytuacji Muzeum Sztuki.



6. „Muzeum jako świetlany obiekt pożądania”, wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi, 06.12. 2006-04.02.2007, kurator: Jarosław Lubiak

6. "The museum as the luminous object of desire", exhibition at the Art Museum in Łódź, 06 December 2006-04 February 2007, curator: Jarosław Lubiak

(Fot. 5 – Z. Janin, 6 – P. Tomczyk)

Kolejną wystawą, także zrealizowaną w Muzeum Sztuki w Łodzi, która sama przez się poddawała krytyce istnienie muzeum jako takiego, a także status dzieła sztuki, był pokaz „Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture / Piękni straceńcy: Sztuka współczesna i kultura ulicy”<sup>29</sup>. Miała ona także polskie uzupełnienie – wystawę „Ulica Wielokierunkowa” – ukazującą dokonania sztuki ulicy w Polsce, poprzez interwencje w ekspozycję muzealną skonfrontowaną z kolekcją i jej tradycją<sup>30</sup>.

Za wyjątkiem pracy Zuzanny Janin *Tuż przed. Muzeum idealne* wszystkie wymienione tu działania, które *poddają krytyce, konfrontują, dyskutują*, mają jedną wadę – nie odpowiadają na pytanie: co w zamian? Jakie muzeum?

\* \* \*

Na przestrzeni ostatnich kilku lat ukazało się w Polsce kilka ważnych publikacji, które mają istotny wpływ na kształt dyskusji wokół sporów na temat oblicza współczesnych muzeów, w tym także powstających muzeów sztuki nowoczesnej. Poglębiają one powszechną, również wśród historyków sztuki i muzealników, świadomość istnienia problemu i jego rangi.

Dwie z nich to przywoływane i cytowane powyżej materiały z konferencji. Opublikowana w 2005 r. książka *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej* stanowi pokłosie spotkania, które odbyło się w kilka dni po podpisaniu przez Ministra Kultury i Prezydenta Warszawy porozumienia o utworzeniu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Książka zawiera interesującą wymianę poglądów trzech pokoleń historyków sztuki, muzealników i muzeologów na temat posiadanych przez polskie muzea zasobów sztuki XX w. oraz sposobów i możliwości ich powiększania.

W następnym roku ukazały się materiały ogólnopolskiej konferencji *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, zorganizowanej przez Muzeum Śląskie oraz Zakład Estetyki Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w ramach konsultacji naukowych związanych z budową nowej siedziby muzeum na terenach byłej KWK Katowice<sup>31</sup>. Lektura książki ukazuje paletę przemian, jakie dokonały się w obrębie muzeum w 2 połowie XX w., stanowiących odzwierciedlenie zmian zachodzących w kulturze euroamerykańskiej.

W nurt rozważań o muzeum w jego wymiarze instytucjonalnym wpisuje się książka Geralda Matta *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*<sup>32</sup>, będąca *quasi*-podręcznikiem procedur, zasad i norm jakościowych zarządzania placówką muzealną.

Cennym kompendium wiedzy na temat muzeum i jego społecznego odbioru w każdym z wymienionych wcześniej w niniejszym artykule aspektów jest pionierska praca *Muzeum sztuki. Antologia*<sup>33</sup>, ilustrująca zasadnicze wątki toczonych w XX w. dyskusji na ten temat. Tom dziejów myśli o muzeum obejmuje wybór polskich tłumaczeń tekstów teoretycznych, głównie z 2 połowy XX w., częstokroć należących już do kanonu literatury muzeologicznej, oraz towarzyszące im artykuły komentujące. Antologię otwierają teksty Hansa Sedlmayra, Paula Valéry’ego i Theodora Adorna, wcześniejsze od pozostałych, istotne dla zrozumienia procesu poszukiwań muzeologicznych, będące doskonałym wprowadzeniem do rozważań późniejszych historyków, teoretyków i krytyków sztuki, artystów, filozofów i myślicieli. Porządek rozważań określają tytuły trzech rozdziałów: *Problem muzeum*, *Muzeum jako instytucja* i *Przestrzeń ekspozycji*. Czytelnik odnajdzie tam teksty m.in. Josepha Margolisa, André Malraux, Jean-Françoisa Lyotarda, Dauglasy Crimpa, Carola Duncana, Petera Vergi, Mieke’a Bala, Clémentine Deliss, Briana O’Doherty, Benjamin Buchloha, Josepha Kosutha, Jean-Marca Poisneta i cytowanej wcześniej Victorii Newhouse. Książkę zamyka tekst Steva Dietza *Kuratorstwo (w) sieci*, opatrzony komentującym go artykułem Piotra Zawojkiego *Muzea „bez ścian” w dobie rewolucji cyfrowej*. Te dwa teksty odsyłają nas do wirtualnej przestrzeni XXI wieku. Oczywiście omawiana *Antologia*, jak każdy autorski wybór, ma charakter dyskusyjny. Zawsze można podjąć kwestię selekcji: brakuje czyichś tekstów, np. Jamesa Clifforda, nieobecne są także współczesne rozważania genderowo-queerowej muzeologii (ale byłyby to już inna antologia). Podobnie można podnieść kwestię dyskusyjnych propozycji translatorskich niektórych sformułowań i pojęć.

Idea opracowania tak ważnej i potrzebnej publikacji i efekt trudnej pracy nad jej ostatecznym kształtem cieszy. Mimo że ogromny obszar dociekań i rozpiętość czasowa onieśmiela, autorom udało się stworzyć reprezentatywny przegląd myśli muzeologicznej. Tym bardziej jest on cenny, że wzbogacony o interesujące artykuły komentujące (m.in. autorstwa Mariusza Bryla, Marii Korusiewicz, Marii Popczyk, Andrzeja Szczerskiego, Łukasza Guzka, Sebastiana Cichockiego, Arny Koziny), daleko wykraczające poza wymiar informacyjny, stanowiące rodzaj dopełnienia, krytycznego rozszerzenia perspektyw badawczych. Na koniec należy dodać, iż książce towarzyszy płyta CD, stanowiąca blok ilustracyjny i oferująca czytelnikowi hipertekstowe możliwości.

\* \* \*

*Il dépend de celui qui passe / Que je sois tombe ou trésor / Que je parle ou me taise / Ceci ne tient qu'à toi / Ami n'entre pas sans désir*” (*Ten, kto tu przyjdzie, określi / Czy jestem więzieniem, czy skarbnicą / Czy przemówię, czy będę milczeć / Zależy to wyłącznie od Ciebie / Przyjacielu, nie wchodź tu bez chęci*). Powyższe słowa Paula Valéry'ego umieszczone na ryzalicy jednego ze skrzydeł fasady Palais de Chaillot, zbudowanego z okazji paryskiej Wystawy Światowej w 1937 r.<sup>34</sup>, zachowują swą ponadczasową wartość, tkwiącą w przyznaniu nadrzędnej roli odbiorcy, który dokonując wyboru i przychodząc do muzeum, samodzielnie dookreśla tę instytucję i, poniekąd, jej praktyczną funkcję. Aktualnie szczególnie ożywiona dyskusja nad misją i funkcją muzeum, rozliczne, wielowymiarowe badania nad jego przestrzenią, ujawniają ambiwalencję idei muzeum jako świątyni/grobowca sztuki i magazynu dzieł. Muzeum nie jest już li tylko miejscem kontemplacji dzieł sztuki. Choć padają rozmaite propozycje rozwiązywania zasadniczych kwestii, realizowane są przedsięwzięcia wcielające różnorodne idee, to należy sądzić, że znalezienie zbliżonego do ideału rozwiązania problemu nie jest możliwe. Wydaje się, że jest to proces nieustająco weryfikowany przez rzeczywistą sytuację artystyczną, przez samą sztukę. Należy zgodzić się ze stwierdzeniem Zdzisława Żygulskiego, odnoszącym się wówczas do sytuacji lat 80. XX stulecia, ale także adekwatnym do dzisiejszych realiów *wydaje się, że dotychczas muzea nie sprostały zadaniu, a sztuka najnowsza nie dała się ujarzmić. Pozostała swobodna, rozhułkana, nieobliczalna*<sup>35</sup>.

Powstające w Warszawie Muzeum Sztuki Nowoczes-

nej tworzone jest według całkowicie tradycyjnego modelu tej instytucji, przynajmniej w sensie budynku. Co prawda z zewnątrz nie ma on żadnych cech tzw. architektury muzealnej, jest raczej wyzbyty jakichkolwiek znamion mówiących o przeznaczeniu (równie dobrze mógłby służyć jako biurowiec lub multikino), jednakże trudno także mówić o zrośnięciu przyszłej budowli z tkanką miejską w sensie fizycznym – być może wrośnie w pejzaż poprzez zasiedzenie, ale nie może organizować przestrzeni skupiającej ludzi, bo nie ma tam wiele miejsca na duże wydarzenia, placu z fontannami i zielenią, gdzie można byłoby pobyc. W tym sensie łódzkie Muzeum Sztuki wygrywa – Manufaktura to nie tylko centrum handlowe, to również popularne miejsce spotkań, atrakcja turystyczna, rodzaj rozległego forum. Być może mało tam miejsc poświęconych kulturze, a muzea w niej działające grzeszą godzinami otwarcia, jak wszystkie zresztą muzea polskie, ale sam fakt znalezienia się na szlaku wędrówek, „przy rynku”, daje szansę na wpisanie się działań instytucji w życie miasta. Daje szansę na takie muzeum, o którym mówi David Elliot:

*Mam nadzieję, że będzie to budynek naprawdę otwarty dla ludzi, wszelkich, z różnego środowiska, w różnym wieku. Mam też nadzieję, że muzeum będzie się angażować w to, co robią artyści, w dyskusję, która się teraz toczy o sztuce, w jakim kierunku ma się rozwijać, jak dzięki niej uczynić życie lepszym. Bardzo ważne jest także, żeby były tam świetne bary i restauracje, żeby patrzeć na przyjemność, jaką widz odnosi z wizyty w muzeum, całościowo. Jak idziesz do muzeum, to nie chcesz cierpieć, chcesz spędzić wspaniały wieczór... Ważne jest, żeby było czynne co najmniej do północy, bo to wtedy mamy czas, żeby iść do muzeum. Oto co myślę*<sup>36</sup>.

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Popczyk, *Wymiary sztuki – wymiary muzeum* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie, 21–22.03.2005*, red. D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2005, s. 46. Autorka powołała się na książkę: V. Newhouse, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 1998, s. 270.

<sup>2</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum jako realizacja artystyczna* [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 2001, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 57.

<sup>3</sup> G. Bott, *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970.

<sup>4</sup> D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Massachusetts Institute of Technology, 1993 (fragment: *Na ruinach muzeum*, tłum. A. Sobota, „Obscura. Biuletyn Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych” 1988, nr 6 (66), s. 20-34).

<sup>5</sup> *Kodeks etyki zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM)*, tłum. S. Waltoś, KOBIDZ, Warszawa 2007. Por. także: Ustawa z dnia 21 listopada 1996 o muzeach (Dz. U. z dnia 20 stycznia 1997 r.), Rozdz. 1, „Przepisy ogólne”, Art. 2, punkt 1, 2, 3 i 8.

<sup>6</sup> M. Porębski, *Dziś to znaczy kiedy?* [w:] *Sztuka dzisiaj...*, s. 9-16; P. Piotrowski, „O sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”, *ibidem*, s. 17-26; J. Jedliński, *Sztuka? Dzisiaj?*, *ibidem*, s. 41-48; A. Baranowa, *O nową granicę współczesności* [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, s. 21-37.

<sup>7</sup> Interesującą i wnikliwą analizę procesu kształtowania się architektury muzealnej od początku XIX w., poprzez

okres modernizmu, po epokę boomu muzealnego w latach 70. i 80. w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii przeprowadził M. Pabich, *Źródła i tendencje współczesnej architektury muzealnej w poszukiwaniu muzeum idealnego*, t. 1-3, 1991 (mps: Wydział Budownictwa i Architektury, Politechnika Łódzka oraz Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi).

<sup>8</sup> I. Szmelter, *Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej*, [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, s. 113.

<sup>9</sup> „Muzea Sztuki – architektura. Tradycja i współczesność”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria „Księży Młyn”, 1993 (kuratorzy: J. Jedliński, M. Pabich, A. Zagała).

<sup>10</sup> *Muzeum. Architektura wobec sztuki*, W poszukiwaniu consensusu, red. J. Jedliński, J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, seria „Problemy”, nr 1, Łódź 1993, s. 15.

<sup>11</sup> M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Łódź 2004, s. 11.

<sup>12</sup> *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten*, red. S. Greub, T. Greub, Art Centre Basel, München–Berlin–London–New York 2006. Publikacja towarzyszy wystawie o tym samym tytule prezentowanej kolejno w: Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, Düsseldorf 1.04-25.06.2006; MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rzym 21.09-29.10.2006; Lentos Kustmuseum Linz, 23.11.2006-19.02.2007; Musée des Confluences, Lyon 16.03-17.06.2007; MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 13.06-7.10.2007; Caixa Geral de Depósitos Culturgest Lisboa, Lizbona 2.11.2007-3.02.2008; Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 29.02-25.05.2008; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 20.06-14.08.2008; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 10.10.2008-11.01.2009; University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan 5.02-3.05.2009; Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Tennessee 29.05-23.07.2009; Od lat 90. XX w. ukazało się wiele katalogów wystaw poświęconych problematyce architektury muzealnej, zob. m.in.: V. M. Lampugnani, A. Sachs, *Museums for a New Millenium. Concepts, Projects, Buildings*, Monachium 1999, Ciorra Pippo, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: Musei*, Milano 1991. Zob. także: A. Kiciński, *Tendencje w projektowaniu budowli muzealnych u progu XXI wieku*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 127-135.

<sup>13</sup> W. Oechslin, *Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur* [w:] *Museen im 21. Jahrhundert...*, s. 5-8.

<sup>14</sup> Por.: *Daniel Libeskind. Fundamenty pamięci / Memory Foundations*, red. G. Świtek, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 15.06-15.08.2004, Warszawa 2004; J. K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, „Konteksty” 2003, nr 3-4, s. 321-330; J. Lubiak, *Architektura pamięci Daniela Liebeskinda*, „Artium Questiones” 2005, t. 16, s. 157-185.

<sup>15</sup> Z. Janin, *Tuż przed. Muzeum idealne*, 2007, film video, 30 min., edycja 5. Kopia 1/5 jest w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kopia 2/5 została zakupiona przez Christiana Kereza jako pomocna przy pracy nad szczegółowym projektem gmachu muzeum.

<sup>16</sup> J. H. Martin, Głos w dyskusji na temat projektowanego muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie: <http://artmuseum.waw.pl/index.php?id=30&type=0&L=0> [20.08.2006].

<sup>17</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 130.

<sup>18</sup> I. Szmelter, *Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej* [w:] *Sztuka dzisiaj...*, s. 261-284.

<sup>19</sup> *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej...*, op. cit.

<sup>20</sup> M. Szelaż, *Dynamika muzeum. Historia przeobrażeń*, „Autoportret”, nr 1: „Muzea – o nowoczesnych muzeach i nowoczesnym myśleniu o muzealnictwie”, 2003, s. 4.

<sup>21</sup> Z. Żygulski jun., *Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki*, „Muzealnictwo” 1992, nr 34, s. 3.

<sup>22</sup> Cyt. za: K. Hudson, *Museums for the 1980s. A survey of world trends*, Paris – London 1977, s. 59.

<sup>23</sup> E. Smith, bez tytułu, [w:] *Muzeum. Architektura wobec sztuki*, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, s. 41.

<sup>24</sup> D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, tłum. M. Motak, M.A. Urbańska, Toruń – Wrocław 1999, zwłaszcza podrozdział: *Przestrzenie publiczne centrów handlowych i muzeów*, s. 63-101.

<sup>25</sup> P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 135-146 (rozdz. *Od antyszuki do antymuzeum. Kryzys muzeów*).

<sup>26</sup> *Marcel Broodthaers, Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*, oprac. N. Nobis i in., kat. wyst. Sprengel Museum, Hannover, 20.2-5.05.1996, Städtische Galerie, Göppingen, 16.06-21.07.1996, Ostfildern-Ruit 1996; por. także: S. König, *Zwischen Realität und Fiktion: das Musée d’Art Moderne, Departement des Aigles’ von Marcel Broodthaers* [w:] *Imaginäre Architekturen: Raum und Stadt als Vorstellung*, red. A. Geiger, Berlin 2006, s. 164-181.

<sup>27</sup> „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2.10-31.10.2004 (bez kat., kurator: Aneta Szyłak).

<sup>28</sup> *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2007. Publikacja jest pokłosiem wystawy o tym samym tytule, Muzeum Sztuki w Łodzi 06.12.2006-04.02.2007 (kurator: J. Lubiak).

<sup>29</sup> *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture / Piękni straceńcy: Sztuka współczesna i kultura ulicy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.05-12.08.2007 (produkcja: Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco i Contemporary Arts Center, Cincinnati, kuratorzy: Aaron Rose, Christian Strike).

<sup>30</sup> J. Lubiak, *Ulica wielokierunkowa. Aneks do wystawy Beautiful Losers. Sztuka współczesna i kultura ulicy / Multi-way Street. Annex to the exhibition Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.05-12.08.2007, Łódź 2007.

<sup>31</sup> *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

<sup>32</sup> G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przy-*

stępnie o zarządzaniu instytucją kultury, współpraca i oprac. polskiej wersji i wstęp H. Wróblewska, tłum. A. Wąjs, Warszawa 2006.

<sup>33</sup> *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 42), Universitas, Kraków 2005.

<sup>34</sup> Por. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France*, Warszawa 1996, s. 291-292.

<sup>35</sup> Z. Żygulski jun., *Sztuka kontra muzeum* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 356.

<sup>36</sup> D. Elliot, Głos w dyskusji na temat projektowanego muzeum sztuki nowoczesnej w Warszawie, <http://artmuseum.waw.pl/index.php?id=50&type=0&L=0> [21.08.2006].

Anna Saciuk-Gąsowska, Dariusz Kacprzak

### What Sort of a Museum? Several Comments on the Margin of a Discussion on a Modern Art Museum

An attempt at explaining the activity introduced by a collection of contemporary art into the life of a museum still comes down to posing questions rather than providing answers. The significant transformations which had taken place in art in the past several decades initiated a search for a new definition of a museum, a topic which for long had been the theme of reflections pursued by museum studies. Interest in museology and museum studies in Poland has greatly increased in connection with building a Modern Art Museum in Warsaw. The discussion about such a museum possesses many motifs and levels – assorted features of the designate of the very concept are placed in the forefront. The debate itself is conducted within three domains: (1) museum – architecture, (2) museum – collection, (3) museum – institution.

(1) Museum architecture is a concept, which encompasses not only the form of the building but also the whole infrastructure accompanying it. Museum buildings, which themselves are works of art, have ceased acting as neutral containers serving the presentation of the works featured therein. (2) The fundamental tasks of a museum include gathering, storage and access. Gathering denotes the creation of a collection and there is no ready recipe for the exemplary, "ideal" collection. In the case of storing modern art an enormous role is played by suitable description and documentation since we are dealing with a situation in which artists, using degradable material, create works whose structures cannot be protected from the impact of time. As regards access it is impossible to discover complete consen-

sus along the artist - work – exposition space – curator – visitor line. (3) The museum turns into an element of public space, which it co-creates both physically and from the viewpoint of its meaning, i. e. as a component of the spiritual structure of a given locality.

Several important publications issued in Poland in recent years have exerted prominent influence upon a discussion concerning the image of newly emergent modern art museums. The first, entitled *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 2005 (*A New Museum of Modern or Contemporary Art? Places, Programmes, Tasks*), is an interesting exchange of views represented by three generations of historians of art, museum experts and museologists about the resources of twentieth-century art in the possession of museums, and the ways of their expansion. The next – *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, 2006 (*The Art Museum. From the Louvre to Bilbao*) contains material from a national conference associated with the construction of a new seat for the Silesian Museum in Katowice. The pioneering publication edited by Maria Popczyk - *Muzeum sztuki. Antologia*, 2005 (*The Art Museum. An Anthology*) – is a veritable compendium of knowledge about the museum and its social reception, illustrating essential motifs of the pertinent discussion conducted in the twentieth century. Its selected theoretical texts have already become part of the canon of museological literature.

□

Antoni Romuald Chodyński

## OEUVRE GENIALNEGO RYTOWNIKA POLSKIEGO

**Z y g m u n t K. J a g o d z i ń s k i, Czesław Słania (1921-2005). Polski grafik. Genialny rytownik / Czesław Słania (1921-2005). Polish Graphic Artist. Outstanding Engraver. Korporacja Polonia, Warszawa 2006, ss. 224, fotografie barwne i czarno białe (70), reprodukcje znaczków (ponad 400), dokumentów (35), studia portretowe (8) itp. Album biograficzny, nakład limitowany 600 egz.\***

Spuścizna artystyczna znakomitego polskiego mistrza rytownictwa, specjalizującego się w mikrotechnice stalorytnicznej – Czesława Słania – doczekała się dość szybko po śmierci Artysty (17 III 2005 r.) biograficznego albumu autorstwa Zygmunta Krzysztofa Jagodzińskiego. Szczęśliwy los zetknął ich znacznie wcześniej<sup>1</sup>. Czytając książkę i oglądając fachowo i z wielkim pietyzmem dla każdego szczegółu przygotowany album, odniosłem wrażenie, iż Autor odkrył w bohaterze *alter ipse amici* – przyjaciela w tytanicznej pracy, w pasji kolekcjonerskiej i empatycznym stosunku do otoczenia. Wreszcie, co trzeba na wstępie tego szkicu podkreślić, Artysta wraz z Autorem pochodzą „od tej samej matki” – pierwotnie Państwowej, następnie Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych S.A. w Warszawie. Czesław Słania rozpo-

czywał tam pracę we wrześniu 1949 r. (zwolniony dość arbitralnie w końcu sierpnia 1956 r.), a Zygmunt K. Jagodziński od początku lat 60. związał swoje zawodowe życie z tą instytucją. Ukoronowaniem tej znajomości i zrozumienia działalności zawodowej i twórczej, satysfakcjonujących obie strony jest właśnie ten album o życiu i twórczości znakomitego Artysty, który do perfekcji rozwinął warsztat tworzenia rytowanych znaczków pocztowych.

Klasyfikować je należy i oglądać jako miniatury stalorytniczne. Słania wykonał 1075 znaczków, zajmując niezagrożone żadną konkurencją pierwsze miejsce na świecie. Trudno jest zliczyć kraje większości kontynentów, dla których projektował znaczki, jak również banknoty. W *Kalendarium* prac listę otwierają Szwecja (395 znaczków) i Dania (241), w dalszej kolejności znajdują się: Monaco (135), Polska (40), Wielka Brytania (25), USA (9) i tak egzotyczne krainy, jak: Wyspy Owcze (93), Grenlandia (45), Singapur (10), Wyspy Marshalla (2). Podczas rytowania banknotów nie mógł sobie pozwolić na najmniejszy błąd, jak twierdził *banknoty są interesujące, ale trudniejsze od znaczków – chodzi o światło. Ja nie mogę pracować przy lampie, muszę mieć dzieńne światło* (s. 109). Banknoty wykonywał m.in. dla: Brazylii (12), Portugalii (5), Izraela (4), po dwa dla Argentyny, Kazachstanu, Litwy, Wenezueli i po jednym dla Kanady i Belgii.

Nie stronił od żartów na malowanych akwarelę banknotach dolarowych, częściej jednak posługiwał się tzw. tajnopisami w tworzonych przez siebie

znaczkach pocztowych. Wykorzystał w nich możliwości operowania mikrotechni-



\* Książka, uznana za wybitne osiągnięcie publikacyjne 2006 r. została uhonorowana przez Polski Związek Filatelistów medalem „Za zasługi dla rozwoju publikacji filatelistycznych” oraz zdobyła Grand Prix Krajowej Wystawy Filatelistycznej „Dzieje Mazowsza”, Warszawa 2007.



1. Czesław Ślania (1921-2005), polski artysta grafik, nadworny rytownik króla Szwecji w latach 1972-2005

1. Czesław Ślania (1921-2005), Polish graphic artist, in 1972-2005 the court engraver of the King of Sweden

ką stalorytniczą, były dla niego nie lada wyzwaniem artystycznym. Dla kolekcjonerów odnajdywanie owych żartów, czy, jak pisze Autor – figli – jest prowokujące. Znaczki takie zawsze są dla filatelisty obiektami zainteresowania a nierzadko prawdziwymi rarytasami kolekcjonerskimi. Niekiedy w jednym egzemplarzu zawartych jest kilka takich żartobliwych elementów, a ich odkrywanie przy pomocy lupki stanowi ciekawe zajęcie; kilkanaście „tajnopisów” znajduje się na znaczkach poczty duńskiej i szwedzkiej.

Słania, jako wybitny, ceniony w świecie rytmownik, uhonorowany został przez Królewską Poczta Szwedzką w 70. rocznicę urodzin (1991 r.) bloczkiem składającym się z trzech znaczków, każdy po 10 koron. Był sam autorem bloczku i za temat główny wziął fragment obrazu *Koronacja Gustawa III w 1772 r.* malarza Carla Gustawa Pilo. Podobizny własne zamieścił w kilku wcześniejszych pracach: użył jej mechanikowi samochodowemu na polskim znaczku z 1952 r., następnie pierwszoplanowemu biegaczowi w zimowym biegu Wazów na znaczku szwedzkim z 1973 r., dalej – rytmownikowi w emisji z 1986 r. z okazji Międzynarodowego Hobby Filatelistycznego. Okazał się niezrównanym portrecistą. Biegłość w operowaniu rylcem do sztychowania opanował do perfekcji. Mistrzowskie są jego wczesne portrety przedstawiające bokserów (tym sportem interesował się specjalnie) w serii 23 winetek poświęconych światowym czempionom w latach 1889-1964. Znakomite są portrety władców, uczonych, podróżników, papieży. W swej twórczości nie ograniczał się jedynie do wizerunków znanych osób, świetnie uchwycił ruch w galopie, biegu i chodzie stępa koni, kształty pasących się zwierząt, figury ludzi przy pracy. Nic zarzucić nie można pejzażom, panoramom krajo-brazowym i urbanistycznym, widokom architektonicznym. Z wielką uwagą i dbałością o szczegóły odtwarzał rośliny, przedmioty kultury materialnej i artystycznej (rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne itp.). Fauna i flora na znaczkach Słania to miniaturowe arcydzieła sztuki rytowniczej. Specjalizował się również w tematyce pocztowej (seria angielskich znaczków z dyliżansami). W innej serii Królewskiej Poczty Wielkiej Brytanii odtwarzał z nieprawdopodobną wprost dokładnością historyczne skrzynki pocztowe z epoki wiktoriańskiej i elżbietańskiej, sztychując w zmniejszonej skali całą skrzynkę i powiększając jej fragment w taki sposób, iż posługując się odpowiednią lupką można odczytać umieszczone tam napisy informacyjne, np. na temat opłat pocztowych i godzin wyjmowania listów. Wiele innych serii odnosi się do odkryć geograficznych i map historycznych, awiacji, marynistyki, regaliów (seria szwedzkich znaczków z klejnotami koronnymi, poje-

dynczy znaczek z koroną króla Eryka XIV z 1561 r.), sportu, sztuki Wikingów.

Zygmunt Krzysztof Jagodziński docenił w pełni warsztat sztycharza, przez wiele lat bowiem kierował pracownią znaków wodnych i eguternią Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych S.A.<sup>2</sup>, jest też m.in. uznanym projektantem-specjalistą, zarazem wykonawcą znaków wodnych, który kompetentnie wypowiedzieć się może zarówno o warsztacie, narzędziach, jak i etapach pracy sztycharza. W czasie swojej kilkudziesięcioletniej praktyki poznał także rodzaje i funkcje narzędzi grawer-skich: rylców, skrobaków, punktaków, profilowanych pilników, młotków, stempli, kamieni szlifierskich, jedno- i dwuocznymi lup. Tajemnica najbardziej wierne-go portretu tkwi w przygotowaniu rysunku studyjnego wykonanego ołówkiem. Etapem następnym jest uzyskanie przestrzennej formy. W tym celu twórca pokrywał powierzchnię kreskami o zróżnicowanej gęstości oraz punktami. *Mając do dyspozycji ograniczone środki wyrazu – kreski i drobne punkty – musi [twórca] posługiwać się nimi w umiejętny sposób. Ich gęstość, liczba, konstrukcja, kierunek i miejsca krzyżowania się oraz pola styku linii i punktów mają niewątpliwy wpływ na jakość portretu. To one przecież budują jego ostateczny wyraz. One także dają możliwość rozróżniania waloru i faktury ciała ludzkiego, zależnie od tego, czy jest to portret białego czy czarnego człowieka, młodego czy starego, czy jego skóra jest mokra czy sucha, błyszcząca czy matowa. Rysunek studyjny portretu musi być zbliżony do obrazu rytowanego, musi być tak precyzyjnie przemyślany i opracowany, jakby to była odbitka sporządzona z oryginalnej płyty* (s. 67).

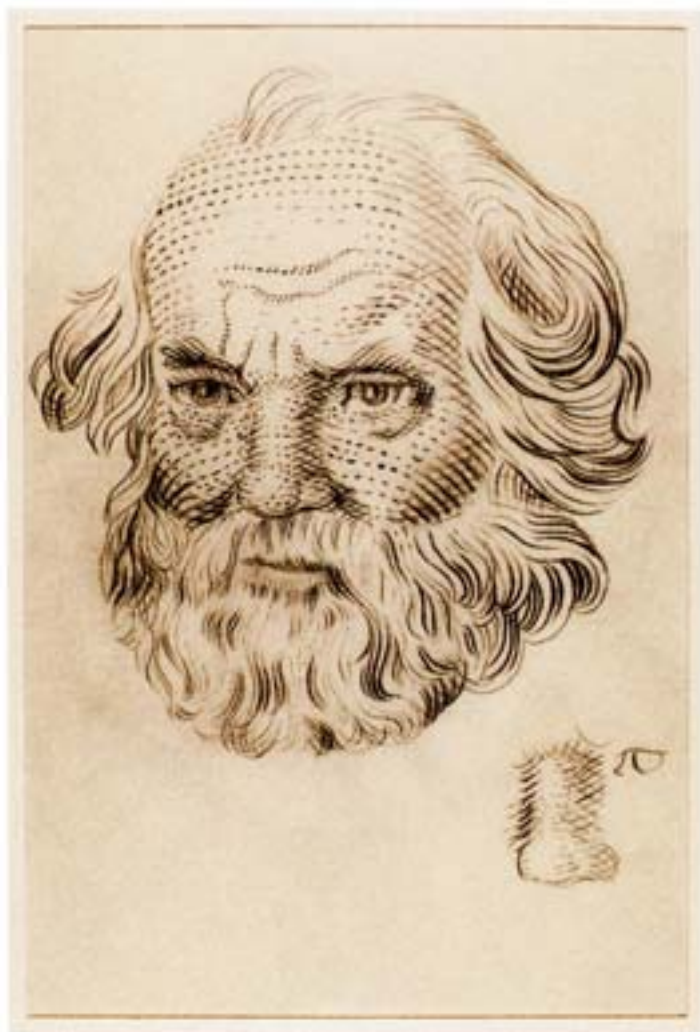
Zygmunt K. Jagodziński wysoko docenił wartość studyjnego rysunku Czesława Słania, zwłaszcza przy projektowaniu znaczków i walorów papierowego pieniądza. Dla dzisiejszego odbiorcy sztuki rytowniczej różnica między portretami (pomijając skalę) na znaczkach i na banknotach jest trudno uchwytana. Znacze tej sztuki uprzytamnia nam, że: *istnieją nieformalne jakoby dwie klasy portretów: znaczkowe i banknotowe. Obie te klasy różnią się od siebie nie tylko wielkością, ale i sposobem rytowania podporządkowanego stawianym wymogom poligraficznym – odmiennym nieco dla znaczków pocztowych i pieniędzy papierowych* (s. 109). Słania przyznał, iż o wiele trudniejsze są w wykonaniu portrety na banknotach, gdyż trzeba je opracowywać rzadszymi kreskami, przez co trudniej jest wychwycić wszystkie błędy. Autor zamieścił kilka takich rysunków studyjnych w skali 1:1, na których z łatwością rozróżnimy wyraźny dukt kresek poziomych i skośnych, przecinających się, następnie punktów oraz miejsc nie zakre-skowanych, z blikami i cieniami nadającymi plastyczność tworzonej postaci. Tuż obok rysunków zamieścił, rów-

niez w skali 1:1, barwne fotografie znaczków z wizerunkami: Jakuba I na znaczku poczty Monaco, Nielsa Bohra na znaczkach poczty duńskiej, króla Gustawa VI Adolfa na znaczkach poczty szwedzkiej, wreszcie Samuela Kleinschmidta na znaczku poczty grenlandzkiej<sup>3</sup>.

Jagodziński specjalną uwagę poświęcił miniaturowym dziełom Słania – pierwszej pracy z fragmentem Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem* oraz powtórnemu jej ujęciu, lecz powiększonemu. Studiując na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Słania, jako początkujący rytownik, narzucił sobie ambitne zadanie w pracy dyplomowej – opracowanie w technice stalorytnicznej, w skali znaczka pocztowego, środkowego fragmentu obrazu Matejki z mnóstwem postaci w dynamicznej akcji. Cel został osiągnięty zadawalając w najwyższym stopniu jego profesorów: Witolda Chomicza i Stanisława Jakubowskiego. Dzięki książce Jagodzińskiego możemy śledzić niemal wszystkie etapy pracy: lustrzane odbicia rysunków studyjnych ze szkicami rumaka księcia Witolda, płaszczy księcia i wielkiego mistrza Ulricha von Jungingen, postaci Litwina, studia portretowe twarzy mistrza Zakonu Krzyżackiego i Zyndrama z **Maszkowic** [A.R.Ch.] oraz kolejne fazy prac przy winietce. Artysta rozpoczął opracowanie winietki od jej ram, wówczas miejsce na scenę bitewną było puste, jedynie z delikatnie opracowanym górnym tłem. Następne fazy obejmowały pole wypełniane fragmentami głównych postaci. Poznajemy również rolę, jaką w sposobie nakładania farby pełniła mosiężna maskownica z wyciętym wewnętrznym łukiem, skrojonym w tzw. ośli grzbiet. Miniatura o wymiarach 22 x 34 mm była dwukolorowym stalorytem.

Dwa lata później Słania powrócił do tematu *Bitwy pod Grunwaldem*. Prace wstępne rozpoczął pod koniec 1953 r., sam ryt w 1954 r., a zakończył je w lutym 1956 roku. W ich wyniku powstało arcydzieło o wymiarach 115 x 200 mm, doskonale czytelne pod szkłem powiększającym, spod którego wyłania się wirtuozeria i mistrzowskie opanowanie warsztatu sztycharza. Zachowała się jedyna w swoim rodzaju dokumentacja wszystkich czynności Artysty przy tej miniaturze. Niecodzienne kalendarium, z którego wynika, iż poświęcił jej 1086 godzin, przytoczone zostało w dwóch fragmentach przez Jagodzińskiego (s. 65).

Album o życiu i dziełach Czesława Słania jest piękną książką bibliofilską, tak pod względem treści, jak formy. Jest przykładem książki opracowanej niezwykle starannie, z niebanalną szatą graficzną, cieszącą wzrok estetyczną oprawą o delikatnej fakturze, z winietą włkłódrukową zdobiącą okładkę utrzymaną w głębokiej, nasyconej zieleni. Zawiera przedmowę i podziękowania



2. Rysunek studyjny Czesława Słania w skali 1:1 do portretu Samuela Kleinschmidta (1814-1886) na znaczku Królewskiej Poczty Grenlandii

2. Studio drawing by Czesław Słania (scale 1:1) for a portrait of Samuel Kleinschmidt (1814-1886) on a stamp of the royal post office of Greenland

Autora oraz tekst wstępny o Artyście. Biografia Artysty rozpoczyna część zasadniczą, z której dowiadujemy się m.in. o poszczególnych etapach jego doskonalenia zawodowego i artystycznego. Kalendarium ułożone jest chronologicznie, z uwzględnieniem liczby projektowanych i wykonanych znaczków dla poczt różnych



3. *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki: kolejne fazy prac Czesława Słania przy winiecie: maskownice, płytka stalorytnicza i dwie odbitki, jedna z bordiurą, druga ze sceną środkową obrazu Matejki
3. *Battle of Grunwald* by Jan Matejko: successive stages of Czesław Słania working on a vignette: printing easels, a steel-engraving plate and two offprints, one with a border, the other with a central scene from the Matejko painting

(repr. z książki za zgodą Zygmunta K. Jagodzińskiego)

(reproduced from the book with the kind permission of Zygmunt K. Jagodziński)

krajów. Wzmiankowane są wyróżnienia i odznaczenia oraz nadane godności. Tę część zamyka spis wystaw w kraju i na świecie z pracami Słania. Fragment książki poświęconej szytom i ich ocenie rozpoczyna Autor esejem „*Bitwa pod Grunwaldem*” – *dwa szyty*, następnie zajmuje się problematyką tajników i doskonalenia warsztatowego w zakresie portretu, odtwarzania wizerunków zwierząt, architektury, ludzi przy pracy, krajobrazów, świata przyrody, poczty, środków transportu, sztuki, sportu, map historycznych, banknotów (podaje w kolejności przyjętej przez Autora). Wiele uwagi poświęcił Jagodziński tzw. figlom Artysty wplecionym w jego sztukę i żartom w życiu prywatnym. W dalszej części albumu zamieścił całostronicowe tablice tematyczne z barwnymi fotografiami znaczków i tablice z biletami wstępu na różne imprezy z lat pięćdziesiątych XX wieku. W części zatytułowanej *Z rodzinnego albumu* znalazło się sporo miejsca dla fotografii archiwalnych i faksymiliów wybranych dokumentów: aktu chrztu, legitymacji oraz dokumentu nadania przez prezydenta RP krzyża komandorskiego Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej w 1998 roku.

Słowniki fachowych zwrotów i terminów w publikacjach popularnonaukowych są zawsze niezwykle cenne, wzbogacają bowiem wiedzę czytelników. Z satysfakcją należy odnotować, iż w komentarzach zamykających album trafiamy na artykuł poświęcony terminologii z *przykładami ze źródeł leksykalnych* oraz na słownik nazw, skrótów łacińskich i obcojęzycznych (s. 197-204). Rozbudowane zostały hasła np. takich określeń, jak: cylinder drukujący, cyzeler, gładzik, grawer, lagi, pantograf, rytownik, skrobak, szrafowanie, I szytcharz, II szytcharz. Wyjaśnienia tego typu

są potrzebne zwłaszcza w tak specyficznej dziedzinie, jaką uprawiał Czesław Słania. Sądzę jednak, że wykład ten mógł Autor rozbudować i uzupełnić o najnowszą wiedzę na temat ekslibrisu, natomiast słownik terminologiczny powinien, moim zdaniem, poprzedzać tę część albumu, w której charakteryzowane są domeny twórczości Artysty.

Książkę zamykają *Bibliografia Czesława Słania* w opracowaniu Janusza Milewskiego i krótkie dwa szkice tegoż autora, prezesa Jeleniogórskiego Stowarzyszenia Filatelistów i Kolekcjonerów, prywatnie wielkiego admiratora twórczości Słania.

Należy w pełni docenić walory merytoryczne i poznawcze wszystkich tekstów znajdujących się w omawianym albumie, łącznie z podpisami pod ilustracjami. Właściwym zamysłem tej edycji jest dwuszpaltowy układ tekstów w języku polskim i równoległe angielskim (tłumaczenia Krzysztofa Stasiaka i Magdy Dziadosz są bez zarzutu), dzięki czemu książka zyskała zasięg międzynarodowy (znalazła się w 16 krajach świata). Projekt okładki, opracowanie graficzne, rysunki, zachowanie właściwych proporcji między poszczególnymi częściami – te wszystkie elementy, o których decydował autor wydania są wyraźnym i dobitnym przykładem umiłowania pracy edytorskiej i wielkiej staranności. Przekazana do rąk czytelników książka jest wartościową pomocą naukową, wzbogaca naszą wiedzę o trudnej sztuce szytcharskiej. Autor zapowiada, iż w dalszym ciągu kompletuje materiały, m. in. korespondencję i zapisy rozmów o twórczości Czesława Słania, do drugiego tomu książki, jaki zamierza poświęcić Artyście.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zygmunt K. Jagodziński, Czesław Słania. Światowej sławy artysta-grafik, genialny rytownik, twórca miniaturowych szytów stalorytnicznych, „*Elity*” 2004, nr 2 (15), s. 25-46.; tenże, Czesław Słania genialne szyty portretowe, „*Elity*” 2005, nr 1/2 (18), s. 10-29.

<sup>2</sup> W pracowni znaków wodnych m.in. powstaje rzeźba na matrycach i kontrmatrycach wgłębna i wypukła; w eguterni (od franc. *égoutter* – odsączać, osuszać) masę papierniczą wylewa się na rzeźbę; na wstęgach tej masy założonej na bębny maszyny papierniczej wytłaczany jest znak, który jest zróżnicowany fakturą i odcieniami: na elementach wypukłych rzeźby masa papiernicza rozczepia się i rozjaśnia, na wklęsłych – zagęszcza i przyciemnia.

<sup>3</sup> Samuel Kleinschmidt (1814-1886) – twórca nowoczesnej gramatyki języka eskimoskiego (1851 r.), autor słownika

tego języka (1871 r.). Znaczek w kolorze brązowym wartości 35 øre, wydany przez Królewską Poczta Grenlandzką, zawiera popiersie uczonego i tytuł: KALÂTDLIT NUGAT. *Kalâtdlit* (wymowa: kalaszlit, l. p. *kalaleg*) była w XIX w. nazwą lokalną używaną na oznaczenie mieszkańców Grenlandii południowo-zachodniej – Eskimosów. Nazwa całej wyspy brzmiała: *nung Kalatdlit*, czyli ląd Kalatdlitów. Pierwszy słownik języka eskimoskiego opracowany był w 1750 r., pierwsza gramatyka Paula Egede w 1760 r. – Por.: A. Kosiba, *Grenlandia*, Lwów-Warszawa 1937, s. 433.

Antoni Romuald Chodyński

### The Oeuvre of a Brilliant Polish Engraver

The end of 2006 marked the publication of an album by Zygmunt Krzysztof Jagodziński on the life and works of Czesław Słania (1921-2005), an exceptional steel engraver, the author of designs for more than 1 000 postage stamps executed with great artistic talent and extraordinary technical precision in many countries all over the world.

After World War II, Słania decided to pursue his artistic endeavours in Cracow. In 1946 he enrolled at the Academy of Fine Arts where in 1947-1950 he studied at the Department of Graphic Art. Already as a student he worked in the State Printing House, a Third Branch of the Polish Security Printing Works in Cracow. After moving to Warsaw, Słania was employed by the Polish Securities Printing Works. Dismissed in 1956, he left Poland and settled in Sweden (Stockholm). Subsequently, Czesław Słania worked in Denmark, Monaco and many other countries. In 1972, King Gustav VI Adolf of Sweden bestowed the title of court engraver, the second such distinction in the twentieth century. Słania designed 1 075 stamps, including 395 projects for the Swedish royal post office, 241 for the Danish post office, 125 for the Principality of Monaco, 93 for the Faroe Islands, 45 for Greenland, 40 for Poland, 25 for the United Kingdom, 10 for Singapore, 9 for the USA, etc. The Polish Post

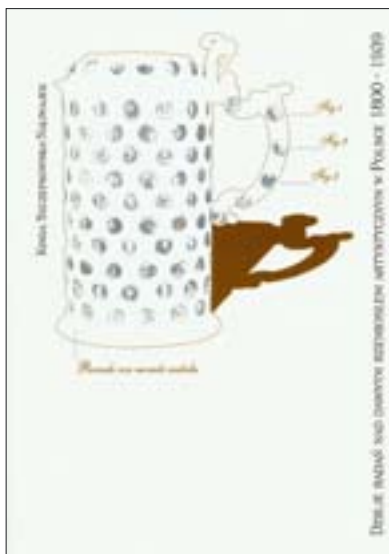
Service resumed cooperation with Słania as late as 1993. Up to 2000, he designed only 11 stamps for this institution.

Zygmunt Jagodziński established that political conditions prevailing in the People's Republic of Poland relegated the enormous talent of Słania to the margin. He successfully worked abroad, where his works were appreciated and awarded, with the artist gaining access to royal and ducal courts while all but forgotten in his homeland. At the end of his life, Czesław Słania returned to Cracow, where on 24 March 2005 he was buried at the Rakowicki Cemetery, in the vicinity of the grave of Jan Matejko. After all, his truly masterly work on stamps began with copying Matejko's *Battle of Grunwald*, processed by means of a steel engraving microtechnique.

In his monographic album Zygmunt K. Jagodziński, also a long-time employee of the Polish Securities Printing Works in Warsaw, contained numerous information obtained directly from the artist, his family and collectors-philatelists. The ensuing imposingly edited book is also the accomplishment of the Museum of Post and Telecommunication in Wrocław. The author promises that he will continue studying the works of Czesław Słania.

□

Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800-1939*, Toruń 2005, ss. 223, il. 33 cz.-b. i 5 kol.



Ostatnim bodaj polskim badaczem, który wierzył, że garnki mogą „rosnąć” na polach, był kronikarz Jan Długosz. Wziąwszy za płody ziemi popielnice z prochami zmarłych, odnajdowane na pogańskich cmentarzyskach koło Nochowa w ziemi Wielkopolskiej, opisał je w swoich *Rocznikach* jako polską osobliwość. W następnych wiekach naszych dziejów nikt nie miał już wątpliwości, co do pochodzenia i sposobów produkcji wyrobów rzemiosła, w tym także rzemiosła artystycznego. Jednak dzieła warsztatów złotniczych, pracowni tkanin i haftów, wytwórni szkła i porcelany czy odlewni ludwisarskich, długo nie były w Polsce przedmiotem zainteresowań o charakterze naukowym. Sytuacja uległa zmianie w początkach XIX w., kiedy ziemie polskie znalazły się pod zaborami. Wśród

ówczesnych elit wyraźne były dążenia do przełamania, szerzonego na zachodzie Europy, a uzasadniającego rozbiory, przekonania o cywilizacyjnym i kulturowym zapóźnieniu Rzeczypospolitej. Kult przeszłości i polskich tradycji dał impuls do gromadzenia najpierw pamiątek historycznych i narodowych, a z czasem szerzej pojętych świadectw dawnej świetności, w tym wybitnych przykładów kultury materialnej. Zbiory tzw. starożytności stały się punktem wyjścia do badań nad sztuką na ziemiach polskich. Początkowo badania te prowadzone były z pobudek patriotycznych i sentymentalnych, z chęci ratowania narodowego dziedzictwa. Ich inicjatorami bywali niekiedy miłośnicy sztuki pozbawieni rzetelnego warsztatu badawczego, co niejednokrotnie dyskwalifikowało ich prace z naukowego punktu widzenia. Z czasem nastąpił jednak wzrost poziomu studiów nad dawnym rzemiosłem artystycznym. Powodem tego były przemiany, jakie w tej dziedzinie dokonywały się w Europie Zachodniej. W 1843 r. w Paryżu powołano Muzeum Cluny, które gromadziło i eksponowało znaczącą kolekcję przedmiotów sztuki zdobniczej z okresu średniowiecza i renesansu. Następnie w roku 1853 wydzielono ze zbiorów Luwru osobną galerię poświęconą „Objets d’art”. Działania te zwróciły uwagę świata naukowego na rzemiosło artystyczne i podniosły jego rangę jako dziedziny badawczej. Na terenach daw-

nej Rzeczypospolitej szersze studia w tym zakresie zaczęły prowadzić towarzystwa i komisje naukowe, placówki muzealne i wyższe uczelnie. O ile poziom badań systematycznie się podnosił, o tyle niemal do końca okresu niewoli niezmiennie pozostawały patriotyczne motywacje towarzyszące działalności naukowej. Zygmunt Działowski, który zorganizował w Toruniu w roku 1876 muzeum gromadzące zabytki krajowe, w przemówieniu inauguracyjnym następująco uzasadniał taką postawę: *Do ogólnych powodów zajęcia się nauką przybywa dla nas jeszcze jeden. Jest nim zatarg o narodowość pierwotnych na tej ziemi mieszkańców. Są tacy, którzy w nienawiści [na]rodowej odmówić by nam chcieli nawet dziejowego prawa mieszkania na tej ziemi i w tendencji swojej posługują się sofistematami opromienionymi niby to naukową aureolą [...]. Winniśmy [więc] zawczasu gromadzić wszelkie dowody, by dać [im] odpór w sposób wyczerpujący i naukowy* (s. 114).

Mimo podejmowanych wysiłków, badania nad dawnym rzemiosłem artystycznym ograniczały się do komunikatów, rzadziej monograficznych publikacji dotyczących poszczególnych jego dziedzin, zawężanych dodatkowo do określonych regionów. Dwudziestolecie międzywojenne nie przyniosło w tej kwestii zasadniczego przełomu. Pojawiły się nowe opracowania monograficzne poświęcone obiektom, warsztatom lub środowiskom rzemieślni-

czym, rozpoczęto wydawanie serii „Muzea Polskie”. Nie doceniono jednak rangi wyrobów rzemiosła artystycznego na tyle, aby udzielić im nieco miejsca w syntetycznych opracowaniach dziejów sztuki polskiej. Trwały w nich pozycję zajęły dopiero po II wojnie światowej.

Przedstawienie dziejów badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce od początków XIX stulecia do roku 1939 było przedsięwzięciem niełatwym ze względu na wielość gałęzi wytwórczości i różnorodny charakter samych badań. Zadanie utrudniał dodatkowo fakt, że większa część omawianego okresu była czasem niewoli narodowej. Każdy z trzech zaborców miał inny stosunek do działalności naukowej mającej za przedmiot sztukę polską, co wymuszało na badaczach odmienne formy pracy. Przychylny stosunek władz austriackich do polskich inicjatyw kulturalnych kontrastował chociażby z represyjną polityką władz pruskich, które za działalność naukową o zabarwieniu patriotycznym skazywały na konfiskatę mienia, a nawet więzienie.

Wyzwanie, jakim było syntetyczne opracowanie dziejów wymienionych wyżej badań, podjęła prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek. Przygotowała ona *Bibliografię historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku*. Ta niezwykle cenna dla badacza dawnego rzemiosła artystycznego pozycja została wydana w roku 2003. Stała się ona podstawą omawianej tu publikacji. Już we wstępie do *Bibliografii...* autorka nakreśliła szkic przyszłej pracy, podając kluczowe wydawnictwa związane z tematem i wskazując środowiska naukowe, będące inicjatorami badań dawnego rzemiosła. W recenzowanej publikacji znacznie rozwinęła ten

temat. Zasadniczą zaletą książki jest próba pełnej charakterystyki wieloaspektowych studiów nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce, prowadzonych w latach 1800-1939. Autorka rozpoczęła od omówienia terminów, jakimi określano rzemiosło artystyczne, oraz sposobów definiowania tego typu twórczości. Następnie zajęła się różnymi rodzajami działalności badawczej, mającej za przedmiot wyroby rzemiosła. Wymieniła kolekcje dzieł sztuki i zbiory pamiątek, opisała krótko ich zasoby, prowadzone w oparciu o nie badania oraz wydawane albumy. Omówiła wystawy „starożytności” i stanowiące ich trwały ślad katalogi. Zaprezentowała muzea, scharakteryzowała ich zbiory i inwentarze. W książce znalazły się również informacje o początkach inwentaryzacji i dokumentacji obiektów zabytkowych z terenów Rzeczypospolitej. Szczepkowska opisała działalność towarzystw naukowych oraz badania prowadzone na wyższych uczelniach. Przedstawiła publikacje dotyczące rzemiosła – od amatorskich do spełniających wszelkie kryteria prac naukowych. Autorka umieściła w tekście także zwięzłe biogramy tych, którzy zajmowali się rzemiosłem artystycznym w omawianym okresie, poczynając od wielkich kolekcjonerów (Stanisław Kostka Potocki, Izabela Czartoryska, Edward Raczyński, Tytus Działyński i in.), a kończąc na zwykłych miłośnikach „starożytności”. Zaprezentowała autorów pojedynczych publikacji oraz badaczy, w których dorobku naukowym prace poświęcone rzemiosłu stanowiły znaczącą część (m.in. Marian Sokołowski, Julian Pagaczewski, Adam Bochnak). Atutem książki jest sięgnięcie do tekstów źródłowych odsłaniających motywy, metody i ocenę działalności badawczej poszczególnych

osób. Wielokrotnie towarzyszy im odautorski komentarz.

Zasadniczym mankamentem jest natomiast brak wstępu, którym opatrywane są zazwyczaj tego rodzaju publikacje, wstępu, który sprecyzowałby przedmiot omawianych badań i ich zakres. Co w istocie oznacza owo „w Polsce” umieszczone w tytule? Czy chodzi o badania nad dziełami rzemiosła artystycznego tworzonymi w Polsce przedrozbiorowej? Czy o badania wyrobów rzemiosła różnej proveniencji gromadzonych na terenach Rzeczypospolitej, często dopiero od końca XVIII wieku? Czy w końcu o badania nad wszelkim rzemiosłem artystycznym, prowadzone na dawnym terenie Polski? Ani sam tytuł, ani treść publikacji nie dają jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Obok zabytków polskiej kultury materialnej przedmiotem naukowych zainteresowań były wazy etruskie i greckie, wyroby z chińskiej porcelany i laki, emalie limuzyjskie czy włoskie i hiszpańsko-mauretańskie majoliki. Dotyczy to zwłaszcza kolekcji, eksponowanych między innymi w Wilanowie, Gołuchowie czy Łańcutcie, w których *polonica* stanowiły niewielką część. Podobnie omówione przez Szczepkowską wystawy „starożytności” prezentowały przedmioty o różnym pochodzeniu (od Europy Zachodniej po Daleki Wschód) i datowaniu (od antyku po czasy nowożytne). Być może autorce zależało na przedstawieniu szerszego kontekstu badań nad rzemiosłem artystycznym w Polsce.

Kinga Szczepkowska-Naliwajek omówiła prace dotyczące zabytków złotnictwa, tkanin i haftów, ceramiki i szkła, ludwisarstwa. Natomiast o numizmatyce, uzbrojeniu, meblach czy zegarach zamieściła jedynie krótkie wzmianki przy okazji prezentacji kolekcji lub wystaw. Niektóre ze wskazanych dziedzin

rzemiosła autorka pominęła również we wspomnianej wcześniej *Bibliografii...*, uzasadniając to we wstępie publikacji. Dla przykładu, uznała, że numizmatyka, jako wyspecjalizowana nauka pomocnicza historii, posługuje się własnym aparatem badawczym i posiada odrębną, szeroką bibliografię. Z kolei rozwój zegarmistrzostwa czy zmiany form uzbrojenia uwarunkowane były postępowaniem technicznym lub rozwojem mechaniki, zaś przemiany stylistyczne miały na ich formę wpływ drugorzędny, stąd nie znalazły się one w polu jej zainteresowań. Być może w omawianej tu publikacji dziedziny te zostały pominięte z podobnych powodów. Wszystkie powyższe wątpliwości, jak wcześniej wspomniałam, mógłby rozwiązać zwięzły wstęp, którego zabrakło.

Z lektury książki wynika, że

autorka starała się przedstawić rozwój badań nad rzemiosłem artystycznym chronologicznie. Szkoda, że nie zyskało to czytelnego wyrazu w tytułach rozdziałów.

Kinga Szczepkowska-Naliwajek wiele miejsca poświęciła badaniom nad dawnym złotnictwem, które było dziedziną rzemiosła szczególnie jej bliską. Dogłębny i szczegółowy charakter informacji na ten temat wydaje się jednak niekiedy przesadny (np. tekst Sokołowskiego poświęcony sztuce emalii, s. 91-92) i kontrastuje z bardziej ogólnym ujęciem pozostałych zagadnień. Z kolei niektóre z przytoczonych tekstów źródłowych, acz interesujące z punktu widzenia charakterystyki środowisk naukowych i temperatury polemik toczonych przez badaczy, nie mają wiele wspólnego z tematem, któremu książka jest poświęcona (s. 71-72).

Mimo powyższych zastrzeżeń, nakreślony przez autorkę bogaty obraz szeroko pojętego życia naukowego na ziemiach polskich od rozbiorów po rok 1939, koncentrującego się na rzemiosle artystycznym, wart jest bliższego poznania. Sylwetki miłośników i badaczy, którzy, nie szczędząc sił i nakładów finansowych, z pasją oddawali się ratowaniu, dokumentowaniu i naukowej analizie pamiątek naszej przeszłości, z pewnością skłonią niejednego czytelnika do refleksji nad kondycją współczesnych działań podejmowanych dla ochrony polskiego dziedzictwa kulturowego. Powszechnej w tamtych czasach świadomości społecznej, dotyczącej potrzeby ochrony zabytków, przychodzi nam dzisiaj jedynie pozazdrościć.

Magdalena Pielas

### Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800-1939* (*The History of Research into Old Crafts in Poland 1800-1939*), Toruń 2005, 223, 33 black and white and 5 colour ill.

Up to the beginning of the nineteenth century, the crafts did not constitute the object of scientific interest. This situation changed once Polish lands were partitioned. The elites of the period aimed at overcoming a conviction about the cultural and civilizational backwardness of the Commonwealth, disseminated in the West and justifying the partitions. A cult of the past and Polish traditions provided an impulse for collecting historical and national souvenirs and in time more widely conceived evidence of former grandeur. Collections of so-called antiquities became a point of departure for scientific studies. Another contributing fact was the elevation of the rank of the crafts as a domain of research, expressed by the establishment of Museum Cluny in Paris (1843) displaying the decorative arts and in 1853 the creation of a separate gallery of *Objets d'art* at the Louvre. In Poland, despite efforts pursued by scientific milieus, research conducted prior to the Second World War and concerning

local crafts was limited to communiqués or monographic publications about its assorted fields. The crafts were not discussed in any synthetic study on Polish art. The history of research into the crafts in Poland up to 1939, described by Prof. Kinga Szczepkowska-Naliwajek, was rendered possible by years-long interest in this particular realm of the arts. In 2003, she published *Bibliografia historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku* (*Bibliography of the History of the Crafts in Poland during the Middle Ages and the Modern Era up to the Mid-Nineteenth Century*) which is the foundation of the reviewed publication. The author discussed the terminology and definitions of the crafts, pertinent studies, art collections, exhibitions of "antiquities", museum resources, inventories and documentation, as well as publications based upon the latter. K. Szczepkowska-Naliwajek wrote about the activity of scientific societies and research carried out

on an academic level. Concise biograms of persons writing about the crafts during the period in question are accompanied by source texts revealing the motifs, methods, and assessment of the ensuing work. Unfortunately, the reader will not encounter all that could be suggested by the title. In her capacity as a renowned expert on the topic, the author discussed monuments of goldsmithery, fabrics and embroidery, ceramic, glass and bell foundery. Numismatics, arms and armament, furniture or clocks are mentioned only in brief notes. The book, nevertheless, outlines a diverse image of scientific life on Polish territory from the partitions to 1939, and brings the reader closer to researchers and lovers of art for whom the salvaging, documenting and scientific analysis of the monuments of Polish material culture were not only a veritable passion but also a patriotic duty. Their extraordinary involvement is worth the attention of all readers!

Magdalena Pielas

Zigmantas Kiaupa, *Lietuvos kultūros vertybių kelionės iki 1990 m.*, Wydawca: Kultūros paveldo departamentas prie Lietuvos Respublikos Kultūros Ministerijos, Vilnius 2006, ss. 141



Na rynku księgarskim w 2006 r. ukazała się książka Zigmantasa Kiaupy, profesora Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie i członka Litewskiej Państwowej Komisji Ochrony Zabytków, zatytułowana *Przegląd litewskich dóbr kultury do 1990 r. – straty i restytucja*, wydana nakładem Ministerstwa Kultury Republiki Litewskiej. Wypełnia ona dotkliwą lukę nie tylko w historiografii litewskiej, ale także wpisuje się w dotychczasowe publikacje współczesnych autorów polskich: Jana Pruszyńskiego<sup>1</sup>, Cezariusza Skuzy<sup>2</sup> i Dariusza Matelskiego<sup>3</sup>, zajmujących się tymi zagadnieniami w odniesieniu do Polski od wieku XVI poczynając, a na okresie po II wojnie światowej kończąc. Wspólnym obszarem zainteresowań dla historiografii polskiej i litewskiej jest więc Rzeczpospolita Obojga Narodów (1569-1795), w skład której wchodziło Wielkie Księstwo Litewskie, jak również lata 1922-1939, gdy Wilno i Kraj Wileński (*Vilnianus Kraštas*) wchodziły w skład II Rzeczypospolitej.

Książka składa się dwóch części zatytułowanych *Lietuvos kilnojamoju*

*kultūros vertybių užsiennyje samprata* (Litewskie ruchome dobra kultury poza granicami kraju) oraz *Lietuvos kultūros vertybių kelionės* (Przemieszczenie się dóbr kultury litewskiej).

W części pierwszej autor dokonał podziału rzeczowego litewskiego dziedzictwa kulturowego pozostającego poza granicami kraju, wyróżniając: inkunabuły, starodruki, archiwalia, księgozbiory, dzieła sztuki i pomniki. Następnie omówił ich przemieszczanie się, czyli grabież litewskich dóbr kultury, dokonaną przez Szwedów i Rosjan. W kolejnym podrozdziale skupił uwagę na koncepcjach odzyskania ruchomego dziedzictwa kulturowego, podjął kwestię źródeł historycznych znajdujących się poza granicami Litwy, zakończył go refleksją o wspólnym – światowym – dziedzictwie kultury.

Z kolei w części drugiej, po krótkiej charakterystyce początków państwowości litewskiej w XIII i XIV w. autor przeszedł do charakteryzowania strat w dziedzinie dóbr kultury zadanych Litwie przez Krzyżaków, Szwedów, Rosjan i Kozaków w wiekach XV-XVIII, następnie omówił konfiskaty carskie w XIX w., likwidację litewskich (wileńskich) instytucji kulturalnych po upadku powstania styczniowego oraz proces rusyfikacji Litwy po roku 1865. Wskazał także na polonocentryzm wielu autorów polskich, którzy nie dostrzegali do 1795 r. odrębności kulturowej Litwinów. Ten punkt widzenia wydaje się wątpliwy, gdyż szlachta litewska

po unii lubelskiej 1569 r. uległa procesom polonizacyjnym i aż do upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów w 1795 r. nie posługiwała się językiem ojczystym, który przetrwał jedynie wśród chłopskiej ludności wiejskiej. Dopiero rusyfikacja ziem litewskich przez carską Rosję Romanowów wpłynęła na litewskie odrodzenie narodowe. Autor zauważa także, iż w historiografii polskiej zagadnienia strat litewskich dóbr kultury poruszone zostały jedynie przez J. Pruszyńskiego i D. Matelskiego.

Merytoryczne rozważania o stratach litewskich dóbr kultury w latach 1655-1945 zaczynają się dopiero od strony 33, gdy autor przytacza grabieże dokonane przez Szwedów i Rosjan, zakończone zawłaszczeniem przez Rosję ksiąg *Metryki Litewskiej*, które do dzisiaj znajdują się w Moskwie. Kiaupa odwołuje się – zresztą dość ogólnikowo – do badań historyków polskich. Wzmiankuje jedynie cenną publikację Marii Łowmiańskiej *Wilno przed najazdem moskiewskim 1655 roku*<sup>4</sup>, stąd też warto przypomnieć co pisała w swojej rozprawie doktorskiej żona wybitnego mediewisty wileńskiego (od 1945 r. poznańskiego) Henryka Łowmiańskiego na temat zniszczeń Wilna w wyniku najazdu moskiewskiego i zajęcia 8 sierpnia stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. Otóż, jak podaje Maria Łowmiańska, podczas 17 dni pożogi w Wilnie spłonęło 600 gmachów w mieście, splądrowano pałace, z których

zrabowano dzieła sztuki, archiwalia, księgozbiory (z mieszczan najwspanialszy posiadał kupiec i burmistrz Stefan Lebedzicz, zawierający 95 ksiąg łacińskich, 12 ruskich, 5 polskich o tematyce filozoficznej, historycznej i religijnej). Nie oszczędzono kościołów i klasztorów. Wymordowano wówczas około 30% mieszkańców (około 25 tys. osób), a następnie ludność miasta zdziesiątkował w roku 1657 mór<sup>5</sup>. Wtedy to wywieziono do Moskwy trzy tomy (IV, V, VI) *Metryki Litewskiej*<sup>6</sup>. W Nowogródku Kozacy Zołotareńki zrabowali i spalili archiwum metropolii unickiej<sup>7</sup>. Zniszczono także większość kościołów katolickich w diecezji wileńskiej<sup>8</sup>.

Anonimowy autor *Pieśni o Januszu Radziwille* tragedię miasta odnotował w następujący sposób: *Stolica nasza, Wilno ukochane, z ozdób, dostatków i dóbr swych zebrane, Kościoły, domy bogate złupione, budowane dwory w popiół obrócone. Krew się niewinna lała rynsztokami, z dziełek i matek rąbanych szabłami. Zakonnych osób obojej płci wiele legło na placu przy każdym kościele*<sup>9</sup>. Zaś Ludwik Kubala pisał: *Kozacy Zołotareńki pierwsi wpadli do Wilna, zdobyli migiem bramy, domy warowne, kościoły i mordowali, co było pod ręką, kobiety, dzieci, psy, konie, koty... jakby Bóg wie, za jakie krzywdy odeścić się pragnęli. Podobno 25.000 ludzi w tym jednym dniu zginęło [...]. Zdobycz – pisze współczesny – w gotowych pieniądzach, w srebrze, w złocie, drogich kamieniach i sprzętach, nie do opisania. O jej wartości przekonał się naocznie w sklepach i na targu w Moskwie, bo Wilno było bardzo bogate i od wieków nie widziało nieprzyjaciela. Byliśmy zdumieni, patrząc na srebrne naczynia, srebrne zamki i gwoździe przy skrzyniach, srebrne okucia karet... Wartość talara spadła wskutek obfitości w obrocie... niewolnicy za bezcen.*

*Car zabrał siedem kopuł z pałacu Radziwiłła, pokrytych złotem i przywiózł do Moskwy wraz z kolumnami z czerwonego i różnobarwnego marmuru, a przytem podłogi, stołów biesiadnych bez liku – rzadkości o jakich Moskale dotychczas nie mieli wyobrażenia*<sup>10</sup>.

W tej części recenzowanej książki szczególnie rzuca się w oczy niewykorzystanie świetnej publikacji Józefa Moriego, powstałej jako rozprawa doktorska na seminarium prof. H. Łowmiańskiego, która mimo wielu mankamentów wynikających z ingerencji cenzury, już w 1965 r. rzuciła światło na problem start zadanych litewskim dobrom kultury przez Moskwę. Ogromny uszczerbek poniosła wówczas Rzeczpospolita w dziedzinie kultury. Podobnie jak w Wilnie było w Pińsku, gdzie – pisze Józef Morzy – wojska rosyjskie: *Stojąc przez kilka dni, wszystkie skarby, sumy gotowe, towary różne, złoto, srebro, cynę, miedź, dzwony kościelne i cerkiewne, zboża różne i wszystkie nabytki domowe do szczytu wybrawszy do bajdaków i czołnow ponosili i powozili, a odchodząc z Pińska zamek, miasto, kościoły, cerkwie, kramy rynkowe, domy, folwarki, także dwa spichlerze w rynku stojące, zgola wszystkie miasto z dostatkami do szczytu ogniem spalili i w niwecz obrócili i ledwie domów kilkanaście z jednego końca na przedmieściu, których ogień zaciągnąć nie mógł, zostało*<sup>11</sup>.

Nie wszystkie grabieże można jednak przypisać Moskalom, albowiem wojewoda wileński i hetman wielki litewski książę Janusz Radziwiłł<sup>12</sup> przed opuszczeniem miasta wziął od Magistratu Wilna za pokwitowaniem 64 tys. złp na żołd dla piechoty cudzoziemskiej, których jej nie przekazał. Ponadto pozwolił własnej chorągwi kozackiej zabrać skarby kościelne (ciało patrona Litwy św. Kazimierza

udało się kanonikom wileńskim ukryć, powróciło ono na swoje miejsce w katedrze dopiero we wrześniu 1661 r.). Natomiast część chorągwi zgodnie z wcześniejszymi, ale nie pierwszymi w tej wojnie zapowiedziami oświadczyła, że *dłużej bez zapłaty służyć nie będzie. Wypowiedziała hetmanom posłuszeństwo i zostawiając za plecami dymy płonącego Wilna opuściła obóz*<sup>13</sup>.

Zabrakło również wykorzystania świetnej syntezy dziejów Litwy pióra Jerzego Ochmańskiego, który – gdy książka nie miała debitu na obszar ZSRR, gdyż kończyła dzieje Litwy na 1940 r. (!) – pisał o wydarzeniach z połowy XVII w. następująco: *Stolica Litwy, która od 1394 r. nie oglądała wrażliwych zastępów, 8 sierpnia 1655 r. padła ofiarą najazdu moskiewskiego. Najazd i sześćioletnia okupacja moskiewska straszliwie zrujnowały Wilno, które ogromnie wyludniło się i na długie dziesiątki lat straciło dawną świetność, i dalej: Najbardziej ucierpiały dobra kościelne, niszczone i przez protestanckich Szwedów, i przez prawosławnych Moskali*<sup>14</sup>. Do upadku ZSRR w 1991 r. nawet takie sformułowanie nie mogło ukazać się w historiografii radzieckiej!

Kolejny podrozdział części II Zigmantas Kiaupa poświęcił przemieszczeniu litewskich ruchomych dóbr kultury w latach 1795-1918. Wskazał tutaj na podział *Metryki Litewskiej* między Rosję a Prusy, które po rozbiórce 1795 r. oparły swoje granice o Niemen, a Kowno i Grodno były miastami granicznymi po stronie rosyjskiej. Należy dodać – czego autor nie zrobił – iż część *Metryki Litewskiej* w 1797 r. została przewieziona do Tajnego Archiwum Państwowego w Berlinie-Dahlem (1302 dokumenty)<sup>15</sup>. Zupełnie pominięte zostały straty zadane kulturze ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego w okresie wojny 1812. A wystar-

czyło sięgnąć do *Historii Białorusi* Zachara Wasiliewicza Szybieki, który pisał: *Dokonywano rabunków i w kurnych chłopskich chatach, i w kupieckich domach, i magnackich pałacach. Został spalony i znacznie zniszczony zamek w Mirze. Zabierano wszystko to, czego nie zdążyli zabrać Francuzi. Rosyjski generał [Paweł] Cziczagow potrzebował czterdziestu wozów, żeby wyprawić do Petersburga i Moskwy cenne rzeczy oraz archiwa z radziwiłłowskiego pałacu w Nieświeżu* [podkr. – D.M.]. Część dóbr radziwiłłowskich z Nieświeża została rozgrabiona przez rosyjskich oficerów i żołnierzy. [...] Powojenna Białoruś była doszczętnie zrujnowana. Ziemię, którą przeszły imperatorskie armie, były pokryte trupami. Naoczni świadkowie obliczali ich liczbę na długość jednej wiorsty na sto i więcej. Umarłymi były wypełnione kościoły, cerkwie, budynki państwowe w miastach, gdzie mieściły się szpitale. Trupy spalano na stosach do wiosny 1813 roku. Ludność Białorusi opłacała wojnę wielkimi ofiarami – zginęło około miliona ludzi<sup>16</sup>.

Kolejnym zagadnieniem podjętym w omawianej książce była grabież księgozbiorów Uniwersytetu Wileńskiego i przekazanie ich w 1834 r. częściowo do Kijowa, a częściowo do Charkowa. Szkoda, iż autor nie skorzystał z najnowszej publikacji Artura Kijasa o Uniwersytecie Charkowskim<sup>17</sup>, a jeśli chodzi o grabież po upadku powstania styczniowego z pracy Henryki Ilgiewicz z Wilna<sup>18</sup>.

Następnie Kiaupa skupił się na wysiłkach Litwy związanych z restytucją utraconych dóbr kultury w latach niepodległości 1918-1940. Zwrócił uwagę na powołanie już w 1919 r. Komisji Rewindykacyjnej, która sporządziła spis dóbr kultury ewakuowanych przez władze rosyjskie w latach 1914-1916 i znajdujących się na obszarze ZSRR.

Niepowodzeniem – jak w przypadku negocjacji polsko-radzieckich w Rydze w latach 1920-1921 – zakończyły się negocjacje litewsko-radzieckie w sprawie Metryki Litewskiej (przechowywanej początkowo w Petersburgu, a od 1887 r. do dziś w Moskwie!). Autor obszernie przytoczył w języku polskim zapis artykułu XI polsko-radzieckiego traktatu pokojowego zawartego 18 marca 1921 r. w Rydze, który odnosił się do rewindykacji polskich dóbr kultury, w tym i do dzisiejszych litewskich dóbr kultury, gdyż obejmował także obszar Kraju Wileńskiego. W podrozdziale tym nie podniesiono kwestii spornych między Polską a Litwą w okresie międzywojennym, gdyż do 1938 r. obydwa państwa nie utrzymywały stosunków dyplomatycznych.

Kolejny podrozdział odnosi się do przemieszczenia ruchomych litewskich dóbr kultury i ich losu w czasie II wojny światowej i okupacji radzieckiej (1939-1991). Autor wskazał tutaj na radzieckie rabunki dokonane we wrześniu 1939 r., zanim Moskwa przekazała Kraj Wileński państwu litewskiemu, co stało się 29 października tego roku. Pierwszy akt grabieży miał miejsce w okupowanym Wilnie, z którego wywieziono częściowo do Mińska, a częściowo do Moskwy dokumenty pochodzące z byłych archiwów gubernialnych w Smoleńsku i Witebsku oraz zbiory Muzeum Smoleńskiego. Szkoda, iż nie została w tym miejscu wykorzystana cenna publikacja Marii Władysławy, która pisała: *W grabieży archiwaliów pomagali najeźdźcy komuniści, wywodzący się z mniejszości narodowych. Utrwaliło się nazwisko młodego Żyda – komunisty, Honiga, historyka i absolwenta USB*<sup>19</sup>. Odnosi się to także do książki Krzysztofa Jasiewicza, w której czytamy: *Proceder grabieży najlepiej, jak chyba żaden inny przykład, odślaniał prawdziwe*

*motywy agresji i rzeczywisty stosunek Sowietów do »wyzwolonej spod pańskiego ucisku« społeczności Kresów. Od pierwszych dni agresji trwał także mimo chaosu i bezmyślnej dewastacji zorganizowany rabunek polskiego mienia na wielką skalę*<sup>20</sup>.

Kolejna akcja rabunkowa nastąpiła po 22 czerwca 1941 r., gdy wojska niemieckie najechały na ZSRR (w tym i na obszar wchodzącej od 1940 r. w skład Rosji Radzieckiej Litwy). Jednak zagadnienie to – w przeciwieństwie do rabunków ze strony ZSRR – opracowane jest pobieżnie, toteż uzupełniam je poniżej.

Archiwa w Wilnie w latach 1941-1944 stały się pośrednim punktem przeładunkowym dla archiwów zrabowanych przez Niemców na okupowanym terytorium ZSRR: m.in. archiwa ze Smoleńska i Witebska złożono w pomieszczeniach archiwum wileńskiego, ale nie podlegały one dykcji Archiwum Państwowego, lecz sztabowi tzw. Komisji Rosenberga (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zu Verfügung*)<sup>21</sup>. Niemcy doprowadzili do rozgrabienia majątku Uniwersytetu Stefana Batorego, który ocalał nawet wtedy, kiedy w latach 1939-1941 Wilno przechodziło z rąk do rąk: najpierw rosyjskich, potem litewskich i ponownie rosyjskich. Z Biblioteki Uniwersyteckiej wywieziono około 500 tomów książek i czasopism oraz kilkadziesiąt druków żydowskich. Zniszczeniu, rozkradzeniu lub rozproszonemu uległy biblioteki zakładów i seminariów USB, które liczyły około 100 tys. tomów. Bibliotekę Wydziału Lekarskiego przekazano Uniwersytetowi Witolda Wielkiego w Kownie (około 10 tys. tomów), a bibliotekę Wydziału Rolniczego – Litewskiej Akademii Leśnej w Wilnie. Niemal doszczętnie uległ zniszczeniu księgozbiór chemiczny, a rozkradzeniu księgo-

zbiór historyczny. Z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego wywieziono 117 obrazów, w tym wiele dzieł szkoły flamandzkiej i holenderskiej, a z Muzeum Etnograficznego USB przekazano do Muzeum Wojny w Kownie zbroje i broń huculską<sup>22</sup>.

Biblioteka Rzymsko-Katolickiego Seminarium Duchownego w Wilnie, licząca 30 tys. tomów, została przez Niemców zamknięta w marcu 1942 roku. Wówczas część księgozbioru wywieziono. Analogicznie postąpiono z Centralną Biblioteką Pedagogiczną w Wilnie, której księgozbiór liczył około 22 tys. tomów. Część tego księgozbioru przejął Litewski Instytut Pedagogiczny, a część – niewłaściwa ideologicznie i politycznie – została zniszczona. Tytuły i autorów kwalifikowała do wycofania kolejno – bolszewicka, a następnie

hitlerowska cenzura. Księgozbiory żydowskie, liczące około 150 tys. tomów, uległy całkowitemu zniszczeniu, z wyjątkiem wybranych egzemplarzy, które wywieziono do Rzeszy<sup>23</sup>.

W krótkim podsumowaniu Zigmantas Kiaupa konstatuje, iż dopiero od 1990 r. zaistniały na Litwie możliwości do podjęcia badań nad stratami i restytucją litewskich dóbr kultury od XVII wieku poczynając a na II wojnie światowej i jej skutkach kończąc. Książkę zamyka wybór literatury przedmiotu. Szkoda, iż nie zamieszczono indeksu osób, a także nazw geograficznych – co znacznie ułatwiłoby poruszanie się po tekście w języku litewskim.

Do rąk czytelnika trafiła bardzo przydatna publikacja, która po raz pierwszy ukazuje odbiorcy litewskiemu starty w narodo-

wych dobrach kultury. Studia na ten temat znajdują się w fazie początkowej, gdyż dopiero młoda – zaledwie piętnastoletnia – państwowość litewska stworzyła możliwość nieskrępowanych badań. Książka przydatna jest także dla badaczy polskich zajmujących się grabieżą i restytucją polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych (od XVI w.) poczynając, a na okresie współczesnym kończąc. Warto byłoby publikację tę przetłumaczyć na język polski i udostępnić szerszemu gronu zainteresowanych. Wymagałaby ona jednak znacznego uzupełnienia o osiągnięcia historiografii polskiej, co zostało wyżej wskazane. Teraz oczekiwać należy analogicznych opracowań historyków białoruskich, rosyjskich i ukraińskich.

Dariusz Matelski

## Przypisy

<sup>1</sup> J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, t. I-II, Kraków 2001.

<sup>2</sup> C. Skuza, *Odzyskanie mienia polskiego po II wojnie światowej*, Piła 1992; tenże, *Wojenne i powojenne losy polskich skarbów narodowych*, Toruń 1994.

<sup>3</sup> D. Matelski, *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR. Próby restytucji: archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*, Poznań 2003; tenże, *Problemy restytucji polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych. Archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*, Poznań 2003; tenże, *Polityka Niemiec wobec polskich dóbr kultury w XX wieku*, Toruń 2005 (wyd. II popr., Toruń 2007); tenże, *Grabież dóbr kultury w wojnach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1569-1795)*, Poznań 2005; tenże, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, t. I-II, Kraków 2006.

<sup>4</sup> M. Łowmiańska, *Wilno przed najazdem moskiewskim 1655 roku*, Wilno 1929 (wyd. II, Poznań 2005).

<sup>5</sup> M. Łowmiańska, *ibidem*, s. 16, 71, 75, 96-97, 181. Jak konstatuje Marceł Kosman: *Rok 1655 przyniósł katastrofę, którą obrazowo przedstawiło sprawozdanie roczne dla władz zakonu [jezuitów – D.M.]*. *Gmachy* [założonej w 1579 r. Akademii w Wilnie – D.M.] wraz z fasadą zostały spalone, z trudem uratowano – i to nie w całości – bibliotekę. **Po sześciu latach trzeba było rozpocząć pracę niemal od podstaw, ale przecież Wilno nie stanowiło wyjątku, zdewastowa-**

**ne zostało całe państwo** [podkreśl. – D.M.] – M. Kosman, *Orzeł i Pogoń. Z dziejów polsko-litewskich XIV-XX w.*, Warszawa 1992, s. 255.

<sup>6</sup> I. Sułkowska-Kurasiowa, *Metryka Litewska – charakterystyka i dzieje*, „Archeion” 1977, t. LXV, s. 92. Jak pisze znawca problematyki: *...w pierwszym rządzie Egidijus Banionis stwierdził, że najstarsze księgi Metryki Litewskiej jako archiwum własne kancelarii Wielkiego Księstwa Litewskiego nie zachowały się w oryginale. Archiwum to przechowywane na Dolnym Zamku w Wilnie zostało w całości utracone w czasie rozprężenia państwa w XVII wieku, nawiasem mówiąc, coś za piękne określenie najazdu moskiewskiego 1655 roku* [podkreśl. – D.M.] – K. Pietkiewicz, *Nowa edycja Metryki Litewskiej*, „Lituano-Slavica Posnaniensia” 1997, t. VII, s. 142.

<sup>7</sup> *Opisanie dokumentow Archiwa Zapadnoruskich Unjatskich Mitropolitow*, t. 1 (1470-1700), Sankt-Petersburg 1897 (informacja pod rokiem 1655).

<sup>8</sup> Zob. J. Kurczewski, *Stan kościołów parafialnych w diecezji wileńskiej po najściu nieprzyjacielskim 1655-1661 r.*, „Litwa i Ruś” 1912, t. I, z. II, s. 119-124 (cz. 1) i z. III, s. 162-169 (cz. 2); t. III, z. I, s. 54-59 (cz. 3) i z. III, s. 204-215 (cz. 4). Tam szczegółowo omówiono zniszczenia 175 kościołów (jako budynków) w poszczególnych parafiach, w niektórych przypadkach wykazując także braki w wyposażeniu liturgicznym i księgach parafialnych. Zob. także: W.F. Wilczewski,

Zniszczenia kościołów diecezji wileńskiej w czasie wojen w połowie XVII wieku, „Przegląd Wschodni”, t. VII, 2001, z. 3 (27), s. 941-964.

<sup>9</sup> A. Rachuba, *Wilno pod okupacją moskiewską w latach 1655-1661*, „Lithuania” 1994, nr 2-3 (11-12), s. 65. Wilno już w 1648 r. – po wybuchu powstania Chmielnickiego – było przygotowane do ewakuacji swych najcenniejszych zasobów, a Kapituła wileńska poleciła swym zarządom *sporządzić wory skórzane dla złożenia srebra i dokumentów na wypadek zamieszania* – J. Morzy, *Kryzys demograficzny na Litwie i Białorusi w II połowie XVII wieku*, Poznań 1965, s. 27.

<sup>10</sup> L. Kubala, *Wojna moskiewska r. 1654-1655*, (Szkice historyczne, seria III), Warszawa 1910 (reprint: Poznań 2005), s. 289-291. Zob. także: J. Szujski, *Dzieje Polski podług ostatnich badań spisane*, t. III, Kraków 1865, s. 367 in.; K. Zernack, *Polska i Rosja. Dwie drogi w dziejach Europy*, Warszawa 2000, s. 241.

<sup>11</sup> J. Morzy, *Kryzys demograficzny na Litwie i Białorusi w II połowie XVII wieku*, Poznań 1965, s. 58-58. Jest to skrócona wersja rozprawy doktorskiej z 1962 r., która w maszynopisie liczyła aż 925 stron. J. Bardach, *O dawnej i niedawnej Litwie*, Poznań 1988, s. 414: *Książka doc. dr. Józefa Morzego – po drobnych poprawkach i uzupełnieniach o publikacje ogłoszone po 1965 r. – powinna zostać wznowiona, gdyż przez 45 lat od obrony doktoratu nikt nie podjął się badań nad tym zagadnieniem, a w 1965 r. ukazała się w wydaniu powielonym zaledwie z kilkuset egzemplarzach!*

<sup>12</sup> Wojska dowodzone przez Janusza Radziwiłła wślawiły się rabunkami już wcześniej – w powiecie orszańskim, a więc na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego. J. Morzy, *op.cit.*, s. 50 i 52.

<sup>13</sup> H. Wisner, *Janusz Radziwiłł 1612-1655...*, s. 197.

W 1656 r., czyli już po śmierci Janusza Radziwiłła, zgodnie z decyzją Jana II Kazimierza, jego dobra zostały nadane wojsku litewskiemu jako forma rekompensaty za niewypłacony żołd. Zob. E. Bagińska, *Kształtowanie się dziedzictwa Radziwiłłów birżańskich na Podlasiu w XVII w.*, „Białostoczczyzna” 1996, nr 3 (43), s. 23; D. Matelski, *Grabież...*, s. 28-37.

<sup>14</sup> J. Ochmański, *Historia Litwy*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 162 i 165.

<sup>15</sup> D. Matelski, *Polityka Niemiec...*, s. 37-38.

<sup>16</sup> Z.W. Szybieka, *Historia Białorusi 1795-2000*, Lublin 2002, s. 31-37. Zupełnie przez przypadek na nieświeskiej kolekcję numizmatów natrafił w Charkowie prof. Igracy Daniłowicz. Zob. K. Szelałowska, *Ignacy Daniłowicz (1787 lub 1788 – 1843)* [w:] *Słownik historyków polskich*, Warszawa 1994, s. 99.

<sup>17</sup> A. Kijas, *Polacy na Uniwersytecie Charkowskim 1805-1917*, Poznań 2005.

<sup>18</sup> H. Ilgiewicz, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń 2005.

<sup>19</sup> M. Wardzyńska, *Sytuacja ludności polskiej w Generalnym Komisariacie Litwy (czerwiec 1941 – lipiec 1944)*, Warszawa 1993, s. 118-119.

<sup>20</sup> K. Jasiewicz, *Zagłada polskich Kresów. Ziemiaństwo polskie na Kresach Północno-Wschodnich Rzeczypospolitej pod okupacją sowiecką 1939-1941*, Warszawa 1997, s. 87.

<sup>21</sup> Zob. J. Wulf, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [t. I: *Kunst und Kultur im Dritten Reich*], Gütersloh 1963, s. 369-376.

<sup>22</sup> M. Wardzyńska, *op.cit.*, s. 119-120.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 121. Zob. też: R. Margolis, *Wspomnienia wileńskie*, Warszawa 2005, s. 63-118 i 219-235.

### **Zigmantas Kiaupa, Lietuvos kultūros vertybių kelionės iki 1990 m., Kultūros paveldo departamentas prie Lietuvos Respublikos Kultūros Ministerijos, Vilnius 2006, 141 pp.**

*A Survey of Lithuanian Cultural Property to 1990 – Losses and Restitution* by Zigmantas Kiaupa, professor at the Vytautas the Great University in Vilnius and member of the State Commission for the Protection of Historical Monuments, was published in 2006. The book not only fills a conspicuous gap in Lithuanian historiography but also enhances heretofore publications by contemporary Polish authors: Jan Pruszyński, Cezariusz Skuza and Dariusz Matelski, studying the same topic in reference to Poland from the sixteenth century to the second world war. Polish and Lithuanian historiography, therefore, share a joint domain of interest – the Commonwealth of Two

Nations (1569-1795), which encompassed the Grand Duchy of Lithuania, and the 1922-1939 period, when Wilno (Vilno, Vilnius) and the Region of Wilno (Vilnianus Kraštas) belonged to the Second Republic.

The book is composed of two parts: *Lithuanian movable cultural property abroad* (*Lietuvos kilnojamoju kultūros vertybių užsienyje samprata*) and *The transition of Lithuanian cultural property* (*Lietuvos kultūros vertybių kelionės*).

The first part divides Lithuanian cultural heritage abroad into incunabula, old prints, archival material, works of art and monuments. The author goes on to discuss the transition, i. e. plunder of Lithuanian cultural property, committed

by the Swedes and the Russians. A successive sub-chapter focuses on assorted conceptions of regaining this property, foreign historical sources, and movable cultural legacy as well as the joint world heritage.

After a brief characteristic of the onset of Lithuanian statehood in the thirteenth and fourteenth century, the second part describes the losses suffered by Lithuanian culture and incurred by the Teutonic Order, the Swedes, the Russians and the Cossacks in the fifteenth-eighteenth century. The author then presents tsarist confiscations during the nineteenth century, the liquidation of Lithuanian (Vilno) cultural institutions after the fall of the January

Uprising of 1863, and the Russianization of Lithuania after 1865.

In a brief summary Z. Kiaupa declares that Lithuania did not enjoy circumstances conducive for embarking upon research into the losses and restitution of cultural property until after 1990.

The publication ends with a selection of pertinent literature. Unfortunately, the author did not include indices of persons and geographic names.

The discussed book is the first publication to acquaint the Lithuanian reader with losses of national cultural property.

It also proves to be of great use for Polish researchers dealing with the history of the plunder and restitution of Polish cultural property from the modern era to the contemporary period.

*Dariusz Matelski*