

MUZEUM BUDOWNICTWA LUDOWEGO
PARK ETNOGRAFICZNY W OLSZTYNKU

ZESZYTY NAUKOWE

Rok 9 (2025) Zeszyt 9



FOLK ARCHITECTURE MUSEUM AND
ETHNOGRAPHIC PARK IN OLSZTYNEK

SCIENCE JOURNALS

Year 9 (2025) Journal 9

Rada naukowa:

prof. dr hab. Krzysztof Młynarczyk, dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodyl prof. UAM,
prof. dr hab. Jan Święch

Redaguje zespół:

Ewa Wrochna (redaktor naczelny), Bogdan Radzicki (redaktor naukowy)

Tłumaczenia:

Jarosław Solmiński

Korekta:

Jolanta Weihs

Skład i opracowanie graficzne:

Łukasz P. Fafiński

Science council:

prof. dr hab. Krzysztof Młynarczyk, dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodyl,
prof. dr hab. Jan Święch

Pre-edited by:

Ewa Wrochna (Editor-in-chief), Bogdan Radzicki (Academic editor)

Translation:

Jarosław Solmiński

Proof-reading:

Jolanta Weihs

Composition and graphic design:

Łukasz P. Fafiński

Wydawca:

Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny

ul. Leśna 23, 11-015 Olsztynek, tel. 89 5192 164

www.muzeumolsztynek.com.pl

email: zeszyty.naukowe@muzeumolsztynek.com.pl

ISSN 2083-5523

ISBN 978-83-952927-8-1

Olsztynek 2025

Publikacja, którą mam przyjemność Państwu przedstawić jest pokłosiem konferencji zorganizowanej przez Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztynku w dniach 14–16 czerwca 2023 roku z okazji 110. rocznicy utworzenia instytucji. Zaprosiliśmy wówczas muzealników z kraju i zagranicy do refleksji nad doświadczeniem „nie-oczywistego” w muzeum w bardzo szerokim zakresie tego tematu: zbiorów, muzealnych praktyk, percepcji. Pozostawiliśmy jednocześnie autorom szeroki margines możliwych interpretacji tego zagadnienia, a oni doskonale wykorzystali zaoferowaną im przestrzeń.

Zainteresowanie tematem i udziałem w wydarzeniu przerosło nasze najśmielsze oczekiwania. Zgłoszone referaty dotyczyły niemal całego spektrum programowego konferencji. W rezultacie otrzymaliśmy społeczno-muzealny ogląd tego, co w praktyce muzealnej jawi się jako nieoczywiste i dzięki temu sama ta kategoria stała się dla nas bardziej dostępna poznawczo. W przedstawionych analizach różnych zjawisk muzealnej praktyki i refleksji ten interesujący nas temat przejawiał się nie tyle jako coś wyjątkowego, ale i jako uniwersalny aspekt przedmiotu muzealnego.

Mam nadzieję, że niniejsza publikacja zawierająca teksty, które powstały na bazie referatów wygłoszonych podczas wspomnianej konferencji, przyczyni się do pogłębienia naszej środowiskowej refleksji nad tym codziennym a tak „nie-oczywistym” zagadnieniem.

Ewa Wrochna

*Dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego
– Parku Etnograficznego w Olsztynku*

Sprawozdanie z konferencji naukowej:
Nie-oczywiste i muzeum.
Zbiory – praktyki – percepcje.
110-lecie Muzeum Budownictwa Ludowego
– Parku Etnograficznego w Olsztynku

Olsztynek 15–16 czerwca 2023

Organizatorzy konferencji zaprosili środowisko muzealników do refleksji nad doświadczeniem „nie-oczywistego” w muzealnych praktykach i w teoretycznej, muzeologicznej refleksji dotyczącej tego coraz bardziej złożonego fenomenu kulturowego, jakim jest współczesne muzeum. Sformułowany w zaproszeniu konferencyjnym temat obejmuje całe spektrum zagadnień związanych z muzeum jako pewnym fenomenem kulturowym, poczynając od problemów bardzo teoretycznych i abstrakcyjnych aż po bardzo konkretne zagadnienia związane z kształtowaniem i realizowaniem polityk gromadzenia zbiorów czy tworzeniem konkretnych ekspozycji. „Nie-oczywiste” to kategoria, która może odnosić się do konkretnego obiektu bądź zasobu muzealnego, zastanego już lub będącego przedmiotem intencjonalnego gromadzenia. „Nie-oczywistymi” możemy także nazwać realizowane przez dane muzeum działania, które jako takie mogą być odbierane bądź to przez muzealną publiczność, bądź też nawet przez samych muzealników.

Samo tytułowe pojęcie tworzące ramy zaproponowanego dyskursu dookreśla się przez swoją opozycję. Jest zaprzeczeniem, za-kwestionowaniem tego, co wydaje się być doświadczane, postrzegane jako naturalne, bez-problemowe, właściwe dla..., rozumiane samo przez się itp. (listę synonimów tego-co-oczywiste można zapewne jeszcze znacznie rozszerzyć). O ile „oczywistość” w praktyce muzealnej się „samo-prezentuje” i „samo-uzasadnia”, o tyle jej przeciwieństwo wprowadza nas w stan konfuzji, wytrąca nas z tego, co Husserl nazywał *naturalnym nastawieniem* i problematyzuje: bądź to samą obecność danego przedmiotu/rzeczy w naszych zbiorach, bądź to przynależność do danej kolekcji, czy wreszcie sam sposób jej wykorzystania/ekspozycji w konkretnych okolicznościach.

Komitet naukowy konferencji w składzie: prof. dr hab. Stanisław Achremczyk (Instytut Północny w Olsztynie), prof. dr hab. Katarzyna Barańska (UJ), dr Iwona Liżewska (NID, Oddział Olsztyn), prof. dr hab. Krzysztof Młynarczyk (UWM), prof. dr hab. Jan Święch (UJ) zaakceptował ostatecznie do ogłoszenia 26 referatów i komunikatów z 14 ośrodków muzealnych. Dzień konferencyjny został wypełniony

do ostatniej minuty i wymagał od uczestników i organizatorów żelaznej dyscypliny. Zgłoszone referaty i komunikaty zostały podzielone na cztery grupy tematyczne o nierównych proporcjach i wygłoszone w ramach czterech sesji problemowych. Przyjęto, że dyskusje nad wygłoszonymi referatami będą prowadzone na koniec każdej z sesji. Konferencję rozpoczęła Dyrektor Muzeum – Ewa Wrochna, która przywitała wszystkich uczestników spotkania naukowego: prelegentów, członków komitetu naukowego i zgromadzonych licznie słuchaczy.

W sesji pierwszej konferencji (moderatorka: dr Iwana Liżewska), poświęconej prezentacji zbiorów i zabytków, które jako takie, w uznaniu ich depozytariuszy, nie wpisują się w profil kolekcji danego muzeum, jego ideowe założenia czy aktualną politykę gromadzenia zbiorów, a jednak tworzą jego zasób, stanowiąc dla ich operatorów problem i wyzwanie. Spektrum prezentacji owych „nieoczywistych” zbiorów było naprawdę zróżnicowane. Anna Piera z Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej przedstawiła kolekcję dzieł sztuki XX- i XXI-wiecznych twórców profesjonalnych wchodzącą w skład zbiorów muzeum etnograficznego, a Aleksandra Krupa-Bykowska z Muzeum Zamkowego w Malborku omówiła liczącą około 23 tys. eksponatów – nieoczywistą w murach średniowiecznej warowni krzyżackiej – kolekcję współczesnego ekslibrisu. Chociaż kontekst historyczny gromadzenia tego rodzaju zbioru może budzić pewną konsternację i zaskoczenie, to już wyjaśnienie, że jego powstanie jest związane z organizowanym od 1963 roku w malborskim muzeum Międzynarodowym Biennale Ekslibrisu Współczesnego stawia jej eksponowanie w tym miejscu w zupełnie „oczywistym” świetle. Podobnie rzecz się ma z *Galerią Pomorskiego Malarstwa Plenerowego* w Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach, której genezę i zbiory przedstawiła w swoim wystąpieniu Violetta Tkacz-Laskowska. W tym przypadku zaczynem powstania „nieoczywistej” w muzeum na otwartym powietrzu ekspozycji była aktywność malarzy, którzy licznie odwiedzali Kluki, traktując je jako miejsce i inspirację dla swojej działalności artystycznej.

Na zupełnie inne fenomeny nie-oczywistości zbiorów wskazali kolejni prelegenci tej sesji konferencji. Agata Kusto z Muzeum Wsi Lubelskiej zaprezentowała, nieoczywiste jej zdaniem, w kontekście muzeum skupionego na gromadzeniu dziedzictwa materialnego, gromadzone w tym muzeum zbiory fonograficzne dokumentujące kulturę muzyczną regionu. Na nieco podobny „kłopot” z usytuowaniem kolekcji w kontekście muzeum o profilu etnograficznym, ale skupionym bardziej na gromadzeniu materialnego dziedzictwa związanego z kulturą ludową, wskazała Sylwia Kozioł, która omówiła genezę i sytuację kolekcji zabytków archeologicznych (pradziejowych) w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Z kolei Joanna Jezierska z Zamku w Kwidzynie, który jest oddziałem Muzeum Zamkowego w Malborku, wskazała na wyzwania, jakie stają współcześnie przed twórcami ekspozycji przyrodniczych, szczególnie wówczas, gdy miejscem jej prezentacji jest zabytkowa przestrzeń średniowiecznego zamku.

Dwa ostatnie wystąpienia pierwszej sesji konferencji poświęcone były prezentacji zbiorów w jakiś sposób dla muzeum „kłopotliwych”. Justyna Lijka przedstawiła referat poświęcony „kolekcji” (nie)chcianych darów w Muzeum Zamkowym w Malborku. Przykładem takiego właśnie zespołu muzealnych artefaktów we wspomnianym muzeum jest, według prelegentki, zgromadzona tam Kolekcja Rycin. Z kolei Tomasz Romanowicz przedstawił w swoim wystąpieniu kontrowersyjną, we współczesnym kontekście historyczno-kulturowym, „spuściznę” nazistowskiego Muzeum Etnograficzno-Prehistoryczno-Ludoznawczego w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi.

W drugiej sesji konferencji, którą moderował dr Bogdan Radzicki, wygłoszono tylko trzy referaty. Prelegenci tej sesji skupili swoją uwagę na relacji teoretycznego „nie-dopasowania” szeroko rozumianego obiektu, względnie obiektów do pewnej przestrzeni rozumianej metaforycznie jak ich kontekst polityczno-kulturowy. I tak Aiste Lasauskiene z Litewskiego Muzeum Etnograficznego w Rumszyszkach przedstawiła kontekst historyczny ekspozycji jurty syberyjskiej w przestrzeni muzeum prezentującego litewską kulturę narodową. Niejako kontynuując wywołany przez poprzednią prelegentkę temat, Wiesława Chodkowska omówiła szeroki kontekst historyczny, polityczny i kulturowy ekspozycji dwóch zagród z terenu Małej Litwy w Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznym w Olsztynku. W tym wypadku – twierdziła prelegentka – mamy do czynienia z odwrotnym procesem kulturowym niż to ma miejsce w przypadku muzeum litewskiego. W olsztyneckim muzeum, będącym spadkobiercą niemieckiego, Wschodniopruskiego Muzeum Ojczyźnianego, które swoją pierwszą siedzibę miało w Królewcu, ekspozycja architektury charakterystycznej dla części Prus Wschodnich zamieszkałej przez ludność litewskojęzyczną wyznania ewangelickiego przeszła z przestrzeni semantycznej tego, co oczywiste (we wschodniopruskim kontekście kulturowym) do „nie-oczywistego” w kontekście „polskiej” kultury Warmii i Mazur.

W Ostatnim referacie tej sesji przygotowanym wspólnie przez Bartłomieja Butryna i Janusza Trupinę z Muzeum Zamkowego w Malborku, ale wygłoszonego jedynie przez tego pierwszego, autorzy wystąpienia przedstawili refleksję nad „nieoczywistością” odbioru społecznego (reprezentowanego w referacie przez model tzw. weekendowego turysty) gotyckich zamków krzyżackich w Malborku, Sztumie i Kwidzynie, dość jednoznacznie sytuującej ich rzeczywistość w kontekście historycznym władztwa krzyżackiego w Prusach, a prowadzoną przez te muzea działalnością: wystawienniczą, gromadzenia, edukacyjną itp. Przedmiotem omawianego wystąpienia były w szczególności wdrażane programy dekonstrukcji powszechnych wyobrażeń i oczekiwań wobec krzyżackich zamków jako siedzib muzeów – jak to ujęli autorzy wystąpienia – przeciągania widza z obszaru nieoczywistości.

Na trzecią sesję konferencji, moderowaną przez prof. dr. hab. Jana Świącha, złożyły się wystąpienia, których wspólnym mianownikiem była pewna szczególna osobliwość

samemu przedmiotowi uwagi prelegentów. Autorzy wystąpień upatrywali tak rozumianej nieoczywistości bądź to w jej ontycznym niedopasowaniu do jakiejś konkretnej rzeczywistości kulturowej, bądź też nieoczywistej formy samej percepcji obiektu. Nieoczywistość omawianych w tej sesji obiektów wynika również czasem z jakiejś wewnętrznej sprzeczności tkwiącej w samej strukturze omawianego przedmiotu, często wynikającej z jego indywidualnej historii.

Krzysztof Karbownik poświęcił swoje wystąpienie prezentacji twórczości twórcy ludowego ze wsi Jaworzna koło Kielc – Jana Bernasiewicza. W tym przypadku – zauważył prelegent – mamy do czynienia z nie-oczywistością na dwóch poziomach. Po pierwsze – w przypadku Bernasiewicza można mówić o pewnym niedopasowaniu tematyki jego twórczości do ówczesnych (czytaj: PRL-owskich) standardów sztuki ludowej. Zamiast „typowych” wyobrażeń tzw. Świątków, ludowy twórca rzeźbił figury swoich sąsiadów, postaci historycznych, ale także postaci demonicznych i zwierząt. Bardziej nie-oczywista niż sama materia twórczości, stwierdził prelegent, była jednak kulturowa biografia rzeźbiarza. Twórczość artystyczną łączył bowiem Bernasiewicz z zainteresowaniem astrologią, praktykowaniem wróżbiarstwa, rzucaniem i odczynianiem uroków a nawet ze swoistą pracą badawczą: spisywał i analizował również przekazy o ludowym mistycyzmie.

Piotr Czepas z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi zajął się w swoim wystąpieniu historią pozyskania dla muzeum wyposażenia dwudziestowiecznej garncarni z Tuszyna, której indywidualny los stał się egzemplifikacją zmian zachodzących w rzemiośle garncarskim środkowej Polski.

Iwona Rosińska z Muzeum Etnograficznego w Poznaniu opowiedziała z kolei o zrealizowanej w roku 2022 wystawie fotograficznej pt. „Czarno na białym w kolorze”. W ramach tego projektu wykonano i wyeksponowano pokolorowane kopie czarno-białych zdjęć z lat 1890–1939. Jednym z nieoczywistych rezultatów ekspozycji było – stwierdziła prelegentka – odkrywanie przez zwiedzających znanych sobie postaci, miejsc i wydarzeń, co sprawiło, że wiele anonimowych dotąd fotografii stało się dokumentami opowiadającymi konkretne historie. O nieoczywistym związku między *camera obscura*, czyli prototypem aparatu fotograficznego, a *kunstkamerą* – protoplastą nowoczesnego muzeum opowiedziała w swoim wystąpieniu Maja Bieńkowska z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Prelegentka na wybranych przykładach z kolekcji fotograficznej Muzeum Narodowego w Gdańsku ukazała jak niektóre elementy koncepcji *kunstkamery* mają swoje odzwierciedlenie lub kontynuację w fotografii.

Dwa kolejne wystąpienia w tej sesji dotyczą w zasadzie jednego tematu: obiektów muzealnych, które uzyskały swoją formę i funkcjonalność dzięki połączeniu w całość dość nieoczywistych rzeczy. Nieoczywistym zastosowaniom militarnych „pamiątek” po dwóch wojnach światowych, które przetoczyły się przez Polskę poświęcił swoje wystą-

pienie Przemysław Bednarczyk z Muzeum Wsi Radomskiej. Mówca wskazał, że znaczny odsetek eksponatów – przedmiotów codziennego użytku, stanowiących wyposażenie zagród w radomskim muzeum – zawiera w swojej konstrukcji elementy pochodzenia militarnego, co bywa nierzadko zaskakujące nie tylko dla zwiedzających muzeum turystów, ale nawet samych muzealników. Z kolei Daniel Gosk z Muzeum Zamkowego w Malborku przedstawił historię bardzo charakterystycznej i dość specyficznej zbroi płytowej eksponowanej w muzeum jako „półzbrojek husarski”. Nieoczywista dla specjalistów konstrukcja omawianej zbroi uruchomiła cały proces badawczy zmierzający do wyjaśnienia, czym tak właściwie jest prezentowany eksponat, skąd pochodzi i jak znalazł się w muzealnej kolekcji.

Referat Dawida Gonciarza z Muzeum Kultury Ludowej Pomorza w Swołowie zarówno swoim tytułem jak i przedmiotem nawiązywał do tematu konferencji. Prelegent omówił ekspozycję zrealizowaną w nowo oddanej do użytku zabytkowej stodole należącej do jednej z chłopskich zagród w muzeum. Autorzy wystawy pt. „Swołowo. Historie (nie)oczywiste” założyli sobie do zrealizowania dwa cele, po pierwsze: ukazać historię wsi przez odwołanie do narracji budowanej „od dołu” – przez wspomnienia i lokalne opowieści; po drugie zaś wystawa miała być tak zrealizowana, by ekspozycja nie zasłaniała samej misternej konstrukcji budynku, która sama w sobie również jest dla muzealnych gości przedmiotem poznania.

Trzecią sesję konferencyjną zamykało wystąpienie przedstawicielki Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku Moniki Sabljak, poświęcone prezentacji dość nieoczywistego zestawienia: biograficznej wystawy o Krzysztofie Celestynie Mrongowiuszu, która jest prezentowana w kontekście średniowiecznej baszty obronnej, stanowiącej element systemu murów obronnych Olsztynka oraz wystawy poświęconej właśnie prezentacji średniowiecznej architektury miasta.

W czwartej i ostatniej sesji konferencji, moderowanej przez prof. dr. hab. Krzysztofa Młynarczyka, zaprezentowano tematy podejmujące szeroko rozumiane zagadnienie relacji muzeum z jego otoczeniem społecznym. Chociaż otwarcie muzeów na kontekst społeczny, wchodzenie w różnorodne interakcje ze środowiskami lokalnymi (przy czym lokalność można tu rozumieć w szerszy niż jedynie geograficzny sposób) wydaje się być dzisiaj standardem pracy muzealnej, to jednak w wielu obszarach te praktyki jawią się jako nieoczywiste, nawet jeśli pozostają ugruntowane w etnograficznym dyskursie. Stanisław Remiszewski z Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu w taki właśnie sposób potraktował zwyczaj grania na drewnianym rogu, zwanym ligawką, który był wykorzystywany zarówno w praktykach pasterskich, jak i obrzędowych (otrębywanie adwentu). Zwyczaj ten zanikł całkowicie na pograniczu mazowiecko-podlaskim, przeżywając jedynie w pamięci mieszkańców regionu. Dzięki organizowanemu od lat 70. XX wieku konkursowi gry na instrumen-

tach pasterskich dziedzictwo to, jak podkreślał prelegent, zostało niejako na nowo wynalezione.

Drugi z referentów reprezentujący ośrodek ciechanowiecki zajął się w swoim wystąpieniu również nieoczywistą praktyką związaną z popularyzacją dziedzictwa kulturowego. Mówca zaprezentował doświadczenia muzeum w zakresie popularyzacji wiedzy i wartości związanych z wiejskim budownictwem drewnianym poprzez zebrane w trakcie realizacji (od 2018 roku) warsztatów konserwacji i ochrony budownictwa wiejskiego pt. „Tłoka ciesielska”. Wyjątkowe w tym projekcie jest zdaniem prelegenta to, że uczestnicy warsztatów mają praktycznie do czynienia z żywym zabytkiem architektury wiejskiej. Podczas „Tłoki” jej uczestnicy nie tylko zapoznają się z aspektami teoretycznymi ochrony i konserwacji, ale biorą czynny udział w konkretnych działaniach podejmowanych wobec zabytku. W tym wypadku nieoczywisty, chociaż jak najbardziej właściwy i pożądany, jest spłot wiedzy akademickiej i praktyki konserwatorskiej realizowany podczas „Tłoki”.

Dwa ostatnie referaty w tej sesji zostały wygłoszone przez dwoje przedstawicieli Muzeum Mazowieckiego w Płocku. W pierwszym z nich Grzegorz Piaskowski podjął rozważania nad rolą muzeum we współczesnej kulturze, a punktem odniesienia dla próby analizy nieoczywistych praktyk muzealnych były prowadzone przez prelegenta w muzeum warsztaty treningu mentalnego odwołujące się do kultury Dalekiego Wschodu, które towarzyszą stałej wystawie muzealnej prezentującej sztukę tego regionu świata. Z kolei Magdalena Lica-Kaczan podkreśliła w swoim wystąpieniu nieoczywiste zestawienie dwóch wystaw w Skansenie Osadnictwa Nadwiślańskiego w Wionczeminiu Polskim: wystawy poświęconej działalności Olendrów – mistrzów melioracji, którzy do drugiej wojny światowej zagospodarowywali nadwiślańskie brzegi oraz wystawy prezentującej ideę Konwencji Ramsarskiej (w jej ramach obchodzi się corocznie Światowy Dzień Mokradeł), a której hasłem było przywrócenie mokradeł.

Po wygłoszeniu ostatniego referatu w tej sesji i dyskusji nad wystąpieniami prof. Jan Świąch i dr Bogdan Radzicki przedstawili dwa krótkie podsumowania obrad konferencji. Mówcy zwrócili uwagę na różnorodność tematyczną przedstawionych referatów i komunikatów oraz wieloaspektowość i złożoność podejmowanej przez referentów problematyki. W szczególności referenci podkreślili konieczność podjęcia pogłębionej refleksji nad koncepcją samego przedmiotu muzealnego i jego ontologicznego statusu w teorii muzeologicznej. Wydaje się bowiem, że jednym z istotnych komponentów strukturalnych teorii przedmiotu muzealnego jest właśnie analizowana na gruncie epistemologii opozycja między tym, co oczywiste, a nie-oczywistym.

W drugim dniu konferencji uczestnicy wzięli udział w objeździe, którego celem było zapoznanie się z udostępnionymi w ostatnich latach w województwie warmińsko-mazurskim obiektami dziedzictwa kulturowego. Podczas objazdu odwiedzono nowo

otwarte Muzeum Bitwy pod Grunwaldem, Multimedialne Muzeum Stalagu IB i Historii Olsztynka w olsztyneckim ratuszu oraz wyremontowaną i oddaną na cele społeczne zabytkową wieżę ciśnień w Olsztynku.

Bogdan Radzicki

Anex

wykaz referatów i komunikatów wygłoszonych podczas konferencji

Listę referentów podajemy w układzie alfabetycznym.

- Przemysław BEDNARCZYK: *„Militaria ucywilnione – kolekcje przedmiotów użytku codziennego, powstałe wskutek wtórnego wykorzystania militariów.*
- Maja BIENKOWSKA: *Miniaturowy gabinet osobliwości. Relacje kunstkamery i camery obscury na przykładzie nieoczywistych obiektów ze zbiorów Gdańskiej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku.*
- Bartłomiej BUTRYN, Janusz TRUPINDA: *Murowana nieoczywistość. Gotyckie zamki dawnego Państwa Zakonnego jako siedziby muzeów. Narracje i kolekcje – na przykładzie Muzeum Zamkowego w Malborku (Malbork, Sztum, Kwidzyn).*
- Wiesława CHODKOWSKA: *Budownictwo ludowe Małej Litwy – jak oczywiste stało się nieoczywistym.*
- Piotr CZEPAS: *Nie-oczywiste czy oczywiste? Czyli o dwudziestowiecznej garncarni z Tuszyńska w dwudziestym pierwszym wieku.*
- Dawid GONCIARZ: *Swołowo. Historie (nie)oczywiste.*
- Daniel GOSK: *Zbroja płytowa z kolekcji Władysława Łozińskiego w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku.*
- Joanna JEZIEŃSKA: *Blaski i cienie ekspozycji przyrodniczej w zabytkowym wnętrzu.*
- Krzysztof KARBOWNIK: *Kilka stopni (nie)oczywistości w twórczości Jana Bernasiewicza, twórcy ludowego z Jaworzni k. Kielc.*
- Sylwia KOZIOŁ: *Popielnice w zbiorach Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.*
- Aleksandra KRUPA-BYKOWSKA: *Kolekcja Ekslibrisu Współczesnego na zamku malborskim.*
- Agata KUSTO: *Zbiory fonograficzne w muzeach typu skansenowskiego. Problemy i wyzwania na przykładzie Zbiorów Folkloru Muzycznego Wsi Lubelskiej w Lublinie.*
- Aiste LAZAUSKIENE: *Unobvious in the Open-Air Museum of Lithuania.*
- Magdalena LICA-KACZAN: *Kiedy woda budzi demony powodzi. (Nie)oczywisty Światowy Dzień Mokradeł w Skansenie Osadnictwa Nadwiślańskiego w Wiączemnie Polskim.*
- Justyna LIJKA: *Odłożone w niepamięć? O (nie)chcianyach darach w muzealnej kolekcji.*
- Grzegorz PIASKOWSKI: *MuZENum. Polygon duchowej popkultury.*
- Anna PIERA: *Nieoczywistość oczywistości. Dzieła twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.*

Stanisław REMISZEWSKI: *Ligawka mazowiecko-podlaska – dziedzictwo wynalezione, rekonstrukcja pamięci czy oczywista permanencja kultury?*

Tomasz ROMANOWICZ: *Projekt hitlerowskiego Muzeum Wschodu – kontrowersyjny epizod w historii łódzkiego muzealnictwa.*

Iwona ROSIŃSKA: *To samo, a jednak inaczej. „Czarno na białym w kolorze” - wystawa w Muzeum Etnograficznym w Poznaniu.*

Monika SABLJAK: *Nieoczywiste obiekty architektury z terenu Małej Litwy w muzeum w Olsztynku.*

Violetta TKACZ-LASKOWSKA: *Galeria Pomorskiego Malarstwa Plenerowego. „CO ROBI” w Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach.*

Edwin WILBIK: *„Tłoka ciesielska” - Dotknąć wnętrza zabytku. Nieoczywiste działania na rzecz ochrony zabytków nieruchomych.*



ZBIORY – KOLEKCJE



Nie-oczywiste czy oczywiste? O dwudziestowiecznej garncarni z Tuszyna w XXI wieku

Wyrób naczyń ceramicznych na ziemiach polskich ma wielowiekową historię sięgającą młodszej epoki kamienia. Historia ta trwa do dziś, bowiem naczynia z gliny są nadal wyrabiane. O wadze naczyń ceramicznych niech świadczy fakt, że są one zarówno przedmiotem, jak i elementem wystaw stałych i czasowych, warsztatów czy pokazów o charakterze edukacyjnym w muzeach i ośrodkach kultury. Garncarstwo jest również polem badań i powstałych w ich efekcie publikacji, których autorami są przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych, np. archeolodzy czy etnografowie¹.

Przedmiotem niniejszego opracowania² jest garncarnia z Tuszyna należąca do rodziny Zawadów i ich sukcesorów – rodziny Kotlickich. Oprócz historii zakładu zostaną przedstawione działania podjęte przez Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi w celu odtworzenia garncarni w Łęczyckiej Zagrodzie Chłopskiej. Bazę źródłową artykułu stanowią opublikowane wyniki badań przeprowadzonych w 1954 i 1956 roku przez Danutę Mikołajczykową³ oraz badania etnograficzne podjęte w 2021 roku z ramienia Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi⁴.

¹ Zob. np. W. Hołubowicz, *Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1950; tenże, *Garncarstwo wczesnośredniowieczne Słowian*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1965; R. Reinfuss, *Garncarstwo ludowe*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1955; E. Fryś-Pietraszkowa, *Ośrodek garncarski w Łążku Ordynackim i jego wyroby na tle ceramiki malowanej w Polsce*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

² Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu pod tym samym tytułem wygłoszonego na jubileuszowej konferencji pt. „Nie-oczywiste i muzeum. Zbiory – praktyki – percepcje”, która odbyła się 15.06.2023 roku w ramach obchodów 110-lecia Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztynku.

³ Zob. D. Mikołajczykowa, *Garncarstwo w Tuszynie*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, 1957, nr 1, s. 171–179.

⁴ Panu Krzysztofowi Wojtasikowi, sukcesorowi rodzin Zawadów i Kotlickich, do których należała omawiana w niniejszym opracowaniu garncarnia w Tuszynie, składam serdeczne podziękowania za okazaną pomoc w trakcie prowadzonych prac.

Jednym z ośrodków w Polsce środkowej, w którym wyrabiano naczynia ceramiczne był Tuszyn⁵. Jest to ośrodek miejski położony w oddaleniu około 15 kilometrów na południe od Łodzi. Tradycja wyrobu naczyń ceramicznych sięga w Tuszynie co najmniej drugiej połowy XIX wieku. „W r. 1883 było 115 rzemieślników i przemysłowców (...) Specjalnym przemysłem osady jest garncarstwo (20 garncarzy), oparte na pokładach dobrej miejscowej gliny”⁶. Przyczyną dynamicznego rozwoju ośrodka garncarskiego w Tuszynie w tym czasie było zapotrzebowanie na naczynia wśród mieszkańców Łodzi i Pabianic⁷. Liczba garncarskich pracowni stopniowo jednak ulegała zmniejszeniu, wynosząc około 1914 roku dwanaście, a w okresie międzywojennym już tylko pięć warsztatów. Wskazywaną przyczynę tego procesu stanowiła konkurencja na rynku w postaci produkowanych fabrycznie naczyń, jak również ze strony zmechanizowanej fabryki Jana Krauzego, produkującej doniczki sposobem przemysłowym założonej w 1884 roku w Andrespolu, w pobliżu Tuszyńska⁸. Mimo to jeszcze w połowie lat 50. XX wieku w Tuszynie działały trzy garncarnie należące do Józefa Fleiszera, Zygmunta Wiśniewskiego i Henryka Kotlickiego⁹. Pierwsza zakończyła działalność po 1956 roku, druga natomiast dotrwała do schyłku lat 60. XX wieku. Pracownia rodziny Wiśniewskich zlokalizowana była przy ulicy Żwirki-Wigury nr 5, stanowiąc bezpośrednie sąsiedztwo warsztatu rodziny Zawadów i Kotlickich. Kres działalności ostatniej z nich, tj. pracowni Henryka Kotlickiego, nastąpił dopiero na początku lat 80. ubiegłego stulecia.

Garncarnia będąca przedmiotem niniejszego opracowania była zlokalizowana na narożnej posesji u zbiegu ulic Piaskowej i Żwirki i Wigury (ryc. 1). Historia prezentowanego warsztatu garncarskiego w Tuszynie swoimi początkami sięga lat 20. XX wieku. Pierwszy okres jego działalności przypada zatem na czasy II Rzeczypospolitej Polskiej i wiąże się z działalnością Ignacego Zawady. Był on garncarzem, który do Tuszyńska przybył z Wielkopolski. Urodził się w 1874 roku, a uprawnienia czeladnicze otrzymał w 1893 roku w Kole¹⁰. W oparciu o koło garncarskie i piec do wypału ceramiki wyrabiał gospodarcze naczynia ceramiczne glazurowane na zielono lub bezbarwnie, tj. misy, garnki,

⁵ Tuszyn jest ośrodkiem miejskim położonym w powiecie łódzkim-wschodnim w województwie łódzkim.

⁶ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, Warszawa 1892, t. XII, s. 676. Zob. także: D. Mikołajczykowa, dz. cyt., s. 171.

⁷ D. Mikołajczykowa, dz. cyt., 177–178. Por. W. Baranowski, *Rękodzieło i przemysł wiejski*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, 1976, nr 19, s. 197.

⁸ D. Mikołajczykowa, dz. cyt., s. 172, 178; W. Baranowski, dz. cyt., s. 197. W skali całego kraju na sytuację tę wskazywał Roman Reinfuss. Zob. R. Reinfuss, dz. cyt., s. 17–18.

⁹ D. Mikołajczykowa, dz. cyt., s. 172.

¹⁰ Podawane daty oparte są na zapisach wynikających z dokumentów archiwalnych posiadanych przez Krzysztofa Wojtasika. *Książka rzemieślnicza czeladnika kunsztu garncarskiego Ignacego Zawadzkiego wydana 11. sierpnia 1893 roku przez Urząd Starszych Zgromadzenia garncarzy w Kole* (odpis), k. 17, 19. Dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

dwojaki. Surowiec, glinę do produkcji naczyń pozyskiwał, podobnie jak pozostali tuszyńscy rzemieślnicy, lokalnie w okolicach Tuszyna na tzw. Młynku lub na „gliniankach gabrychowych”. Ignacy Zawada swoje wyroby sprzedawał w Tuszynie, Srocku, Czarnocinie, Babach, a także na Górnym Rynku w Łodzi, prowadząc pracownię garncarską do 1939 roku¹¹.

Drogą powiązań rodzinnych garncarnię

odziedziczył w 1939 roku, na krótko przed wybuchem II wojny światowej, Henryk Kotlicki, bowiem Irena Kotlicka (żona Henryka, z domu Zawada) to jedna z córek Ignacego Zawady. Henryk Kotlicki urodził się w Tuszynie w 1917 roku, rzemiosła garncarskiego uczył się od 1933 roku w pracowni Ignacego Zawady, w której pracował do 1938 roku, od 1936 roku jako czeladnik. W 1939 roku, przez kilka miesięcy poprzedzających wybuch II wojny światowej, pracował u garncarza Jana Czapińskiego w Łodzi¹².

W czasie okupacji, w latach 1942–1945, omawiany zakład objął garncarz pochodzenia niemieckiego Karl Leimann, modernizując pracownię poprzez wyposażenie jej w – prawdopodobnie – młewnik walcowy do gliny typu gniotącego, a z całą pewnością w maszynę do toczenia doniczek i napęd elektryczny w postaci silnika firmy Rota. Te urządzenia zostały przywiezione przez Karla Leimanna z ówczesnej Rzeszy. Zainstalowanie maszyn w drewnianej szopie dało początek produkcji doniczek.

Zakład ten po II wojnie światowej w latach 40. przejął Henryk Kotlicki jako mienie poniemieckie, na mocy postępowania Okręgowego Urzędu Likwidacyjnego w Łodzi. Postępowanie toczyło się w latach 1946–1948 i związane było z koniecznością wyku-



Ryc. 1. Garncarnia w Tuszynie. Pośrodku dawny dom mieszkalny rodziny garncarzy. Widok od strony skrzyżowania ulic Żwirki i Wigury i Piaskowej. Stan w 2021 roku.

Fot. Piotr Czepas

¹¹ Informacja uzyskana od Teresy Kotlickiej i Krzysztofa Wojtasika w trakcie badań etnograficznych przeprowadzonych w 2021 roku.

¹² *Życiorys* [Henryka Kotlickiego], k. 1. Dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

pu maszyny do wyrobu doniczek i silnika elektrycznego¹³. Henryk Kotlicki, uzyskując w 1946 roku¹⁴ dyplom mistrzowski, użytkował zakład do początku lat 80. XX wieku, produkując doniczki na potrzeby gospodarstw ogrodniczych w oparciu o przejęte urządzenia technologiczne z czasów okupacji. Tylko do 1948 roku używał koła garncarskiego, później bowiem, jak wyżej zaznaczono, przejął on maszynierię po Karlu Leimannie. Jak zauważyła Danuta Mikołajczykowa, „Przestał istnieć rzemieślnik, który w każde tworzone naczynie wkładał twórczy wysiłek”¹⁵. Henryk Kotlicki z produkcją maszynową naczyń zetknął się w czasie okupacji w nieodległym od Tuszyna Konstancynie Łódzkiej. Tam bowiem w okresie 1942–1945 pracował w warsztacie garncarskim stanowiącym własność osoby o nazwisku Ajerkuhen, wyposażonym w podobne urządzenia¹⁶. Piec i koło garncarskie zostały natomiast odziedziczone po Ignacym Zawadzie. W tym czasie, czyli po II wojnie światowej, zabudowania drewniane zastąpiono murowanymi. Wyroby wykonane przez Henryka Kotlickiego były sprzedawane w Łodzi, Tuszynie oraz w Starowej Górze. Na zaprzestanie użytkowania pracowni wpłynął fakt nieposiadania następców oraz braku opłacalności produkcji doniczek z gliny. Na rynku pojawiły się bowiem doniczki wykonane z plastiku, które wyparły naczynia gliniane.

W tym miejscu warto również zwrócić uwagę, że po II wojnie światowej wyrób doniczek w dużej ilości był zjawiskiem charakterystycznym dla działalności ośrodków garncarskich nie tylko w Polsce środkowej, np. w samym Tuszynie¹⁷, w Sieradzu¹⁸ czy w Rawie Mazowieckiej¹⁹, lecz również na sąsiednich obszarach, np. w Wielkopolsce i Kujawach. Garncarze pracujący na pierwszym ze wskazanych terenów, w jego części należącej dawniej do zaboru rosyjskiego, jeszcze w okresie powojennym utrzymywali swe warsztaty dzięki sprzedaży takich naczyń na potrzeby gospodarstw ogrodniczych. W niewielkim już tylko stopniu wytwarzali oni natomiast naczynia o charakterze użytkowym, tj. dzbanki, miski i garnki²⁰. Na Kujawach również w okresie po II wojnie światowej wśród asorty-

¹³ Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 22 marca 1947 roku, k. 1. Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 8 kwietnia 1947 roku, k. 1. Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 25 sierpnia 1947 roku, k. 1. Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 23 lutego 1948 roku, k. 1. Dokumenty archiwalne w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

¹⁴ *Życiorys* [Henryka Kotlickiego], k. 1. Dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

¹⁵ D. Mikołajczykowa, dz. cyt., s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 177. Por. *Życiorys* [Henryka Kotlickiego], k. 1. Dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

¹⁷ D. Mikołajczykowa, dz. cyt., s. 175, 177.

¹⁸ *Polskie garncarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń 1981, s. 43.

¹⁹ J. Dudkiewicz, *Ośrodek garncarski w Rawie Mazowieckiej*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, 1957, nr 1, s. 160, 167.

²⁰ S. Błaszczuk, *Garncarstwo*, [w:] *Kultura ludowa Wielkopolski*, red. J. Burszta, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1960, t. I, s. 442, 453–454, 458, 460.

mentu wytwarzanych wyrobów przeważać zaczęły doniczki z uwagi na zmniejszający się popyt na naczynia użytkowe²¹.

Należy także dodać, że wyrób doniczek przy pomocy maszyn nie był zjawiskiem charakterystycznym tylko dla ośrodka tuszyńskiego, ani nie zachodził tylko na obszarze Polski środkowej. Jak zauważa bowiem Anna Targońska, także garncarze z ośrodka w Medyni Głogowskiej, położonego w południowo-wschodniej Polsce, w okresie po II wojnie światowej wykorzystywali maszyny do wyrobu doniczek. Były one dwójakiego rodzaju: starsze posiadały napęd nożny za pomocą pedału, a nowsze napędzane z wykorzystaniem silnika elektrycznego połączonego pasem transmisyjnym²². A zatem wydaje się, że napęd maszyn do wyrobu doniczek był analogiczny, jak w przypadku opisywanej tu pracowni Henryka Kotlickiego w Tuszyń. Należy jednak zaznaczyć, że maszynowa produkcja doniczek po II wojnie światowej nie wyparła starszego sposobu związanego z wykorzystaniem koła garncarskiego. Doniczki wytworzone maszynowo oceniano jako słabsze, o ściankach trudniej przepuszczających wodę. Jako zaletę postrzegano wyższą wydajność ich wytwarzania dzięki maszynom²³.

Wyposażenie omawianej tuszyńskiej garncarni zostało zakupione do zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Przyporządkowane zostało do komórki organizacyjnej znajdującej się w strukturze placówki, tj. skansenu Łęczycka Zagroda Chłopska. Placówka ta znajduje się w miejscowości Kwiatkówke²⁴ pod Łęczycą i wraz z udostępnionym dla publiczności w 2022 roku średniowiecznym grodziskiem w Tumie stanowi część Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Zakup i translokacja urządzeń garncarni stała się możliwa dzięki realizacji w latach 2021–2022 grantu pt. „Zakup wyposażenia pracowni garncarskiej z Tuszyń” w ramach ministerialnego programu „Rozbudowa zbiorów muzealnych”, którego operatorem był ówczesny Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów²⁵. Konsultantami projektu byli prof. dr hab. Jan Święch z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i dr hab. Andrzej Lech ówczesnie kierujący Interdyscyplinarnym Zespołem Badania Wsi Uniwersytetu Łódzkiego.

Wśród zakupionych elementów wyposażenia garncarni na szczególną uwagę zasługuje maszyna do wyrobu doniczek. Jej bardzo interesującym detalem jest sygnatu-

²¹ Z. Pietrzykowska, *Garncarstwo ludowe na Kujawach*, Muzeum Kujawskie we Włocławku, Włocławek 1966, s. 13.

²² A. Targońska, *Medyński ośrodek garncarski*, *Prace i Materiały z Badań Etnograficznych*, 1979, t. IV, s. 112.

²³ Tamże, s. 112.

²⁴ Pod względem administracyjnym miejscowość Kwiatkówke, w której zlokalizowana jest Łęczycka Zagroda Chłopska, położony jest w powiecie łęczyckim, województwie łódzkim.

²⁵ Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów od 1.09.2023 roku został przemianowany na Narodowy Instytut Muzeów.

ra patentowa „D.R.G.M.,” która wskazuje Rzeszę Niemiecką jako teren pochodzenia. Kolejne nabyte elementy to: silnik elektryczny firmy Rota o mocy 5,5 KW, a także młynnik walcowy typu gniotącego z kołem pasowym. Wśród zakupionych elementów wyposażenia znalazły się: piec garncarski typu butelkowego, półki ze stelażami do suszenia naczyń, półki na narzędzia i przybory, koło garncarskie, strug garncarski, imadło firmy York, szyld zakładu z napisem „WYRÓB DONICZEK H. K.”²⁶ oraz seria wyrobów gotowych w postaci doniczek glinianych (ryc. 2–8).



Ryc. 2. Zabudowania garncarni, widok od podwórka. Stan w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas

Zatem wyposażenie garncarni oraz seria jej wyrobów ostatecznie trafiły do muzealnych zbiorów. Kolejnym podjętym krokiem było zinventaryzowanie w 2023 roku budynków garncarni przez architektów z pracowni „Arta”. W oparciu o wykonane plany został sporządzony projekt, który pozwoli na dalsze prace nad rekonstrukcją zabudowań garncarni wraz z wyposażeniem w skansen Łęczycka Zagroda

Chłopska w Kwiatkówku w najbliższej przyszłości. Garncarnia z Tuszyńska niewątpliwie wzbogaciłaby zasoby tego muzeum na wolnym powietrzu o nowy, interesujący obiekt z unikatowym wyposażeniem technologicznym. Dodajmy, że obecnie w Łęczyckiej Zagrodzie Chłopskiej zwiedzający mogą obejrzeć, obok trzybudynkowej zagrody chłopskiej z wystrojem wnętrz obrazującym warunki życia i pracy średniozamożnej rodziny chłopskiej na łęczyckiej wsi w latach 30. XX wieku, także wiatrak kozłowy z około 1820 roku z Zawady, kuźnię z Porszewic z początku XX stulecia oraz olejarnię z Mszadli z 1948 roku.

Wracając do postawionego w tytule opracowania pytania, chciałbym zastanowić się nad nie-oczywistością lub oczywistością podjętych działań. Za nie-oczywiste uznałbym pozyskanie do zbiorów i potencjalną prezentację w muzeum skansenowskim w Polsce środkowej mienia poniemieckiego, czyli silnika i maszyny garncarskiej przywiezionych z terenu ówczesnej Rzeszy, a prawdopodobnie również młynnika walcowego. Nie-oczy-

²⁶ Inicjały „H. K.” oznaczają właściciela tuszyńskiej garncarni Henryka Kotlickiego.

wista wydaje się także potencjalna prezentacja warsztatu do wyrobu doniczek. Na obszarze Polski środkowej czymś o wiele bardziej naturalnym, oczywistym wydawałyby się prezentacja tradycyjnej garncarni, np. bolimowskiej czy sieradzkiej²⁷. W placówkach muzealnych na wolnym powietrzu w Polsce środkowej nie został



Ryc. 3. Zabudowania garncarni, widok od podwórka. Stan w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas

dotychczas, niestety, zaprezentowany warsztat garncarski, a tym bardziej wytwórnia doniczek. Inaczej sytuacja przedstawia się choćby na Kujawach w przypadku Kujawsko-Dobrzyńskiego Parku Etnograficznego w Kłóbce, gdzie obejrzeć możemy garncarnię z Lubienia Kujawskiego eksponującą uprawianie wyrobu naczyń ceramicznych w okresie międzywojennym. Należy również wziąć pod uwagę fakt, że w ośrodku garncarskim w Tuszynie nigdy nie wyrabiano naczyń o wysokich walorach zdobniczych. Naczynia wyrabiane przez garncarzy z Tuszyna miały przede wszystkim walor użytkowy, posiadały bardzo oszczędne zdobnictwo. Wyrób naczyń o walorach głównie użytkowych charakteryzował do końca okresu międzywojennego wszystkie ośrodki garncarskie w Polsce środkowej²⁸.

Oczywiste natomiast wydaje się poszerzenie posiadanych zbiorów etnograficznych. Zbiory etnograficzne związane z garncarstwem zgromadzone są bowiem przede wszystkim w Dziale Plastyki Ludowej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, tworząc zbiór ponad 3 tysięcy muzealiów z różnych ośrodków garncarskich, w tym

²⁷ Ośrodek wyrobu naczyń w Tuszynie był jednym z wielu działających na obszarze Polski środkowej ośrodków garncarskich. Szeroką panoramę ich działalności przedstawił w syntetycznym opracowaniu Władysław Baranowski. Zob. W. Baranowski, dz. cyt., s. 196–200, ryc. 29–38. Poszczególnym z nich poświęcono natomiast kilka innych opracowań dotyczących jednego tylko ośrodka lub o szerszym zasięgu terytorialnym. Zob. np. J. Dudkiewicz, dz. cyt., s. 151–169; *Polskie...*, s. 14–15 (Bolimów, oprac. P. Szacki); s. 42–43 (Sieradz, oprac. J. Łukasiewicz); s. 46–47 (Tomaszów Mazowiecki, oprac. J. Łukasiewicz). Warto również podkreślić zasługi badaczy łódzkiego ośrodka etnograficznego dla poznania problematyki garncarstwa innych obszarów Polski. Zob. *Katalog garncarstwa ludowego woj. rzeszowskiego opracowany według zbiorów i materiałów archiwalnych Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, praca zbiorowa pod kierunkiem dr Janiny Krajewskiej, Wydawnictwo Muzeum Etnograficznego w Łodzi, Łódź 1952.

²⁸ W. Baranowski, dz. cyt., s. 200.



Ryc. 4. Piec do wypału naczyń. Stan przed translokacją w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas

z terenu dawnej II Rzeczypospolitej Polskiej, tj. Huculszczyzny czy Wołynia. W ramach tego zbioru znajdują się również wyroby garncarzy z Tuszyna, wykonane przez Henryka Kotlickiego, Zygmunta Wiśniewskiego i Józefa Fleiszera. Tych zabytkowych naczyń jest 21: 1 pochodzi z wytwórni Henryka Kotlickiego, 3 pochodzą z wytwórni Zygmunta Wiśniewskiego oraz 17 z wytwórni Józefa



Ryc. 5. Maszyna do wyrobu doniczek. Stan przed translokacją w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas

Fleiszera. Naczynia te prezentują zarówno formy użytkowe – dzbanki, garnuszki, wazoniki, doniczki – jak również formy (dzbany, dzbanki, garnki, skarbonka) wykonane specjalnie na konkurs w 1969 roku przez Józefa Fleiszera. Naczynia te pozyskano do zbiorów etnograficznych drogą zakupów i darów w latach 50. i 60. XX wieku. Dość skromne zbiory posiada również Dział Gospodarstwa i Przemysłu Wiejskiego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: koła garncarskie i ich modele, strugi, deseczki garncarskie czy żarna do przygotowywania glejty ołowianej.



Ryc. 6. Silnik elektryczny. Stan przed translokacją w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas



Ryc. 7. Mlewnik walcowy. Stan przed translokacją w 2021 roku.
Fot. Piotr Czepas



Ryc. 8. Doniczki pochodzące z garncarni Henryka Kotlickiego.
Fot. Adrian Jaszczak

Bibliografia

Archiwalia

Książka rzemieślnicza czeladnika kunsztu garncarskiego Ignacego Zawadzkiego wydana 11 sierpnia 1893 roku przez Urząd Starszych Zgromadzenia garncarzy w Kole (odpis), dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Życiorys [Henryka Kotlickiego], dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 22 marca 1947 roku, dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 8 kwietnia 1947 roku, dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 25 sierpnia 1947 roku, dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Okręgowy Urząd Likwidacyjny, Wydział Powierniczy, dokument z dnia 23 lutego 1948 roku, dokument archiwalny w posiadaniu Krzysztofa Wojtasika.

Źródła drukowane

SŁOWNIK...

1892, *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. XII, red. B. Chlebowski, Warszawa.

Opracowania

BARANOWSKI Władysław,

1976, *Rękodzieło i przemysł wiejski*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, nr 19, s. 181–246.

BŁASZCZYK Stanisław,

1960, *Garncarstwo*, [w:] *Kultura ludowa Wielkopolski*, t. I, red. J. Burszta, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 437–469.

DUDKIEWICZ Józefa,

1957, *Ośrodek garncarski w Rawie Mazowieckiej*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, nr 1, s. 151–169.

FRYŚ-PIETRASZKOWA Ewa,

1973, *Ośrodek garncarski w Łążku Ordynackim i jego wyroby na tle ceramiki malowanej w Polsce*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.

HOLEUBOWICZ Włodzimierz,

1950, *Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń.

HOLEUBOWICZ Włodzimierz,

1965, *Garncarstwo wczesnośredniowieczne Słowian*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław.

KATALOG...

1952, *Katalog garncarstwa ludowego woj. rzeszowskiego opracowany według zbiorów i materiałów archiwalnych Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, praca zbiorowa pod kierunkiem dr Janiny Krajewskiej, Wydawnictwo Muzeum Etnograficznego w Łodzi, Łódź.

MIKOŁAJCZYKOWA Danuta,

1957, *Garncarstwo w Tuszynie*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Seria Etnograficzna, nr 1, s. 171–179.

PIETRZYKOWSKA Zenobia,

1966, *Garncarstwo ludowe na Kujawach*, Muzeum Kujawskie we Włocławku, Włocławek.

POLSKIE...,

1981, *Polskie garncarstwo ludowe 1978*, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, Toruń.

REINFUSS Roman,

1955, *Garncarstwo ludowe*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa.

TARGOŃSKA Anna,

1979, *Medyński ośrodek garncarski*, Prace i Materiały z Badań Etnograficznych, t. IV, s. 103–124.

Słowa kluczowe

Polska środkowa, Tuszyn, garncarstwo, wyrób doniczek, muzeum na wolnym powietrzu, Łęczycka Zagroda Chłopska

Streszczenie

Nie-oczywiste czy oczywiste? O dwudziestowiecznej garncarni z Tuszyna w XXI wieku

Niniejsze opracowanie stanowi próbę prezentacji historii dwudziestowiecznej garncarni rodziny Zawadów i Kotlickich w Tuszynie. Działała ona w tym ośrodku od lat 20. do 80. XX wieku. W czasie okupacji przeszła w ręce garncarza pochodzenia niemieckiego, który zmodernizował urządzenia technologiczne i zmienił profil produkcji w kierunku wyrobu doniczek. W latach 2021–2022 jej wyposażenie zakupiono do zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi w ramach zadania pt. „Zakup wyposażenia pracowni garncarskiej z Tuszyna”. Planowana rekonstrukcja tuszyńskiej pracowni stworzy możliwość wzbogacenia oferty skansenu Łęczycka Zagroda Chłopska w Kwiatkówku będącego częścią Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. W części końcowej opracowania starano się odpowiedzieć na pytanie o oczywistość lub nie-oczywistość podjętych działań.

Keywords

central Poland, Tuszyn, pottery, flowerpot production, open-air museum, the Peasant Homestead of Łęczyca (Łęczycka Zagroda Chłopska)

Summary

Nonobvious or Obvious? On the Twentieth-Century Pottery Workshop in Tuszyn in the Twenty-First Century

The following study is an attempt to present the history of the twentieth-century pottery workshop owned by the families of Zawada and Kotlicki in Tuszyn. It worked there from the twenties to the eighties of the 21st century. During the German occupation, the pottery house was owned by a German potter, who modernized its technologic devices and changes its profile into flowerpot production. In 2021–2022, its equipment was bought for the collection of the Archaeologic and Ethnographic Museum in Łódź, with in the task: “The Purchase of the Equipment of the Pottery Workshop in Tuszyn”. The planned reconstruction of the Tuszyn workshop is to provide a possibility to enrich the offer of the Peasant Homestead of Łęczyca (Łęczycka Zagroda Chłopska) open-air museum in Kwiatkówka, which is a branch of the Archaeologic and Ethnographic Museum in Łódź. The final part of the study is an attempt to answer the question of obviousness or nonobviousness of the undertaken actions.



Informacje o Autorze

Piotr Czepas – etnolog, archeolog, doktor nauk humanistycznych w zakresie etnologii. Od 2003 roku jest pracownikiem Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Sprawuje opiekę nad Działem Gospodarstwa i Przemysłu Wiejskiego, w latach 2015–2023 pełnił funkcję kuratora Zespołu Działów Etnograficznych. Jest członkiem Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Stowarzyszenia Naukowego Archeologów Polskich. Autor opracowań z zakresu historii przemysłu i tradycyjnego budownictwa

chłopskiego z terenu Lubelszczyzny, południowo-wschodniego Mazowsza oraz Polski środkowej, a także archeologii pradziejowej. Współautor i współrealizator założeń programowych skansenu Łęczycka Zagroda Chłopska w Kwiatkówku stanowiącego część Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Zbroja płytowa z kolekcji Władysława Łozińskiego w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku. Historia nieoczywistego zabytku

Jednym z bardziej charakterystycznych oraz zapadających w pamięć eksponatów na wystawie militariów Muzeum Zamkowego w Malborku była od zawsze okazała zbroja, przez większość swojej wystawienniczej historii zaopatrzona w skrzydła husarskie oraz skórę rysia. Jej historia jest ciekawym przykładem na to jak „nieoczywiste” mogą być losy eksponatów wystawianych w muzealnych murach.

Omawiany zabytek to wysoka na 110 cm zbroja płytowa w typie trzy-czwarte (niem. *Trabharnisch*), składająca się z hełmu, obojczyka, napierśnika, naplecznika, pary nabiodrków oraz dwóch naręczników złożonych z par naramienników, opach, nałokietników, zarękawi i rękawic płytowych [ryc. 1]. Hełm jest w typie szyszaka złożonego z kopulastego dzwonu, daszka, dwóch policzków oraz czterofolgowego nakarczka. Obojczyk jest dwuczęściowy połączony zawiasem i zamykany na zatrzask. Napierśnik wykuty z jednego kęsa blachy z wykutą granią oraz przynitowanym dwufolgowym kuletem. Naplecznik również wykuty z jednego kęsa blachy z przynitowanym jednofolgowym fartuchem. Nabiodrki złożone z sześciu znitowanych ze sobą folg. Naręczniki wielofolgowe. Naramienniki wykute z trzech kęsów blachy, opachy z czterech, nałokietniki z trzech, zarękawia z dwóch, natomiast rękawice z dwunastu (dwa tworzą mankiet, pięć osłonę nadgarstka, a pięć osłonę palców). Niemal wszystkie blachy tej zbroi ozdobione są trybowanymi plakietami wykonanymi z pozlacanego stopu miedzi. Większość z nich



Ryc. 1. Zbroja płytowa o numerze inwentarzowym MZM/Mt/7 ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku. Fot. Lech Okoński.



Ryc. 2. Wystawa „Dzieje Zamku i Ziemi Malborskiej”, 1963 r.

Fot. Fotografia z archiwum fotograficznego Muzeum Zamkowego w Malborku, nr 1963–66_1112.

ma zbliżone do siebie kształty oraz motywy florystyczne. Wyjątkami są korona w postaci liści otaczająca dzwon helmu, orzeł na końcówce nosala oraz Matka Boska z Dzieciątkiem na środku napierśnika. Krawędzie większości elementów zdobione są sznurowaniem.

Historia oraz opis zabytku

Zbroja ta zakupiona została w DESA w Krakowie (Prot. nr 4 z dnia 7 maja 1961 r.) za kwotę 25 000 zł przez Towarzystwo Opieki nad Zamkiem w Malborku¹, a następnie przekazana malborskiemu muzeum. Jeszcze tego samego roku została wyeksponowana w Wielkim Refektarzu pośród innych elementów uzbrojenia na wystawie historycznej „Dzieje Zamku i Ziemi Malborskiej”² [ryc. 2]. Po raz kolejny wystawiono ją na pierwszej stałej wystawie militariów zatytułowanej „Broń w dawnych wiekach” otwartej 25 lipca

¹ Towarzystwo Opieki nad Zamkiem w Malborku było organizacją powołaną w 1957 roku z okazji obchodów 500-lecia przejęcia zamku przez króla Kazimierza Jagiellończyka pod nazwą „Społeczny Komitet Obchodu 500-lecia Odzyskania Malborka i Odbudowy Zamku”. Nazwę zmieniono w roku 1965. Jego celem była popularyzacja malborskiej warowni, koordynacja prac przy jej odbudowie oraz gromadzenie środków na zakup eksponatów. Zob.: M. Mierzwiński, *Zamek Malborski w latach 1945–1960*, Studia Zamkowe, t. 1 (2004), s. 44–45; E. Zbierska, *Więzi Muzeum Zamkowego i Stowarzyszenia Społecznego jako wyraz formowania się środowiska kulturalnego w Malborku w latach 1945–1974*, Rocznik Elbląski, t. 10 (1985), s. 136–137.

² Karta informacyjna wystawy „Dzieje zamku i ziemi malborskiej”, oprac. W. Połom-Jakubowicz [praca niepublikowana]; B. Jakubowska, *Zbiory i wystawiennictwo Muzeum Zamkowego w Malborku w latach 1961–1980*, Studia Zamkowe 1 (2004), s. 60, fot. 7–8.



Ryc. 3. Wystawa „Broń w dawnych wiekach” w kuchni przy Wielkim Refektarzu 1972 r.
Fot. Fotografia z archiwum fotograficznego Muzeum Zamkowego w Malborku, nr 1972_1338.

1970 roku, która do 17 września 1984 roku znajdowała się w Wielkim Refektarzu oraz znajdującej się przy nim kuchni³ [ryc. 3]. W 1971 roku we wnętrzach tych kręcono film „Pan Samochodzik i Templariusze”, w którym można obejrzeć stojące tam eksponaty, w tym tę zbroję. W 1973 roku stała się częścią czasowej wystawy „Polska tradycja rycerska – jeździectwo, militaria, myślistwo” umiejscowionej w izbie konwentu na Zamku Wysokim⁴. W 1984 roku, w związku z pracami w Wielkim Refektarzu wystawę „Broń w dawnych wiekach” przeniesiono na pierwsze piętro Zamku Wysokiego, do skrzydła południowo-wschodniego (tzw. II dormitorium). Natomiast w 1992 roku umieszczono ją na półpiętrze południowej części skrzydła wschodniego Zamku Średniego, gdzie istniała aż do zamknięcia w październiku 2015 roku⁵ [ryc. 4]. Jesienią 2006 roku zbroję pod-

³ Karta informacyjna wystawy „Broń w dawnych wiekach”, oprac. W. Połom-Jakubowicz [praca niepublikowana]; Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/648, Dokumentacja wystawy: „Broń w dawnych wiekach”, s. 1; B. Jakubowska, dz. cyt., s. 77–80, il. 31.

⁴ Karta informacyjna wystawy „Polska tradycja rycerska. Jeździectwo, militaria, myślistwo”, oprac. W. Połom-Jakubowicz [praca niepublikowana]; B. Jakubowska, dz. cyt., s. 84, il. 36–37.

⁵ Karta informacyjna wystawy „Broń w dawnych wiekach”, dz. cyt.; Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/648, Dokumentacja wystawy: „Broń w dawnych wiekach”, s. 1.

dano gruntownej konserwacji, której podjął się Remigiusz Pacer⁶. W maju 2016 roku otwarto nową wystawę militariów zatytułowaną „Oręż europejski od XI do XIX wieku”. Omawiana zbroja zajęła w niej eksponowane miejsce w centralnej części tzw. sali lustrzanej, gdzie umieszczono uzbrojenie ochronne od XVI do XIX wieku. Zdjęto z niej wtedy skórę rysia, która po prawie 50 latach uległa poważnym uszkodzeniom, pozostawiając jednak husarskie skrzydła [ryc. 5].

W momencie zakupu zbroję tę określano jako „półzbrojek środkowo-europejski XVI/XVII w. z szyszakiem husarskim typu „pappenheimer”; ozdoby mosiężne wraz z wizerunkiem Matki Boskiej dodane w XIX w.”⁷. Identyfikacji tej dokonano prawdopodobnie w oparciu o lekturę artykułu Bronisława Gembarzewskiego z 1939 roku, gdzie rysunek podobnej zbroi z wizerunkiem Matki Boskiej podpisany został jako „półzbroja husarska z czasów króla Stefana”⁸, z tym że rysunek ten pochodzi z artykułu w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1900 roku, gdzie nosi on podpis niewskazujący na jej husarski rodowód: „półzbroja z czasów Batorego”⁹ [ryc. 6]. Oryginalnie zaś powstał on w oparciu o zdjęcie zamieszczone w niewielkim, niepublikowanym katalogu z 1898 roku, poświęconym zabytkom z czasów Stefana Batorego należącym do kolekcji Władysława Łozińskiego. Podpis tego zdjęcia to „Halber Harnisch”¹⁰. Wynika z tego, że Gembarzewski, prawdopodobnie w oparciu o typ hełmu,



Ryc. 4. Wystawa „Broń w dawnych wiekach” na półpiętrze południowej części skrzydła wschodniego Zamku Średniego, 2005 r.
Fot. Fotografia z archiwum fotograficznego Muzeum Zamkowego w Malborku, nr brak.

⁶ Remigiusz Pacer, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Zbroja płytowa nr inw. MZM/Mt/7, Pierwoszyno 2006 [praca niepublikowana, dostępna w dziale dokumentacji naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku pod numerem MZM/KZR/316].

⁷ Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/1192. Dokumentacja wystawy: „Wystawa działu historycznego w zamku malborskim”, s. 2.

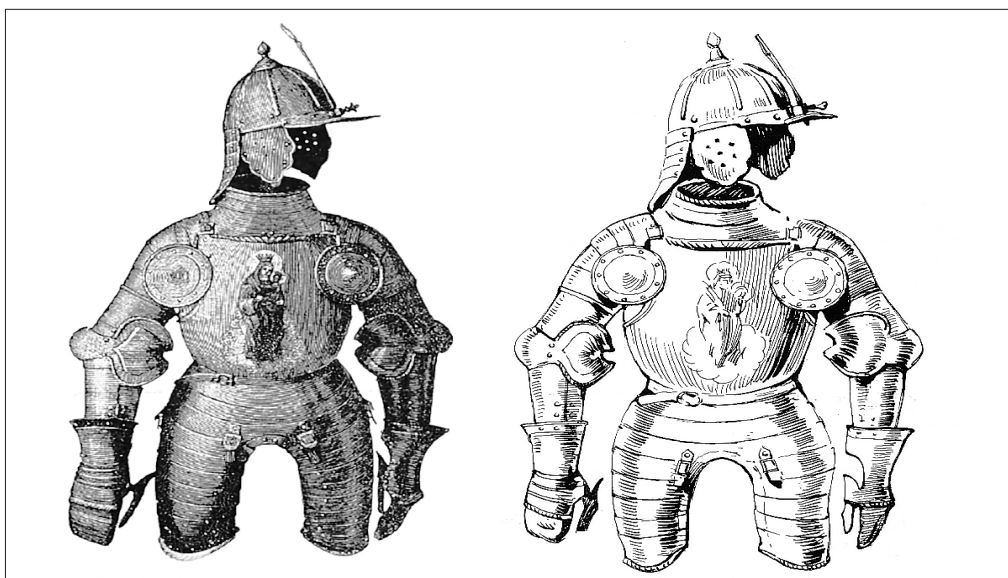
⁸ B. Gembarzewski, *Husarze. Ubiór, oporządzenie i uzbrojenie 1500–1775*, *Broń i Barwa*, nr 4 (1939), s. 62, il. 81.

⁹ A. Besler, *Zbiory Władysława Łozińskiego w Kuńkowcach*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 39 (1900), s. 760.

¹⁰ *Die Báthory-Gruppe in der Historischen Sammlung des Herrn L. von Łoziński, Lemberg 1898*, s. 4, fig. 1.



Ryc. 5. Wystawa „Oręż europejski od XI do XIX wieku”, 2016 r.
Fot. Lech Okoński.

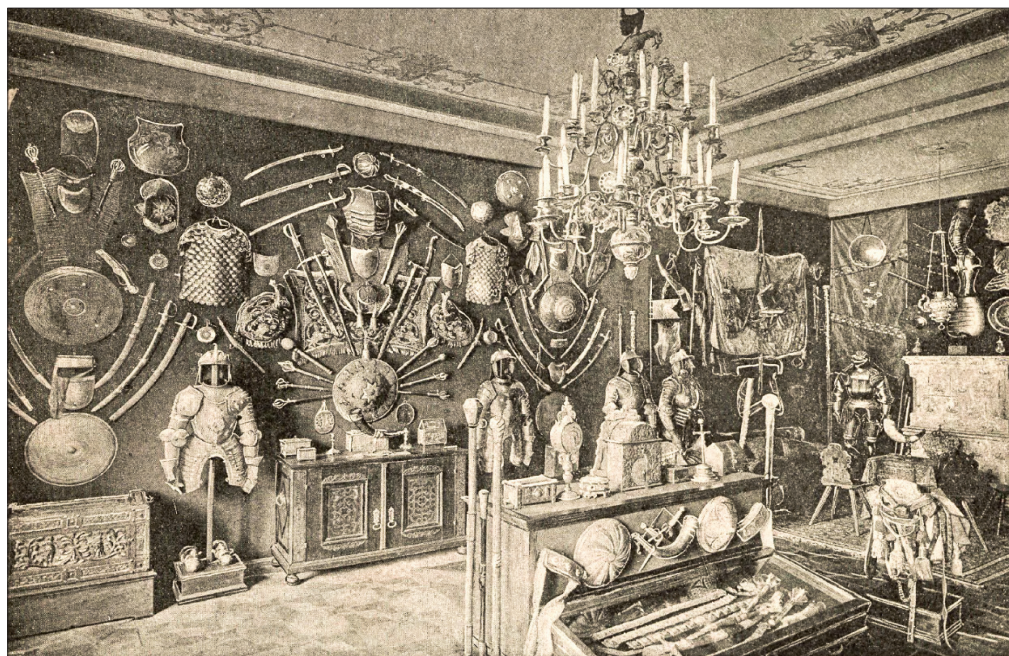


Ryc. 6. Rysunek podobnej zbroi płytowej, który posłużył do identyfikacji zabytku z kolekcji Muzeum Zamkowego w Malborku.

Fot. B. Gembarzewski, *Husarze. Ubiór, oporządzenie i uzbrojenie 1500–1775*, Broń i Barwa, nr 4 (1939), s. 62, il. 81; A. Besler, *Zbiory Władysława Łozińskiego w Kuńkowcach*, Tygodnik Ilustrowany, nr 39 (1900), s. 760.

zaczął utożsamiać zbroje typu trzy-czwarte z Matką Boską na napierśniku oraz szyszakiem ze zbrojami husarskimi.

Pod koniec lat 60., w trakcie przygotowywania wystawy „Broń w dawnych wiekach”, prawdopodobnie pod wpływem ustaleń Gembarzewskiego, zbroja ta została uznana za zbroję husarską z XVI wieku. Hełm określono jako zabytek z połowy XVII wieku, natomiast miedziane i złote aplikacje za wtórne dodatki z wieku XIX. By dodać jej husarskiego charakteru „pohusarzono” ją, dokręcając do stojaka skrzydła husarskie oraz narzucając na nią skórę rysia¹¹. Zabytek w takiej formie eksponowany był na stałych wystawach militariów Muzeum Zamkowego w Malborku od 1970 aż do 2015 roku. Rok później wystawa otrzymała nowego opiekuna w osobie dra hab. Karola Polejowskiego. W trakcie swojej pracy natrafił on na artykuł autorstwa Adolfa Baslera opublikowany w 29. numerze „Tygodnika Ilustrowanego” z 1900 roku. Był on poświęcony zbiorom słynnego lwowskiego historyka oraz powieściopisarza, Władysława Łozińskiego, który swoją kolekcję gromadził w pałacu w Kuńkowcach¹². Na pierwszej stronie artykułu widniało zdjęcie sali tego pałacu ozdobionej licznymi elementami uzbrojenia [ryc. 7].



Ryc. 7. Kolekcja Władysława Łozińskiego w pałacu w Kuńkowcach, 1900 r.

Fot. A. Besler, *Zbiory Władysława Łozińskiego w Kuńkowcach*, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 39 (1900), s. 757.

¹¹ Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/648. Dokumentacja wystawy: „Broń w dawnych wiekach”, s. 3.

¹² A. Besler, dz. cyt., s. 757.

Pośród nich znajdowało się kilka zbroi płytowych, wśród których jedna ładząco przypominała omawiany eksponat ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku. Przypuszczenia doktora Polejowskiego potwierdziło zapoznanie się przeze mnie z zachowanym do dziś inwentarzem kolekcji spisany przez Łozińskiego w 1897 roku. Pod numerem 11 opisano w nim następujący zabytek:

Półbrojek zupełny, polerowany, szaro zapuszczony, cały srebrnymi pozłacanymi ornamentami w formie rozet, festonów, delfinów itp. nabijany ; szyszak husarski z dzwonem obwiedzionym do koła koroną uformowaną z sześciu dużych odstających liści z pozłocistego srebra; na łopatkę strzałki pozłocisty herb Orzeł Polski; obojczyk; napierśnik z ością, wydęty w gąskę (arlekin), ozdobiony popiersiem srebrnym pozłocistym Matki Boskiej z Dzieciątkiem; obręcz przy napierśniku dwufolgowy; naplecznik z łopatkami i fałdem; naramienniki z humerałami; nałokietniki muszlowe; zarękawia; rękawice folgowe mitynkowe; nabiodraki o sześciu folgach. Wiek XVI¹³.

Opis ten w całości odpowiadał zbroi z malborskiego zamku. Okazało się więc, że zabytek ten w latach 60. został źle zidentyfikowany i nie jest zbroją husarską z późniejszym hełmem oraz dziewiętnastowiecznymi aplikacjami, lecz (według opisu w inwentarzu) w całości pochodzi z XVI wieku. Potwierdziło to moje przypuszczenia, które miałem co do tego zabytku, gdy w 2019 roku zastąpiłem doktora Polejowskiego na stanowisku opiekuna militariów. Już samo bliższe przyjrzenie się temu eksponatowi nasuwa wniosek, że na zabytek ten należy patrzeć jako na całość stworzoną w tym samym czasie. Świadczy o tym zarówno sama stal, która jest jednorodna w każdej części tej zbroi, jak i uzupełniające się zdobienia w postaci sznurowania na krawędziach niemal wszystkich jej elementów łącznie z hełmem. Również aplikacje muszą pochodzić z czasu wykucia zbroi, gdyż jej fragmenty zostały odkute ewidentnie z przeznaczeniem do ich późniejszego nałożenia. Najlepszym tego przykładem jest rozszerzone zakończenie nosala, do którego przynitowano aplikację z orłem oraz okrągły szczyt hełmu z otworem do zamocowania rozety ze szpicem. Tym samym natrafienie przez doktora Polejowskiego na kolekcję Łozińskiego potwierdziło tę tezę oraz pozwoliło mi zbadać dokładniej historię tego zabytku, której przybliżenie warto zacząć od osoby jej poprzedniego właściciela.

Władysław Łoziński i jego kolekcja

Władysław Łoziński [ryc. 8] urodził się 29 maja 1843 w Oparach niedaleko Lwowa jako syn Waleriana oraz Julii z Lewickich. Dzieciństwo spędził w Smolnicy, a lata szkolne

¹³ W. Łoziński, *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego we Lwowie*, Lwów 1897, s. 4.



Ryc. 8. Władysław Łoziński.

Fot. *Honorowy obywatel Lwowa*, *Nowości ilustrowane*, nr 43 (1906), s. 14.

w Samborze. W 1862 roku zaczął studia na wydziale filozofii Uniwersytetu Lwowskiego. Był polskim powieściopisarzem i historykiem, autorem licznych powieści (np. *Oko Proroka*) oraz prac naukowych poświęconych okresowi staropolskiemu (np. *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku*, *Życie polskie w dawnych wiekach*, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba, Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVIII w.*). Większość swojego życia spędził we Lwowie, gdzie był członkiem i współorganizatorem Towarzystwa Historycznego oraz redaktorem takich periodyków jak „Gazeta Lwowska”, „Kwartalnik Historyczny” czy „Przewodnik Naukowy i Literacki”. W 1906 roku otrzymał honorowe obywatelstwo miasta Lwowa¹⁴. Zmarł 20 maja 1913 roku we Lwowie, a pochowany został trzy dni później na tamtejszym cmentarzu Łyczakowskim¹⁵.

Łoziński słynął nie tylko ze swoich prac naukowych, lecz również jako ceniony kolekcjoner dzieł sztuki, które zbierał od lat 70. XIX wieku. Jako

badacz rodzimej przeszłości skupiał się przede wszystkim na zbieraniu poloników z XVI–XVIII wieku. Swoje zainteresowanie skierował głównie ku dawnej broni, która zajęła większą część jego zbioru, choć nie brakowało w niej również portretów oraz wyrobów złotniczych. Dokonując zakupu zabytków, kierował się ich wysokim walorem artystycznym oraz historycznym kupując broń należącą do wybitnych postaci związanych z historią Polski. Zatem w jego zbiorze można było odnaleźć buławy polskich hetmanów, zbroje z monogramami polskich władców oraz broń pochodzącą ze znamienitych polskich rodów możnowładczych. O zbiorze tym pisano w 1900 roku: *Począwszy od Kazimierza Jagiellończyka nie ma żadnego króla, do którego nie znalazłoby się w zbiorze tym jakiegoś hi-*

¹⁴ A. Knot, *Łoziński Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. B. Leśniodorski, t. XVIII/3, z. 78, Wrocław 1973, s. 460–463; J. Wilusz, *Władysław Łoziński (1843–1913)*, Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce, t. IX, z. 1–2, Kraków 1913, s. 477–479; R. Majkowska, *Działalność kolekcjonerska Władysława Łozińskiego*, Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie, t. 28 (1983), s. 65; *Honorowy obywatel Lwowa*, „Nowości Ilustrowane”, nr 43 (1906), s. 14.

¹⁵ *Władysław Łoziński*, „Gazeta Lwowska”, nr 115 (1913), s. 5; *Kronika*, „Gazeta Lwowska”, nr 116 (1913), s. 4.

storycznego zabytku najliczniej zaś jest w nim reprezentowana epoka Wazów i czasy panowania Jana III. Kolekcja była zaliczana do jednej z najcenniejszych w zaborze austriackim i w chwili śmierci jej autora liczyła ok. 1200 zabytków. Swoje zbiory początkowo gromadził w niewielkim mieszkaniu we Lwowie przy ulicy Mickiewicza 8 (obecnie Listopadowego Czynu), które w 1890 roku zamienił na większe przy ulicy Kopernika 26. Część zbioru przechowywał w pałacu w Kuńkowcach pod Przemyślem, którego był właścicielem od 1886 roku [ryc. 7]¹⁶. W 1908 roku wydierżawił go na dziewięć lat Piotrowi Linscheidowi, zabytki przenosząc do Lwowa i scalając ostatecznie kolekcję w pałacu przy ulicy Ossolińskich 3 (obecnie ulica Stefanyka), będącego jego własnością od 1894 roku¹⁷.

Po śmierci Łozińskiego w 1913 roku, na mocy jego testamentu z 25 sierpnia 1912 roku, spadkobiercą jego kolekcji stał się bratanek Łozińskiego, Walery Łoziński. Zawarł w nim prośbę o przekazanie swojego zbioru do lwowskich muzeów¹⁸. Chcąc spełnić wolę swojego stryja, Walery postanowił w porozumieniu z wdową po Łozińskim, Jadwigą, częściowo przekazać, częściowo zaś sprzedać jego kolekcję wraz z całym pałacem radzie miejskiej. 31 marca 1914 roku spisano umowę kupna-sprzedaży, którą rada zatwierdziła 10 kwietnia tego roku. W związku z tym kolekcja Łozińskiego została przeniesiona z pałacu przy ulicy Ossolińskich 3 do Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie¹⁹. W momencie wybuchu I wojny światowej została ona podzielona między inne lwowskie zbiory, przy czym uzbrojenie pozostało w Muzeum Narodowym²⁰. Eksponowano je na drugim piętrze w dwóch salach określanych jako „zbrojownie”. Pierwsza poświęcona była uzbrojeniu europejskiemu od XVI do XVIII wieku, natomiast druga uzbrojeniu wschodniemu oraz europejskiemu od XIX wieku po II wojnę światową²¹. Łącznie można była w nich obejrzeć przeszło 1200 eksponatów²².

W 1939 roku zbiory Muzeum Narodowego zostały przejęte przez władze radzieckie. Część została wywieziona do Związku Radzieckiego, reszta zaś weszła w skład

¹⁶ A. Besler, dz. cyt., s. 757–760; K. Hartleb, *Zbiory Władysława Łozińskiego*, „Kronika Powszechna”, nr 29, s. 480–482; J. Miler, *Zbiory Władysława Łozińskiego*, *Cenne-bezcenne-utraczone*, nr 5 (17) 1999, s. 20–21; R. Majkowska, dz. cyt., s. 65–67; *Władysław Łoziński*, dz. cyt., s. 5.

¹⁷ Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. 10041 IV, Akta majątkowe dóbr Kuńkowce Władysława Łozińskiego z lat 1886–1911, k. 75.

¹⁸ *Kronika lwowska*, Nowa Reforma, nr 374 (1913), s. 3; R. Majkowska, dz. cyt., s. 75–76.

¹⁹ *Muzea Gminy Miasta Lwowa. Musées Municipaux de la Ville de Lwów*, oprac. Aleksander Czołowski et al., Lwów 1929, s. 18; R. Mękicki, *Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie. Przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936, s. XII; J. Miler, *Zbiory lwowskie (IV). Muzeum Narodowe im. króla Jana III*, *Cenne-bezcenne-utraczone*, nr 6 (18) 1999, s. 15; *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego z ilustracjami*, oprac. A. Czołowski, R. Mękicki, Lwów 1929, s. VI; K. Hartleb, dz. cyt., s. 29.

²⁰ *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego z ilustracjami*, dz. cyt. s. VI.

²¹ *Lwów. Przewodnik dla zwiedzających miasto*, oprac. A. Medyński, Lwów 1936, s. 158–159.

²² *Muzea Gminy Miasta Lwowa. Musées Municipaux de la Ville de Lwów*, dz. cyt., s. 22.

Lwowskiego Muzeum Historycznego²³. W 1941 roku okupację sowiecką zastąpiła niemiecka trwająca do połowy 1944 roku. Na początku tego roku w związku ze zbliżającym się wojskiem radzieckim zdecydowano o wywiezieniu z Lwowa najcenniejszych zabytków muzealnych do Krakowa oraz kilku przyległych miejscowości. 15 maja pod opieką muzealnika Stefana Stańkowskiego wysłano do klasztoru kamedułów na Bielanych 22 skrzynie z zabytkową bronią pochodzącą z dawnych zbiorów Muzeum Narodowego im. Króla Jana III²⁴. Stamtąd w niewyjaśnionych okolicznościach niektóre z tych eksponatów trafiły do państwowego przedsiębiorstwa Dzieła Sztuki i Antyki (DESA), specjalizującego się w handlu historycznymi przedmiotami. Wśród nich musiała znaleźć się omawiana zbroja, gdyż to w jego krakowskim oddziale w 1961 roku została ona nabyta przez Towarzystwo Opieki nad Zamkiem w Malborku.

Rodzina Dornhelmów

Na tym można by zakończyć ten artykuł, podsumowując, że zbroja z kolekcji militariów Muzeum Zamkowego w Malborku nie jest zbroją husarską z dodanymi zdobieniami, lecz szesnastowieczną zbroją typu trzy-czwarte z wybitnej kolekcji lwowskiego pisarza Władysława Łozińskiego. Czujny czytelnik może sobie jednak w duchu zadać pytanie, jak to się stało że Łoziński był w stanie zebrać w swoim zbiorze tak wielką liczbę bezcennych zabytków należących w przeszłości do najwybitniejszych postaci w historii Polski? Pytanie to postawili sobie po śmierci kolekcjonera trzej lwowscy historycy: dyrektor Muzeum Narodowego dr Aleksander Czołowski, jego kustosz Rudolf Mękicki oraz wicedyrektor Archiwum miasta Lwowa dr Karol Badecki. Umowa kupna-sprzedaży z 1914 roku zobowiązywała radę miasta do wydania ilustrowanego katalogu zbiorów Łozińskiego. Za jego opracowanie zabrał się po wojnie Rudolf Mękicki. Ukazał się on drukiem w 1929 roku, przy czym nie obejmował wszystkich zabytków ze zbioru Łozińskiego. Jak pisał Aleksander Czołowski we wstępie do niego „Katalog nie obejmuje tych przedmiotów, które, jako niemuzealne, zostały ze zbiorów wyłączone, odrębnie zinwentowane i zmagazynowane”²⁵. Reszta eksponatów znalazła się w inwentarzu z 1939 roku, który zatytułowano „Inwentarz falsyfikatów, wyrobów nowszych i przedmiotów bez

²³ M. Matwijów, *Ewakuacja zbiorów polskich ze Lwowa w 1944 r.*, *Rocznik Lwowski*, t. 4 (1995–1996), s. 32; Tenże, *Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945–1948*, Wrocław 1996, s. 23; J. Miler, *Zbiory lwowskie...* dz. cyt., s. 29.

²⁴ M. Matwijów, *Ewakuacja zbiorów...* dz. cyt., s. 36, 41–42; Tenże, *Walka...* dz. cyt., s. 28; J. Miler, *Zbiory Władysława Łozińskiego*, dz. cyt., s. 20–21; K. Polejowski, *Schiavona z kolekcji Władysława Łozińskiego, obecnie w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku – z badań nad proveniencją zabytków polskich rozproszonych w wyniku II wojny światowej*, [w:] *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 82–83.

²⁵ *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego z ilustracjami*, dz. cyt., s. VII.

wartości muzealnej ze zbiorów Władysława Łozińskiego”. W trakcie przygotowywania głównego katalogu okazało się, że ponad jedna trzecia zabytków z kolekcji Łozińskiego jest albo falsyfikatami, albo przedmiotami pozbawionymi większej wartości. Postanowiono więc nie umieszczać ich w nim, tylko jako „przedmioty niemuzealne” opisać w odrębnym inwentarzu. Wybuch wojny, a może i szacunek do osoby kolekcjonera, sprawił że inwentarz ten nigdy nie został opublikowany i znajduje się dziś w zbiorach Lwowskiego Muzeum Historycznego²⁶.

Wiedząc już, że kolekcję Łozińskiego wypełniały częściowo falsyfikaty, warto sobie zadać pytanie, skąd Łoziński pozyskiwał swoje eksponaty? Wiadomo, że nowych nabytków początkowo poszukiwał we własnym zakresie zarówno na terenie Galicji, jak i poza nią, biorąc udział w aukcjach oraz kupując zabytki od prywatnych kolekcjonerów takich jak Teodor Nieczuja Ziemięcki czy Stefan Fredro. W latach 90. zaczął jednak korzystać z usług firm oraz pojedynczych osób specjalizujących się w handlu antykami. Pomiędzy rokiem 1890 a 1903 jego głównym dostawcą był lwowski handlarz antykami żydowskiego pochodzenia, Simche Dornhelm. Simche był jednym z trzech synów Salomona Dornhelma, grawera i handlarza dziełami sztuki, który w kamienicy przy ulicy Boimów (obecnie Starojewrejska) prowadził antykwariat. Sklep miał znajdować się na prawo od bramy wschodniej. Po jego śmierci przejęli go w 1888 roku jego synowie, Baruch, Jakub i Simche. Baruch w 1890 roku otworzył własną pracownię, w której wykonywał przedmioty ze srebra na wzór renesansowych i barokowych oryginałów, bracia natomiast prowadzili dalej antykwariat ojca²⁷. Prawdopodobnie przed 1902 rokiem Simche i Jakub przenieśli swoją pracownię na Akademicką 14 (obecnie aleja Szewczenki), gdyż książka adresowa z tego roku wymienia ich już pod tym adresem²⁸.

Współpraca Łozińskiego z Dornhelmami zakończyła się w 1903 roku, gdy okazało się, że sprzedawali oni pośród oryginałów²⁹ również liczne podróbki. Wte-

²⁶ Autor pragnie w tym miejscu podziękować za udostępnienie jego skanów jednemu z polskich kolekcjonerów.

²⁷ M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935, s. 116–118; M. Tarnowska, *Dornhelm Baruch*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19371> [dostęp: 13.12.2023].

²⁸ *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, wyd. Franz Reichman, Lwów 1902, s. 30, 242.

²⁹ Warto wspomnieć, że w kolekcji militariów Muzeum Zamkowego w Malborku znajduje się jeszcze jeden obiekt z kolekcji Łozińskiego, który uchodzi za oryginał. Jest nim rapier typu schiavona (MZM/Mt/218) kupiony w 1966 roku przez Towarzystwo Opieki nad Zamkiem w Malborku od prywatnego oferenta zamieszkałego w Warszawie. Została ona zakupiona przez Łozińskiego w 1890 roku od Simche Dornhelma za kwotę 50 koron. W inwentarzu z 1897 roku zapisana została pod numerem 120. W ilustrowanym katalogu z 1929 roku spisany przez Mękickiego jej opis znajduje się pod numerem 40, natomiast zdjęcie na tablicy nr III. Jej opis wraz ze zdjęciem pojawia się również w katalogu zabytków przechowywanych w lwowskich muzeach wydanym w tym samym roku, co umożliwiło jej identyfikację doktorowi Polejowskiemu [Patrz: K. Polejowski, dz. cyt., s. 77–85; W. Łoziński, dz. cyt., s. 30; *Katalog*

dy to wyszło na jaw, że w lutym 1896 roku Muzeum Historyczne we Lwowie nabyło za 8 000 koron siedem rzekomo oryginalnych, siedemnastowiecznych zbroi husarskich³⁰. Zakupić je miał dr Aleksander Czołowski, wtedy jeszcze kustosz muzealny, od Simche Dornhelma, z którym łączyły go w tamtym okresie przyjacielskie stosunki. Śledztwo przeprowadzone przez kustosza Muzeum Przemysłowego, Władysława Rebczyńskiego z pomocą kupca Kramera wykazało, że zbroje te powstały w Wiedniu w pracowni Jana Nowaka, na podstawie rysunku dostarczonego mu przez Dornhelma. Następnie przez miasta Radziwiłłów i Brody sprowadzone zostały do Lwowa jako litewskie znaleziska. Pracownia Nowaka działała co najmniej od 1892 roku i powstały w niej liczne starożytności w tym „rozmaite zbroje, miecze z gmerkami mieszczan lwowskich i armaty rzekomo lwowskiego pochodzenia i to wszystko dla Lwowa; również armaty lwowskie, które Czołowski zakupił do Muzeum Historycznego od Nowaka, a które także niby z Litwy czy gdzieś z innych okolic pochodzić miały, były fabrykowane w ten sposób, że Nowak wedle wskazówek ozdabiał je wizerunkiem Matki Boskiej i nazwisko ówczesnego ludwisarza lwowskiego umieszczał”³¹. Ciekawe wspomnienie o Dornhelmach pozostawił po sobie Kazimierz Przybysławski w liście do Maksymiliana Goldsteina z 1911 roku, którego dłuższy fragment warto zacytować:

Dom był własnością starego Dornhelma, w swoim czasie znanego grawera, który „z urzędu” pieczęcie rznął, a po cichu nawspół ze starym Igłem matryce na unikaty w polskich dukatach wyrabiał. W tym domu na 3. piętrze mieściło się atelier. Przy wejściu w pierwszej większej izbie słyszało się odrazu rumor, otwieranie i zamykanie szaf — to »porządkowanie« na wypadek, gdyby ktoś niepowołany wtargnął do sanktuarjum. Wówczas bowiem te prześliczne norymberskie i augsburskie misy trybowane, te puhary i rostruchany, które były „made in Lemberg”, na świat cały rozchodziły się jeszcze jako autentyki. Młodszy brat Barucha, Jakób, zwiedził Europę, znał Londyn, Paryż, Wiedeń, Monachjum etc. i wszystkie muzea świata, światowej marki antykwariuszy i zbieraczy: najchętniej brano te cacka renesansu niemieckiego, baroku francuskiego, te empiry czystego stylu w Warszawie; naczynia trybowane, oprawy karabel żywo Batorych, Zygmuntów czy Augustów przed oczy naprowadzały. Nie tylko z tych epok pracownia przy Sobieskiego [tak naprawdę Boimów – dop. aut.] ulicy wydawała przedmioty »di primo Cartello«, ale robiła i rzeczy klasyczne: pamiętam fakt, że Jan Zawisza kupił w Warszawie za bardzo znaczną sumę grecką wazę srebrną trybowaną w formie »Hydrii« którą wszyscy rzeczoznawcy za antyk uważali, która jednak niczem innem nie była, jak

zbiorów Władysława Łozińskiego z ilustracjami, dz. cyt. s. 10, tabl. III; Muzea Gminy Miasta Lwowa. *Musées Municipaux de la Ville de Lwów*, dz. cyt., nr 52].

³⁰ Kronika, „Dziennik Polski”, nr 58 (1896), s. 2.

³¹ Dr. Czołowski, towarzysze pancerni, Dornhelm – a szwindel, „Monitor”, nr 1–3, 7 (1903), s. 4–5; A. Biedrzycka, Opisy zabytków w kościołach i na cmentarzach w dekanatach: zwinogródzkim, radomyślskim i białocerkiewskim ze zbiorów Aleksandra Czołowskiego w Bibliotece Narodowej, *Krakowskie Pismo Kresowe*, nr 11 (2019), s. 142–143.

utworem naszego Barucha. (...) Stary Dornhelm za czasów, gdy go znałem, już sam nie rozwodził rzeczy po świecie. We Lwowie mało co ich wtedy zostawało; zamiłowanie do zbieractwa, do sztuki nie było rozpowszechnione. Jak wspominałem, głównie zajmował się eksportem Jakób, bardzo sprytny, zupełnie już europejski człowiek; pomagał mu trochę Simche, ale ten nie dorównywał bratu ani sprytem ani wiadomościami; więc dalsze podróże, cenniejsze przedmioty były rzeczą Jakóba w dornhelmowskiej spółce. (...) Z czasem tajemniczość ustala — ogół o robotach Dornhelma był już poinformowany; stary zmarł, Jakób wyjechał z kraju, Simche otworzył sklep ze starożytnościami, via Brody sprowadzał z Niemiec nowo zrobione starożytne zbroje i meble które w całym kraju były ogólnie jako autentyki uznawane³².

Zła sława rodu Dornhelmów ciągnęła się za nimi jeszcze przez wiele lat. 16 grudnia 1932 roku w wiedeńskim sądzie egzekucyjnym odbyła się licytacja zbroi rycerskiej mającej należeć do króla Władysława Jagiełły, a pochodzącej z jednego z litewskich zamków. Została ona zakupiona cztery lata temu przez bliżej nieznanego człowieka o nazwisku Dornhelm mieszkającego w Wiedniu. Już wtedy jednak podkreślano, że zbroja ta pochodzi z XVI wieku, więc nie mogła być własnością Władysława Jagiełły, zwracając przy tym uwagę, że nazwisko Dornhelm nie daje gwarancji jej oryginalności, gdyż człowiek ten może należeć do tej samej rodziny Dornhelmów, która pod koniec XIX wieku była „rekonstruktorami antyków” we Lwowie³³.

Po wybuchu afery z kupnem przez Muzeum Historyczne fałszyfikatów zbroi husarskich w 1903 roku za pośrednictwem Simche, 6 czerwca tego roku Łoziński rozliczył się ostatecznie z Dornhelmem i zerwał z nim kontakt. Zwrócił mu przy okazji najbardziej oczywiste fałszyfikaty będące galwanoplastycznymi reprodukcjami wykonanymi przez Carla Haasa³⁴ w Wiedniu, w tym jedną z szabel³⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że w jego kolekcji nadal pozostało kilkaset fałszyfikatów, w tym niestety omawiana zbroja, o czym świadczy jej opis pod numerem 7 w „Inwentarzu fałszyfikatów”: „Półzbrojek polerowany, szary, złotem i srebrem ornamentowany; na szyszaku z dzwonem ku szczytowi zwę-

³² M. Goldstein, K. Dresdner, dz. cyt., s. 117–118.

³³ Licytacja rzekomej zbroi Jagiełły w Wiedniu, „Kurjer Polski”, nr 348 (1932), s. 1; *Spór o zbroję Króla Jagiełły*, „Dzień Pomorski”, nr 10 (1933), s. 4.

³⁴ Carl Haas – ur. 13 października 1825 roku w Wiedniu, zm. 25 stycznia 1880 w Wiedniu. Syn Carla i Philippine Haasów, mąż Marii Haas. Był konserwatorem zabytków, archeologiem i wytwórcą wyrobów metalowych. W latach 50. zajął się produkcją kowalstwa artystycznego. Był jednym z pierwszych galwanoplastyków w Austrii. W 1960 roku założył w Grazu pracownię galwanoplastyczną. W 1865 przeniósł swoją firmę do Wiednia, gdzie nawiązał współpracę z Austriackim Muzeum Sztuki i Przemysłu. Jego pracę w tej branży kontynuował syn Carl. [patrz: M. Küttner, *Carl Haas und Karl Haas. „Verschmelzung“ und „Entflechtung“ zweier gleichnamiger Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts*, Graz 2017; A. das Neves Afonso, *From passion to decline: approaches to the history of reproductions in Portugal*, [w:] *Engraving, plaster cast, photograph. Chapters from the History of Artwork Reproduction*, ed. J. Papp, Budapest 2021, s. 78]

³⁵ Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 14403/II, Katalog zabytków z XVI–XVIII w. ze zbiorów Władysława Łozińskiego, k. 16.

zonym herb Radziwiłłów; na napierśniku wizerunek Matki Boskiej³⁶. Szczegółów na temat jej zakupu przez Łozińskiego dostarcza jego późniejszy inwentarz z 1908 roku. Od poprzedniego, 1897 roku, odróżnia go m.in. to, że często zamieszczał on w nim przy zabytkach swoje uwagi. Omawiana zbroja miała w nim numer 15 i znajdowała się przy niej odręczna notatka „1896 D 3000k”, co może sugerować, że Łoziński nabył ją od Dornhelma w 1896 roku za kwotę 3000 koron austro-węgierskich³⁷. Dla porównania zarobki roczne w 1902 roku szewca wynosiły 520–728 koron, introligatora ok. 1248, a burmistrza Krakowa 24 000 koron. Za 3000 koron w 1902 roku można było kupić 2068 kg słoniny, 1293 kg masła, 2 307 kg mąki pszennej, 10 000 kg chleba pszenne-go, 187 kg mięsa wołowego czy 150 egzemplarzy książki Mariana Gumowskiego *Medale Jagiellonów* wydanych na papierze zwykłym³⁸. Przeliczając to na dzisiejsze zarobki oraz ceny, można oszacować, że zbroja ta była warta ok. 50 000 zł. Dla przypomnienia 1961 roku kupiono ją w DESA za 25 000 zł, co dziś przekładałoby się na 97 500 zł (prze-ciętne roczne wynagrodzenie wynosiło w 1961 roku 19 500 zł, czyli prawie czterokrot-nie mniej niż w 2023 roku).

Podsumowanie

Na koniec warto zadać pytanie, które pozostanie otwarte: czy Władysław Łoziński wiedział o tym, że kupuje obiekty o wątpliwej proveniencji? Jak sam pisał o ich oryginalności w swoim inwentarzu z 1897 roku:

...dokumentami, metryką, wykazać się [oryginalności – dop. aut.] oczywiście nie da, ale herby, inicjały, emblemata i t. p. obok zgodnych znamion stylu i techniki danego czasu tak są w wielu wypadkach przekonujące, że uważane być mogą za dowód bezpośredniego związku przedmiotu z osobą pamięci polskiej drogą.

Wielokrotnie podkreśla się skrupulatne podejście Łozińskiego do badania proveniencji zakupywanych przedmiotów. W tym celu przeszukiwał archiwa, zagłębiał się w lekturach książek oraz radził się opinii specjalistów, co w efekcie zaowocowało szczegółowym inwentarzem. Trzeba jednak niestety przyznać, że Łoziński w wielu przypadkach nie orientował się w tym, co dokładnie kupuje, zakładając prawdopodobnie, że każdy obiekt jest oryginałem z epoki wymagającym jedynie ustalenia chronologii

³⁶ *Inwentarz falsyfikatów, wyrobów nowszych i przedmiotów bez wartości muzealnej ze zbiorów Władysława Łozińskiego*, oprac. A. Czołowski, R. Mękicki, K. Badecki, Lwów 1939, s. 2 [praca nieopublikowana].

³⁷ Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 14403/II, Katalog zabytków z XVI–XVIII w. ze zbiorów Władysława Łozińskiego, k. 4.

³⁸ J. A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 276–278.

oraz opisania. Nie jest to do końca jego wina. Wiedza na temat dawnego uzbrojenia była na przełomie XIX i XX wieku stosunkowo niska. Szczególnie na ziemiach polskich, które pozbawione zostały w dużej mierze swoich dawnych, oryginalnych kolekcji militariów rozkradzionych przez licznych najeźdźców oraz zaborców, co uniemożliwiało łatwe porównanie zakupionego obiektu z bezsprzecznym oryginałem. Z drugiej strony trudno uwierzyć, że jego czujności nie wzbudziło regularne pojawianie się zawsze w tym samym antykwariacie najcenniejszej w historii Polski broni. Mógł podejrzewać brak autentyczności części z nich, co tłumaczyłoby poruszenie tej kwestii we wstępie do inwentarza. Szczególnie że rekonstrukcje militariów wykonane na zamówienie Dornhelmów odbiegały znacznie formą od swoich oryginałów, nie będąc ich wiernymi kopiami. Rozchodząc się po prywatnych kolekcjach oraz muzeach wymieszały się z oryginałami i dziś utrudniają badania nad dawnym uzbrojeniem. Błędne wnioski wyciągane w trakcie określania ich proveniencji do dziś powtarzane są w opracowaniach bronioznawczych zniekształcając tym samym obraz dawnej wojskowości, czego najlepszym przykładem jest omawiany zabytek przez ponad 60 lat utożsamiany ze zbroją husarską. Pytanie jednak, ile jeszcze tego typu nierozpoznanych fałszyfikatów znajduje się w polskich muzeach? Dlatego tak ważne są badania nad proveniencją dawnego oręża, które umożliwiają ich identyfikację oraz umieszczenie we właściwym kontekście.

Bibliografia

Źródła archiwalne i dokumentacyjne

- Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/648, Dokumentacja wystawy: „Broń w dawnych wiekach”.
- Archiwum Zakładowe Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. 1/1192, Dokumentacja wystawy: „Wystawa działu historycznego w zamku malborskim”.
- Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. 10041 IV, Akta majątkowe dóbr Kuńkowce Władysława Łozińskiego z lat 1886–1911.
- Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps. 14403/II, Katalog zabytków z XVI–XVIII w. ze zbiorów Władysława Łozińskiego, k. 16.
- Karta informacyjna wystawy „Broń w dawnych wiekach”, oprac. W. Połom-Jakubowicz [praca niepublikowana]
- Karta informacyjna wystawy „Dzieje zamku i ziemi malborskiej”, oprac. W. Połom-Jakubowicz [praca niepublikowana]
- Remigiusz Pacer, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Zbroja płytowa nr inw. MZM/Mt/7, Pierwoszytno 2006 [publikacja niepublikowana, dostępna w dziale dokumentacji naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku pod numerem MZM/KZR/316].

Opracowania

- BASLER Adolf,
1900, *Zbiory Władysława Łozińskiego w Kuńkowcach*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 39, s. 757–760.
- BÁTHORY-GRUPPE,
1898, *Die Báthory-Gruppe in der Historischen Sammlung des Herrn L. von Łoziński*, Lemberg.
- BIEDRZYCKA Agnieszka,
2019, *Opisy zabytków w kościołach i na cmentarzach w dekanatach: zwinogrodzkim, radomyślskim i białocerkiewskim* ze zbiorów Aleksandra Czołowskiego w Bibliotece Narodowej, Krakowskie Pismo Kresowe, nr 11, s. 141–174.
- CZOŁOWSKI Aleksander, MĘKICKI Rudolf, KAROL Badecki,
1939, *Inwentarz falsyfikatów, wyrobów nowszych i przedmiotów bez wartości muzealnej ze zbiorów Władysława Łozińskiego* Lwów [praca niepublikowana].
- CZOŁOWSKI Aleksander, MĘKICKI Rudolf,
1929, *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego z ilustracjami*, Lwów.
- CZOŁOWSKI Aleksander i in.,
1929, *Muzea Gminy Miasta Lwowa. Musées Municipaux de la Ville de Lwów*, Lwów.
- DZIENNIK POLSKI,
1896, *Kronika*, nr 58, s. 2.
- DZIEŃ POMORSKI,
1933, *Spór o zbroję Króla Jagielly*, nr 10, s. 4.
- GAZETA LWOWSKA,
1913, *Władysław Łoziński*, nr 115, s. 5.

- GAZETA LWOWSKA ,
1913, *Kronika*, nr 116, s. 4.
- GEMBARZEWSKI Bronisław ,
1939, *Husarze. Ubiór, oporządzenie i uzbrojenie 1500–1775*, Broń i Barwa, nr 4, s. 51–70.
- GOLDSTEIN Maksymiljan, DRESDNER Karol,
1935, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów.
- HARTLEB Kazimierz,
1913, *Zbiory Władysława Łozińskiego*, *Kronika Powszechna*, nr 29, s. 480–482
- JAKUBOWSKA Bogna ,
2004, *Zbiory i wystawiennictwo Muzeum Zamkowego w Malborku w latach 1961–1980*, *Studia Zamkowe*, nr 1, s. 60.
- KNOT Antoni,
1973, *Władysław Łoziński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. Bogusław Leśniodorski, t. XVIII/3, z. 78, Wrocław, s. 460–463.
- NOWA REFORMA,
1913, *Kronika lwowska*, nr 374, s. 3.
- KURJER POLSKI ,
1932, *Licytacja rzekomej zbroi Jagielly w Wiedniu*, nr 348, s. 1.
- KÜTTNER Monika ,
2017, *Carl Haas und Karl Haas. „Verschmelzung“ und „Entflechtung“ zweier gleichnamiger Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts*, Graz.
- MEDYŃSKI Aleksander,
1936, *Lwów. Przewodnik dla zwiedzających miasto*, Lwów.
- ŁOZIŃSKI Władysław,
1897, *Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego we Lwowie*, Lwów.
- MAJKOWSKA Rita,
1983, *Działalność kolekcjonerska Władysława Łozińskiego*, *Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie*, t. 28, s. 65–82.
- MATWIJÓW Maciej,
1995–1996, *Ewakuacja zbiorów polskie ze Lwowa w 1944 r.*, *Rocznik Lwowski*, t. 4, s. 31–46.
1996, *Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945–1948*, Wrocław.
- MĘKICKI Rudolf ,
1936, *Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie. Przewodnik po zbiorach*, Lwów.
- MIERZWIŃSKI Mariusz,
2004, *Zamek Malborski w latach 1945–1960*, *Studia Zamkowe*, t. 1, s. 44–45.
- MILER Jacek,
1999, *Zbiory lwowskie (IV). Muzeum Narodowe im. króla Jana III*, *Cenne-bezcenne-utracone* nr 6 (18), s. 15, 29.
- MILER Jacek,
1999a, *Zbiory Władysława Łozińskiego*, *Cenne-bezcenne-utracone*, nr 5 (17), s. 20–21.

MONITOR,

1903, *Dr. Czołowski, towarzysze pancerni, Dornhelm – a szwindel*, nr 1–3, 7, s. 4–5.

NEVES das Afonso André,

From passion to decline: approaches to the history of reproductions in Portugal, [in:] *Engraving, plaster cast, photograph. Chapters from the History of Artwork Reproduction*, ed. Júlia Papp, Budapest 2021, s. 78

NOWOŚCI ILUSTROWANE,

1906, *Honorowy obywatel Lwowa*, nr 43, s. 14.

POLEJOWSKI Karol,

2020, *Schiavona z kolekcji Władysława Łozińskiego, obecnie w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku – z badań nad proveniencją zabytków polskich rozproszonych w wyniku II wojny światowej*, [w:] *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. Magdalena Mielnik, Gdańsk, s. 77–86.

REICHMAN Franz,

1902, *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa*, Lwów.

SZWAGRZYK Józef Andrzej,

1990, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.

TARNOWSKA Magdalena,

Dornhelm Baruch, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19371> [dostęp: 13.12.2023].

WILUSZ Jan,

1913, *Łoziński Władysław (1843–1913)*, *Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 9, z. 1–2, Kraków, s. 477–479.

ZBIERSKA Eleonora,

1985, *Więzi Muzeum Zamkowego i Stowarzyszenia Społecznego jako wyraz formowania się środowiska kulturalnego w Malborku w latach 1945–1974*, *Rocznik Elbląski*, t. 10, s. 133–142.

Słowa kluczowe

zbroja, Władysław Łoziński, Lwów, militaria, uzbrojenie, Muzeum Zamkowe w Malborku

Streszczenie

Zbroja płytowa z kolekcji Władysława Łozińskiego w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku. Historia nieoczywistego zabytku

Artykuł poświęcono jednemu najstarszych i bardziej charakterystycznych zabytków w powojennej kolekcji militariów malborskiego zamku. Jest to zbroja płytowa w typie trzy-czwarte, która przez większą część swojej muzealnej historii miała doczepione skrzydła i uchodziła za zbroję husarską. W wyniku badań okazało się, że jest to nieudolna rekonstrukcja zbroi z XVI wieku, która miała być stosowana przez wojsko polskie za czasów Stefana Batorego. Została wykonana w 2. poł. XIX wieku prawdopodobnie w Wiedniu, a następnie sprzedana przez żydowskiego handlarza antykami, Simche Dornhelma, lwowskiemu kolekcjonerowi militariów – Władysławowi Łozińskiemu. Po jego śmierci została zidentyfikowana jako falsyfikat i umieszczona w niepublikowanym inwentarzu falsyfikatów i przedmiotów nowszych, bez wartości muzealnej. W 1944 roku trafiła do Krakowa, a na początku lat 60. XX wieku do Muzeum Zamkowego w Malborku. Tam, na podstawie ustaleń Bronisława Gembarzewskiego, uznana została za oryginalną zbroję husarską.

Keywords

armour, Władysław Łoziński, Lviv, militaria, weapons of war, the Castle Museum in Malbork

Summary

The Plate Armour from Władysław Łoziński's Collection in the Present Collection of the Castle Museum in Malbork A History of the Nonobvious Museum Piece

The article deals with one of the oldest and most characteristic historic objects in the post-war collection of militaria owned by the Castle Museum in Malbork. It is a plate armour, the three-fourth type, which for the most part of its museal history had wings attached and was viewed as a hussar armour. The studies revealed that it is an unsuccessful reconstruction of a sixteenth-century armour, which was to be used by the Polish army in the times of Stephen Báthory. It was made in the second half of the 19th century, most likely in Vienna, and then sold by a Jewish antique dealer, Symcha Dornhelm, to a Lviv militaria collector, Władysław Łoziński. Upon his death, the armour was identified as a fake and placed in an unpublished inventory of fakes and newer objects with no museal value. In 1944, it was found in Cracow and at the beginning of the sixties of the 20th century – in Castle Museum in Malbork. There, basing on the findings made by Bronisław Gembarzewski, it was acknowledged as an original hussar armour.



Informacje o Autorze

Daniel Gosk – opiekun kolekcji Militariów Muzeum Zamkowego w Malborku, absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, doktor historii specjalizujący się w uzbrojeniu ochronnym późnego średniowiecza oraz badaniach nad proveniencją dawnego uzbrojenia.

Miniaturowy gabinet osobliwości. Relacje kunstkamery i camery obscury na przykładzie nieoczywistych obiektów ze zbiorów Gdańskiej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku

Między kunstkamerą a muzeum

Jednym z głównych celów muzeum jest gromadzenie zbiorów. Zbieranie przedmiotów cennych i ważnych oraz tworzenie z nich kolekcji, a także chęć zachowywania dziedzictwa minionych pokoleń to cechy, które towarzyszą człowiekowi niemal od początku tworzenia cywilizacji. Pierwszych przejawów tego zjawiska można doszukiwać się już w starożytności w postaci obrzędów pogrzebowych¹, łupów wojennych, ofiar składanych bóstwom, wotów dziękczynnych i błagalnych czy relikwii i przyrządów sakralnych. W kolejnych latach przedstawiciele wyższych sfer i elit tworzyli własne kolekcje cennych przedmiotów, które przechowywane były w specjalnych pomieszczeniach – skarbcach². Nie były one jednak udostępniane szerszemu gronu odbiorców, lecz cieszyły oko wyłącznie właścicieli i ich bliskich w konkretnych sytuacjach i momentach. W XVI i XVII wieku w Europie zaczęły powstawać liczne kunstkamery – gabinety osobliwości. Tym co odróżniało je od poprzednich przestrzeni kolekcjonowania było między innymi umożliwienie oglądania ich przez publiczność. Kunstkamery były nie tylko miejscem deponowania cennych, cudownych czy rzadkich przedmiotów. Znajdujące się w nich obiekty wybierano i umieszczano w sposób celowy i uporządkowany. Kolekcja miała objaśniać złożoność boskiego stworzenia, stanowić odzwierciedlenie makrokosmosu w mikrokosmosie, ukazując różnorodność, ale jednocześnie jedność świata. Ważny był wymiar nie tylko edukacyjny, epistemologiczny czy potwierdzenie (manifestowanie) pozycji twórcy (właściciela) gabinetu w społeczności, ale również aspekt przyjemności, olśnienia i zaskoczenia osób oglądających³. Powstawanie kunstkamer

¹ W tym przypadku nawet wcześniej niż w starożytności. Archeolodzy w grobach z czasów neolitu odnajdowali cenne przedmioty. Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 22 oraz s. 32.

² Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 20–32.

³ Szczegółową specyfikę, wyspecjalizowanie i zasady, którymi kierowali się twórcy kunstkamer, a także różnice wynikające z położenia geograficznego, sytuacji politycznej czy religijnej. Por. K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa. Tom 1: Od skarbcza do muzeum*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023, s. 404–444.

zdaje się być konsekwencją nie tylko rozwoju nauki, poszerzenia horyzontów geograficznych i poznawczych, ale także wynikiem naturalnej ludzkiej ciekawości i dociekliwości powiązanej z zachwytem nad bogactwem świata. Chęci doświadczania nie tylko tego co typowe, oczywiste, ale również osobliwości, nieoczywistości, które stanowiłyby dopełnienie całości. W tej idei odnaleźć można pragnienie badania zarówno śladów minionych epok, jak i czasów współczesnych twórcom gabinetów osobliwości. To także odpowiadź na pragnienie podziwiania rzeczy kuriozalnych, osobliwych czy innowacyjnych⁴.

W nowożytnych kunstkamerach prezentowane były różnorodne obiekty ze świata natury, nauki i sztuki, zabrakło w nich jednak fotografii. Stało się to z prostej przyczyny – fotografia została ogłoszona światu dopiero w 1839 roku, a w tym czasie kunstkamery w tradycyjnej formie nie mogły dalej funkcjonować. Aktualna wiedza naukowa wymagała nowszych narzędzi i przestrzeni do gromadzenia i eksponowania swoich wyników i osiągnięć. Część kunstkamer została przekształcona w muzea, a zbiory innych zostały lub ulegały rozproszeniu (poprzez sprzedaż lub podarowania) albo włączone do istniejących już placówek muzealnych, które kontynuowały ideę gromadzenia i systematyzowania zbiorów, ale w nowoczesnym wydaniu, uwzględniając aspekt naukowy i edukacyjny⁵. Z tego historycznego powodu brak związku między fotografią i gabinetem osobliwości wydaje się oczywisty, jednak pomiędzy tymi dwoma zjawiskami ujawnia się pewne podobieństwo. Camera obscura (prototyp aparatu fotograficznego) jest niczym miniaturowa kunstkamera – nie tylko ze względu na podobieństwo nazwy czy fakt, że pierwsze camery obscury faktycznie były wielkości pokoju, ale przede wszystkim dlatego, że fotografia jako dziedzina sztuki i technika rejestrowania obrazu skupia w sobie ideę gabinetów osobliwości⁶.

W kunstkamerach oprócz dzieł sztuki, takich jak obrazy, ryciny, rzeźby, gromadzone przedmioty nienależące do świata sztuki: przyrządy naukowe, instrumenty muzyczne, monety, obiekty naturalne (muszle, pióra, kości, kamienie itp.)⁷. Chociaż fizycznie przedmiot nie ulegał przeobrażeniu, zmieniał się jego status ontologiczny po umieszczeniu go w jednej z gablot gabinetu osobliwości, na przykład ze zwykłej kości stawał się kością-eksponatem lub z obrzędowej maski stawał się maską-eksponatem. Przedmioty te traciły też swoją użyteczność, przestając pełnić funkcję, do której zostały stworzone⁸. Podobna przemiana ma miejsce w przypadku zbiorów fotograficznych. Pierwotnie

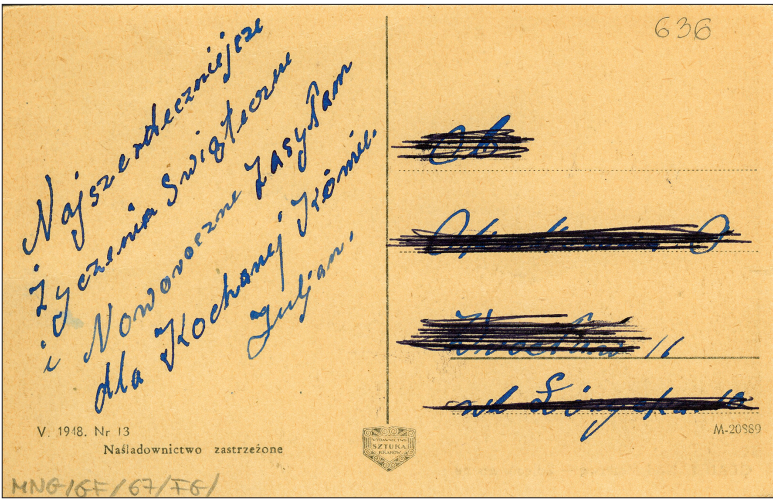
⁴ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 63–84.

⁵ Por. K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa...*, s. 407–408.

⁶ W tytule artykułu używam sformułowania „camera obscura”, jednak w całości wywodu odnoszę się do fotografii w ogóle, a nie tylko ciemni optycznej, pierwowzoru aparatu fotograficznego.

⁷ Szczegółowe opisy bogatego wnętrza kunstkamer wraz z charakterystyką kolekcjonowanych obiektów można znaleźć m.in. w książkach Krzysztofa Pomiana. Por. K. Pomian, *Muzeum. Historia...*, s. 415 i dalej.

⁸ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 15.



Ryc.1. MNG/GF/67/FG/5 Autor nieznany, Gdańsk. Nad Motławą – zdjęcie nocne, pocztówka, fotograficzna, ok. 1918, (awers i rewers)
Gdańska Galeria Fotografii MNG, Muzeum Narodowe w Gdańsku

większość obiektów włączonych do kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku pełniła inną niż artystyczną rolę. Jako przykłady można wskazać: fotografie wernakularne, użytkowe, rodzinne archiwa, biuletyny Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego, pocztówki fotograficzne, albumy portowe, fotografie prasowe, obiekty fotograficzne: suche stemple lub przyciski do papieru ze zdjęciami. Ta różnorodność oraz bardzo liczna reprezentacja fotografii w zbiorach całego Muzeum wskazują na jeszcze jedno podobieństwo z kunstkamerami.

W XVII wieku kolekcjonowanie przestało być obszarem zarezerwowanym wyłącznie dla władców, książąt, osób uprzywilejowanych i należących do wyższych sfer, a stało się popularne wśród klasy średniej. Konsekwencją tego upowszechnienia był wzrost liczby powstających gabinetów osobliwości oraz umożliwienie szerszemu gronu osób (dotychczas wykluczonych) dostępu do sztuki i nauki, co w dalszej perspektywie przyczyniło się do edukacji, kształtowania indywidualnego gustu oraz podejmowania refleksji estetycznych przez publiczność. Podobna demokratyzacja miała miejsce w przypadku fotografii. Już w niecałe 50 lat po wynalezieniu fotografii firma Kodak podjęła działania mające na celu uproszczenie procesu fotografowania. Dotychczas, aby zajmować się fotografią trzeba było posiadać dodatkowe umiejętności z zakresu nauk przyrodniczych i technicznych – przygotować kliszę przed zrobieniem zdjęcia, wiedzieć, jak odpowiednio ustawić parametry w aparacie oraz później wywoływać zdjęcia i wykonać odbitki. Dodatkowo posiadać środki finansowe na zakup aparatu, obiektywów, materiałów oraz chemii fotograficznej. Firma Kodak zaproponowała taką relację, w której odpowiadała za cały proces przed zrobieniem zdjęć i po, a fotografowi pozostało jedynie naciskanie spustu migawki⁹. Przyczyniło się to do popularyzacji fotografii wśród szerokiego grona odbiorców, amatorów fotografii i powstawania zdjęć na niespotykaną wcześniej skalę. Tendencja ta utrzymuje się do dzisiaj.

Dokumentowanie świata

Niemal od początku wynalezienia i upowszechnienia fotografii wśród entuzjastów tej techniki zrodziła się chęć stworzenia kompletnej dokumentacji świata, ukazującej jego różnorodność, bogactwo, osobliwości i piękno. Dzięki temu rzeczywistość miała stać się bardziej zrozumiała i dostępna – podobny cel przyświecał kunstkamerom. Od XVI wieku charakter gabinetów osobliwości ulegał pewnym modyfikacjom. Kunstkamery wywodziły się ze skarbców i podobnie jak one gromadziły cenne obiekty (m.in. wyroby złotnicze, kamienie szlachetne, monety), jednak wraz z upływem czasu coraz więcej innego rodzaju obiektów stawało się pożądanymi w zbiorze. Wraz z rozszerzeniem grona osób tworzących kunstkamery, rozszerza się również inwentarz kolekcjonowanych obiektów oraz sam cel kolekcjonowania. Na charakter zbioru miał wpływ nie tylko czynnik społeczny, ale również rozwój wiedzy ogólnej związanej z odkryciami geograficznymi i poszerzeniu granic poznanego świata. Kolekcje gabinetów osobliwości mogły wzbogacić się o przedmioty przywożone z najodleglejszych zakątków świata¹⁰.

⁹ W 1888 roku firma Kodak rozpoczęła kampanię reklamową nowego aparatu fotograficznego hasłem „You press the button, we do the rest”. Po zrobieniu wszystkich zdjęć z filmu klienci wysyłali aparat do fabryki Kodaka. Firma wywoływała film i wykonywała odbitki, załadowywała do aparatu nowy film i odsyłała do klienta.

¹⁰ Przy okazji wypraw realizowanych specjalnie w tym celu lub sprowadzanych przez żeglarzy czy podróżników, aby je sprzedawać w portach.

Nowo poznane gatunki roślin, zwierząt, instrumenty naukowe i muzyczne itd. zachwycały i zaciekawiały oraz budziły chęć ich posiadania. Przy tak obszernej liczbie i różnorodności obiektów niezbędny był klucz ich rozmieszczenia. Przedmioty znajdujące się w gabinecie osobliwości miały odzwierciedlać uporządkowane uniwersum, być jego miniaturowym odpowiednikiem. Zebrane eksponaty miały za zadanie pokazywać nie tylko bogactwo świata, ale także (a może przede wszystkim) jego jedność. Głównym celem było ponowne objaśnienie złożoności świata po odkryciach geograficznych, ujawniających różnorodność świata naturalnego i społecznego, ponieważ dotychczasowe wyjaśnienia naukowe stały się niewystarczające.

Przykładem takiego wykorzystania fotografii może być jeden z bardziej ambitnych projektów na początku XX wieku, jakim było dzieło Alberta Kahna (1860–1940). Był on nie tylko francuskim bankierem i filantropem, ale także wizjonerem, który postanowił stworzyć kolekcję o nazwie „Archiwum planety” (1909–1931)¹¹. Kahn zatrudniał fotografów i rozsyłał ich po świecie, zapewniając sprzęt oraz materiały fotograficzne (w sumie odwiedzili ponad 50 krajów w Azji, Afryce, Ameryce Północnej i Południowej oraz Europie). Tworzyli oni dokumentację fotograficzną i filmową innych kultur, obyczajów, obrzędów, życia codziennego, przełomowych momentów w historii świata. Efektem trwających ponad 20 lat ekspedycji było zgromadzenie 72 tysięcy barwnych autochromów i ponad 183 tysiące metrów (około 100 godzin) materiałów filmowych z całego świata. Głównym celem projektu Alberta Kahna było pragnienie ogólnoświatowego pokoju, który miałby być możliwy dzięki poznaniu i zrozumieniu przedstawicieli innych narodów, kultur i ich zwyczajów. W jego postawie odnaleźć można podobieństwo do właścicieli kunstkamer, którzy również wysyłali w liczne podróże doradców i uczonych (starożytników, botaników, lekarzy itp.), aby przywozili dla nich niezwykle eksponaty z całego dotychczas poznanego świata. Obiekty te, reprezentujące część świata, umożliwiły ich obejrzenie i poznanie przez osoby, które nie miały środków i możliwości zwiedzania innych krajów¹².

W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajduje się też 61 czarno-białych szklanych diapozytywów, których wydawcą był dr Franz Stuedtner (1870–1946), historyk sztuki i fotograf. W 1895 roku w Berlinie założył jedną z pierwszych komercyjnych instytucji, która zajmowała się udostępnianiem fotografii naukowej i stereoskopowej do

¹¹ Zbiór Alberta Kahna znajduje się w Muzeum im. Alberta Kahna w Boulogne-Billancourt we Francji. Zob. <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> [data dostępu: 22.12.2023]

¹² Po śmierci Ole Worma (Olaus Wormius) jego kolekcję zakupił sam król Danii i Norwegii Fryderyk III, który później udostępnił ją publiczności. Z kolei w Petersburgu w 1719 roku podobnie uczynił z Kunstkamerą Piotr Wielki. Niekiedy właściciele zbiorów udostępniali szerszemu gronu odbiorców swoje zbiory wcześniej, np. w Wenecji uczynił tak w 1523 roku kardynał Domenico Grimani.



Ryc. 2. MNG/GGF/209/FG/47 przezrocze nr 20, Groby żołnierzy na cmentarzu w lesie, Monachium, przed 1920, Wydawca Dr Franz Stoedtner. Berlin NW7 Fotografia naukowa i stereoskopowa
Gdańska Galeria Fotografii MNG, Muzeum Narodowe w Gdańsku

wykładów i publikacji¹³. Zbiór został odnaleziony wśród innych przezroczy powstałych w ramach działalności Muzeum Miejskiego w Gdańsku (Stadtmuseum Danzig)¹⁴. Jednak w przeciwieństwie do pozostałych diapozytywów, na których sfotografowane zostały obiekty z muzealnego inwentarza, wnętrza gdańskich kościołów, sale wystawowe, strony z albumów historii sztuki czy prace konserwatorskie, zbiór Franza Stoedtnera ukazuje fotografie, rysunki lub projekty cmentarzy, nagrobków, płyt nagrobnych, krzyży a także nieliczne portrety żołnierzy przy mogiłach. Nie jest do końca jasne, w jaki sposób przezrocza o tej tematyce znalazły się w Gdańsku, tym bardziej że nie znajdują się

¹³ <https://www.uni-marburg.de/de/fotomaburg/bestaende/uebernahmen/stoedtner> [data dostępu: 22.12.2023]

¹⁴ Muzeum Narodowe w Gdańsku jest kontynuatorem Muzeum Miejskiego w Gdańsku, które funkcjonowało w tym samym budynku do 1945 roku.

na nich pomorskie cmentarze, lecz głównie z terenów Niemiec i Litwy. W ramach swojej wydawniczej działalności Franz Stoedtner opublikował ponad dwieście tysięcy zdjęć, podzielonych na kategorie tematyczne (historia sztuki, technika itp.) lub geograficzne (m.in. Wielka Brytania, Irlandia, Chiny, Japonia¹⁵, ale również Polska). Sepulkralne przezrocza Stoedtnera z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku nie charakteryzują się wyszukanyym artystycznym walorem lub zaskakującą, olśniewającą czy osobliwą tematyką. Wykazują jednak inną ważną cechę charakterystyczną dla kunstkamer, która została zaakcentowana zwłaszcza pod koniec ich funkcjonowania – obiekty służyły do studiowania, a nie tylko oglądania i zachwycania się. Działalność Franza Stoedtnera (oraz podobnych jemu) stanowi interesujący przykład dostrzeżenia w fotografii jej potencjału edukacyjnego i wykorzystania do celów naukowych. Odnaleźć tu można pewne podobieństwo do projektu wspomnianego wcześniej Alberta Kahna, a także uniwersalne dla fotografów pragnienie stworzenia wizualnego inwentarza świata, który przyczyni się do lepszego zrozumienia go.

Oczywiste i nieoczywiste obiekty ze zbiorów Gdańskiej Galerii Fotografii

Gdańska Galeria Fotografii nie została utworzona jako dział fotografii przez Muzeum Narodowe w Gdańsku. W 1995 roku istniejąca wcześniej galeria wraz ze zbiorami, inwentarzem pomocniczym została włączona w struktury Muzeum¹⁶. Działania oraz zainteresowania badawcze i artystyczne poszczególnych kierowniczek i kierowników, pracujących kustoszek i kustoszy miało wpływ na charakter kolekcji. Ponad 12 tysięcy obiektów podzielonych jest na cztery pracownie: Fotografii Gdańskiej, Fotografii Artystycznej, Fotografii Kresowej oraz Varia. Dwie pierwsze pracownie mogą wydawać się oczywiste ze względu na lokalizację (fotografie ukazujące Gdańsk oraz Pomorze, autorstwa między innymi Henryka Radowicza, Wiesława Gruszkowskiego, Zygmunta Reinhardta, Edmunda Kupieckiego, Zbigniewa Kosycarza, Stefana Kaczorowskiego,

¹⁵ W 2017 roku Muzeum Manggha zaprezentowało fotografie Franza Stoedtnera ukazujące święta, zwyczaje, pejzaże z Japonii wykonane w latach 30. XX wieku. <https://manggha.pl/wystawa/podroz-do-japonii-z-franzem-stoedtnerem> [data dostępu: 22.12.2023].

¹⁶ Powstała w 1977 roku i kierowana przez Leszka Brogowskiego galeria GN Związku Polskich Artystów Fotografików działała do 13 grudnia 1981 roku. W 1982 roku zmieniła nazwę na Gdańska Galeria Fotografii ZPAF Okręgu Pomorskiego, jednak dopiero dwa lata później wyłoniono kierowniczkę – Krystynę Andryszkiewicz. W 1990 roku ze względu na trudną sytuację finansową Zarząd ZPAF wypowiedział jej umowę kierownictwa. Kolejnym kierownikiem został Stefan Figlarowicz, który przez cztery lata pełnił tę funkcję społecznie. W lutym 1995 roku GGF stała się działem fotografii MNG, zachowując swoją nazwę oraz kierownictwo (Stefan Figlarowicz). Zob. Historia Gdańskiej Galerii Fotografii <https://kultura.trojmiasto.pl/Historia-Gdanskiej-Galerii-Fotografii-imp94515.html> [data dostępu: 22.12.2023].

Juliana Opalskiego, Bolesławy i Edmunda Zdanowskich, Kazimierza Lelewicza, Mariana Dobrzykowskiego, Janusza Uklejewskiego) oraz charakter instytucji (dzieła sztuki, fotografie pomorskich, polskich, ale również światowych artystek i artystów, takich jak Jacqueline Livingston, Barbara Yoshida, Roman Joachimowski, Tadeusz Szpak, Leszek Brogowski, Tadeusz Link). Z kolei Pracownia Varia – jak sama nazwa wskazuje – jest zbiorem najbardziej różnorodnym pod względem tematycznym. Znajdują się w niej obiekty, które nie pasują do pozostałych pracowni, na przykład fotografie z polskich miast wykonane przez Jana i Janusza Bułhaków z końca lat 40. XX wieku, fotoreportaż Stefana Kaczorowskiego z jego podróży po Wietnamie z lat 70. XX wieku, fotografie Tadeusza Rzący Seniora wykonane w krajach basenu Morza Śródziemnego z przełomu XIX i XX wieku, albumy Towarzystwa Gimnastycznego Sokół czy sześć autochromów z Francji wykonanych w latach 1907–1930.



Ryc. 3. MNG/GF/7/V Fot. Tadeusz Rząca Senior, Pejzaż Śródziemnomorski z białym domem, Francja, początek XX wieku
Gdańska Galeria Fotografii MNG, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Spora część obiektów znajdujących się obecnie w Pracowni Fotografii Kresowej znalazła się na Pomorzu wraz z mieszkańcami dawnych terenów Rzeczypospolitej Polskiej, obecnie terytorium Białorusi, Litwy i Ukrainy. Rodziny, które w wyniku nowej sytuacji geopolitycznej i przesiedleń zamieszkały w Gdańsku, Gdyni, Sopocie czy oko-

licach Trójmiasta, zabierały ze sobą swój życiowy dobytek, to co miały najcenniejsze. A najcenniejsze okazywały się rodzinne archiwa fotograficzne, zdobione albumy fotograficzne lub samodzielne odbitki ukazujące portrety członków rodzin, ich posiadłości, ale również nieco bardziej ogólne ujęcia krajobrazów czy zabytków rodzinnych stron. Wśród licznych przykładów rodowych pamiątek fotograficznych znajdujących się w zbiorach Muzeum można wymienić chociażby archiwum przemysłowca z Wileńszczyzny Henryka Sylwestrowicza (333 fotografie) z okresu sprzed 1918 do II wojny światowej oraz rodzinne archiwum pochodzącego z Lwowa bibliotekarza Mariana des Loges (241 fotografii) z przełomu XIX/XX wieku do lat 50. XX wieku.

Większość fotografii Henryka Sylwestrowicza ukazuje rodzinne scenki rodzajowe, życie codzienne, spędzanie wolnego czasu (np. gra w krokieta), pozowane portrety pojedyncze lub grupowe (często o humorystycznym zabarwieniu), sceny z polowań i życia myśliwskiego, fotografie miejskie i dokumentujące wydarzenia religijne (np. procesja Bożego Ciała) lub społeczne (np. targi, obozowiska). Sylwestrowicz był właścicielem zakładu przemysłowego, którego zdjęcia znajdują się w sąsiedztwie rodzinnych fotografii w albumie. Interesował się hobbystycznie fotografią srebrną i cyjanotypią (w tej technice wykonał fotografie ukazujące zniszczony most kolejowy i również umieścił je w rodzinnym albumie), na niektórych zdjęciach dodawał swój ozdobny podpis. Osobny niewielki zbiór stanowią fotografie ze służby wojskowej jego syna, Bohdana (ur. 1912), podporucznika artylerii Wojska Polskiego, uczestnika kampanii wrześniowej, który zginął tragicznie w Katyniu w kwietniu 1940 roku.



Ryc. 4. MNG/GF/5/FK/117-124, Fot. Henryk Sylwestrowicz, karta z albumu z fotografiami ukazującymi infrastrukturę kolejową wykonanymi w technice cyjanotypii, przed 1918, Wileńszczyzna
Gdańska Galeria Fotografii MNG, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Z kolei Marian des Loges był bibliotekarzem pochodzącym z Lwowa. W skład jego rodzinnego archiwum znajdującego się w kolekcji Muzeum wchodzi dwa albumy, zbiór odbitek w formacie *carte de visite* oraz gabinetowym z rodzinnymi portretami z przełomu XIX i XX wieku należącymi do Marii des Loges z domu Lang (matki Mariana) oraz odbitkami autorstwa Mariana des Loges ukazującymi zabytki oraz pejzaże Wilna (do 1939 roku), a także inne miasta, krajobrazy czy pejzaże górskie (1930–1950).

Rodzinne archiwa są cennym źródłem nie tylko ze względu na ukazywanie losów indywidualnych rodzin i rodów. Są również zasobem wiedzy o zmieniających się obyczajach i sytuacji społecznej na tle wielkich zmian dziejowych. Aparat fotograficzny mimochodem rejestruje wszelkie elementy składające się na obowiązujący i charakterystyczny dla danej epoki kod kulturowy. Przeglądając wymienione wyżej zbiory rodzinne, należy mieć na uwadze, że nie powstawały one z myślą o szerokim upublicznieniu. Stanowią intymny zapis małych historii, w których dostrzec można echo historii narodów. W szerszej perspektywie odnaleźć tu można podobieństwo z nowożytną kunkstamerą w postaci mniejszego zbioru, który reprezentuje czy obrazuje zbiór większy – aktualny stan wiedzy o świecie. Ponadto fotografie rejestrują sytuację społeczną czy efekty działań politycznych (np. migracje ludności). Poszczególne obiekty z kolekcji ukazują niematerialną, niewidzialną prawdę o rzeczywistości¹⁷, która nie odnosi się wyłącznie do przeszłości, ale również teraźniejszości i przyszłości.

Podsumowanie

Myśląc o muzeum i jego nieoczywistościach, rozważania mimowolnie mogą kierować się w stronę oczywistości i historii muzealnictwa. Poprzez zdefiniowanie tego, co oczywiste i w oparciu o korzenie czy tradycję, określenie nieoczywistości – zbioru niezwykle obszernego pojęciowo i problemowo – powinno stać się nieco łatwiejszym zadaniem. Współczesne muzeum w swojej dynamice działań, z jednej strony kultywuje historię, stoi na straży dziedzictwa narodowego, ale z drugiej strony musi reagować na wyzwania nowoczesności i oczekiwania obecnych zwiedzających. Jest w tym podobne do nowożytnych kunkstamer, które miały objaśniać świat, czynić go bardziej dostępnym i zrozumiałym, gdy w świetle nowych odkryć geograficznych, postępu nauki czy przemian społecznych, dotychczasowe wyjaśnienia okazywały się niewystarczające. Na specyfikę zbiorów muzeów ma wpływ miejsce, rozumiane nie tylko w sensie geograficznym, ale również w szerszej perspektywie. To nie tylko punkt na mapie, lecz przede wszystkim przestrzeń społeczna wraz z istniejącymi od lat tradycjami artystycznymi, ale również wartościami i ideami napływającymi wraz z nowymi ludźmi. Muzeum jest in-

¹⁷ Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 12.

stytucją kultury nastawioną na działanie długofalowe. Działanie w czasie obarczone jest ryzykiem zmian, między innymi tego co niegdyś było oczywiste, a z dzisiejszej perspektywy już takie nie jest. Efektem nagromadzenia różnorodnych obiektów, nabywanych przez cały okres działalności, muzeum może stwarzać wrażenie chaosu, przytłaczającego nadmiaru i niezrozumienia – stąd niezbędna jest osoba przewodnika po kolekcji, podobnie jak w nowożytnych gabinetach osobliwości. We współczesnych muzeach analogiczną rolę pełnią kustoszki i kustosze. Ich praca badawcza oraz kuratorska niejednokrotnie przemienia nieoczywistość obiektów w oczywistość ich obecności w zbiorach.

Muzeum wyrasta z tradycji i przeobrażenia kunstkamer. Również na fotografię można spojrzeć jako kontynuatorkę idei gabinetów osobliwości. Fotografia zawiera w sobie elementy kunstkamery: naukę jako technikę, sztukę jako jedną z dyscyplin artystycznych, naturę – bazując na zjawiskach z optyki i chemii. Kryje też w sobie pierwiastek *mirabilia*, czyli cudowności i zachwytu, a nawet tajemnicę w postaci zagadki – jak obraz widziany przed aparatem fotograficznym zostaje uwieczniony za pomocą halogenków srebra lub współczesnych pikseli na matrycy? Kolekcja w kunstkamerze miała objaśniać złożoność świata, stanowić mikrokosmos. Umożliwienie rejestrowania rzeczywistości za pomocą aparatu fotograficznego, wykonywanie niemalże nieograniczonej liczby odbitek fotograficznych rozbudziło wśród fotografów nadzieję na stworzenie wizualnego inwentarza świata. Już przykład kunstkamer pokazał, że jest to zadanie niemożliwe do ukończenia. Ale to nie oznacza, że kolekcja nic nam nie mówi – nie mówi o całym świecie, ale o jego istotnym fragmencie.

Bibliografia

BROGOWSKI Leszek,

2009, *Galeria GN – materiał reaktywacyjny*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 1, s. 47–49.

https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2009-t-n1/Sztuka_i_Dokumentacja-r2009-t-n1-s47-49/Sztuka_i_Dokumentacja-r2009-t-n1-s47-49.pdf
[dostęp: 22.12.2023].

DROTKIEWICZ Agnieszka,

2023, *W 72 tys. zdjęć dookoła świata. Albert Kahn i jego Archiwum planety*, „Przekrój” <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/w-72-tys-zdjec-dookola-swiata/> [dostęp: 22.12.2023].

FRANCZUK Magdalena,

2017, *Cuda i dziwy*, „Magazyn TON”, nr 3, wyd. PWSFTVIT, Łódź, s. 6–9.

<https://ton-mag.pl/cuda-i-dziwy/> [dostęp: 21.12.2023].

POMIAN Krzysztof,

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

2012, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Słowa kluczowe

camera obscura, fotografia, gabinet osobliwości, gdańska galeria fotografii, kolekcja, kunstkamera, muzeum, muzeum narodowe w Gdańsku, zbiory

Streszczenie

**Miniaturowy gabinet osobliwości.
Relacje kunstkamery i camery obscury na przykładzie
nieoczywistych obiektów ze zbiorów
Gdańskiej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku**

Gabinety osobliwości były fascynującymi przestrzeniami. Prezentowano w nich różnorodne obiekty ze świata natury, nauki i sztuki. Nie pokazywano w nich jednak fotografii. Choć komponenty do powstania fotografii znane były już w starożytności, to dopiero w 1839 roku można było ogłosić ją światu. Wówczas kunstkamery w tradycyjnej formie przestały istnieć. Pomiedzy kunstkamerą (gabinetem osobliwości) i camerą obscurą (fotografią) można dostrzec pewne podobieństwo.

Relacja między kunstkamerą i camerą obscurą oraz odzwierciedlenie lub kontynuacja w fotografii niektórych elementów charakterystyki kunstkamery zostaną omówione na przykładzie wybranych nieoczywistych obiektów ze zbiorów fotograficznych Muzeum Narodowego w Gdańsku. Na kolekcję fotograficzną MNG składa się ponad 12 tysięcy różnorodnych eksponatów. Niektóre z nich są zaskakujące i na pierwszy rzut oka – niepasujące do profilu Muzeum. Jednak po bliższym przyjrzeniu się obiektom, poznaniu ich proveniencji oraz historii samej instytucji, z tego pozornego chaosu wyłania się porządek i jedność.

Keywords

camera obscura, photogram, cabinet of curiosities, the Gdańsk Gallery of Photography, collection, museum, the National Museum in Gdańsk

Summary

**A Miniature Cabinet of Curiosities. Relations between the
Kunstkammer and the Camera Obscura on the Example
of Nonobvious Objects in the Collection of the Gdańsk
Gallery of Photography at the National Museum in Gdańsk**

Cabinets of curiosities were fascinating spaces. Presented in them were various objects from the realms of nature, science, and art. However, no photographs were displayed there. Although components needed for creating photographs were known as early as in the Antiquity, it was not until 1839 that the photography could be presented to the world. It was then that cabinets of curiosities as we know them ceased to exist. However, a kind of similarity may be noticed between the kunstkammer (the cabinet of curiosities) and the camera obscura (the photography).

Relations between the kunstkammer and the camera obscura, as well as the mirroring or continuation of some characteristic elements of the kunstkammer in photography, are to be discussed on the example of some selected nonobvious objects in the photographic collection of the National Museum in Gdańsk. The collection is comprised of over twelve thousand various exhibits. Some of them are surprising and, at first glance, do not fit into the museum's profile. However, upon scrutinizing the objects, learning about their provenance, as well as discovering the history of the institution, that seeming chaos turns into order and unity.



Informacje o Autorze

Maja Bieńkowska – kulturoznawczyni, fotografka, adiunktka w Muzeum Narodowym w Gdańsku, doktorantka Studiów Doktoranckich z Filozofii Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się filozofią i fotografią, a szczególnie badaniem związku między fotografią a rzeczywistością, granicami percepcji widzenia fotograficznego. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą komizmu w fotografii.

Może już kiedyś inna muzyka będzie...

Zbiory fonograficzne w muzeach

typu skansenowskiego – problemy i wyzwania.

Na przykładzie Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie

Nagrania dźwiękowe stanowiące audialną dokumentację badań terenowych, takich jak wywiady, śpiew i muzyka, są współcześnie postrzegane jako standard w etnografii. W przypadku muzeów typu skansenowskiego, skupionych na gromadzeniu dziedzictwa materialnego, dokumentacja niematerialnego dziedzictwa kulturowego dopełnia całościowy obraz kultury ludowej danego regionu etnograficznego. W Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie badania prowadzone w latach 70. i 80. XX wieku obejmowały całościowe spektrum kultury ludowej – materialnej i niematerialnej wraz z folklorem muzycznym. Poniższy tekst jest refleksją nad współczesnym muzealnictwem i potencjałem jaki istnieje w zbiorach fonograficznych polskich muzeów etnograficznych i skansenowskich.

Etnografia a współczesne muzealnictwo

Koncepcja holistycznego opisywania kultury ludowej ma swoje umocowanie w pracy etnograficznej Oskara Kolberga. Jego program badań etnograficznych ogłoszony w liście otwartym do społeczeństwa i opublikowany w roku 1865 w miesięczniku „Biblioteka Warszawska” obejmował 11 punktów, wśród których znalazły się na początku: wieś i chałta, dalej zaś - pieśni, tańce, obrzędy, „zwyczaje i piosnki przy różnych zatrudnieniach”¹. Po drugiej wojnie światowej, w związku z ideologiczną hegemonią marksizmu w naukach społecznych, skupiono się na kulturze materialnej, którą stopniowo zastąpiono problemami życia społecznego wsi, uzupełniając studiami nad ludową plastyką, muzyką i literaturą. Lata 70. XX wieku przyniosły badania nad kulturą symboliczną, czego przykładem może być koncepcja językowego obrazu świata podejmowana m.in. w lubelskiej szkole etnolingwistyki². Odnowienie problemu dotychczasowego podziału w naukach badawczych wywołała aktualna dyskusja na ochroną niematerialnego dziedzictwa kulturowego

¹ A. Skrukwa, *Oskar Kolberg 1814–1890*, Poznań-Warszawa 2014, Instytut im. Oskara Kolberga, Instytut Muzyki i Tańca, s. 62–64.

² J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

w myśl konwencji UNESCO. Do tego czasu elementy dziedzictwa materialnego podlegały zainteresowaniom w dużej mierze konserwatorów dziedzictwa, zaś zakresem dziedzictwa niematerialnego zajmowali się kulturoznawcy, etnolodzy, etnografowie i socjolodzy. Jak zauważa Rafał Szrajber, obecnie obszary te silnie się przenikają, są względem siebie komplementarne i pozwalają na pełniejsze określenie badanych zjawisk³. Współczesne wyzwania muzealnictwa wiążą się z coraz powszechniejszą teorią pojmowania krajobrazu dźwiękowego jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Według Łukasza Sochackiego krajobrazem dźwiękowym jest „wszystko co jest dźwiękową charakterystyką danego miejsca”, stąd „podobnie jak inne wcielenia niematerialnego dziedzictwa kulturowego może zostać uznany za godny ochrony oraz ważny z punktu widzenia transmisji kulturowej tożsamości”⁴. Na taki krajobraz dźwiękowy składa się nie tylko folklor muzyczny, czyli intencjonalnie tworzona i wykonywana muzyka, śpiew. Sferę dźwięków tworzą odgłosy życia codziennego związane z określonymi czynnościami, zawodem, rzemiosłem. Dźwięk dochodzący z kuźni, bicie dzwonów, stukot warsztatu tkackiego czy odgłosy bydła zaganianego wiejską drogą z pola. To wszystko tworzy aurę dźwiękową właściwą danemu miejscu. Takie postrzeganie pejzażu dźwiękowego lub krajobrazu dźwiękowego, jako całościowego procesu twórczo-odbiorczego, może stanowić o zmianie jakościowej współczesnych muzeów typu skansenowskiego. Aktualne położenie nacisku na wizualność, doświadczanie przede wszystkim za pomocą zmysłu wzroku, jest powszechne i nie zawsze przynosi pozytywne efekty, może bowiem rodzić znużenie czy wręcz zmęczenie.

Dźwięki *slow*

Współczesne muzealnictwo składnia się ku kilku trendom, które każą na nowo przemyśleć wykorzystanie dźwięków w przestrzeniach ekspozycyjnych lub podczas zajęć edukacyjnych. Jednym z nurtów jest zaproponowana przez Marka Zambrzyckiego koncepcja *slow museum*, stanowiąca odpowiedź na zmiany systemu społecznego, obserwowane przyspieszenie technologiczne i społeczno-kulturowe. Autor proponuje model oparty na siedmiu głównych elementach. Są to: 1) autentyczność, 2) dominacja jakości nad ilością, 3) troska o relaks i dopasowanie do psychofizycznych potrzeb zwiedzających, 4) przyjazna przestrzeń pracy, 5) edukacja do odbioru treści w duchu *slow*, 6) troska o lokalną wspólnotę i partycypacja, 7) przyjazność środowisku naturalnemu⁵.

³ R. Szrajber, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element wirtualnej rekonstrukcji architektury*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia*, red. J. Adamowski, K. Smyk, Lublin-Warszawa 2015, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 131–143.

⁴ Ł. Sochacki, *Usłyszane dziedzictwo. Szkic z dźwiękowej etnografii*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w teorii i praktyce*, red. I. Okręglicka, A. Niedźwiedz, Kraków 2021, Uniwersytet Jagielloński, s. 73–87, doi.10.12797/9788381383493.05

⁵ M. Zambrzycki, *Model „slow museum” jako koncepcja funkcjonowania muzeum w dobie akceleracji społecznej*, *Studia i Materiały Lubelskie*, 2023 t. 23, s. 142.

Spróbujmy przyjrzeć się ich zawartości w kontekście obecności dźwięku w muzeum. Autentyczność rozumiana jest jako doświadczanie obiektów autentycznych, rzeczywistych. Wszelkie rekonstrukcje i symulacje winne być wykorzystywane z dużą ostrożnością i tylko jako dodatek, i nie powinny konkurować z muzealiami. W przypadku dźwięku chodziłoby o umiejętne wykorzystywanie jedynie autentycznych nagrań zgodnych z zakresem merytorycznym danej ekspozycji. Drugim elementem jest dominacja jakości nad ilością, co w muzeum oznaczałoby zmianę z nadmiernej liczby wydarzeń muzealnych na wydarzenia o wyższej jakości. Zambrzycki twierdzi, że „nie ilość nas nasycza, ale wewnętrzne smakowanie”. Kwestia nadmiaru może być również rozumiana jako osadzanie zbyt dużej ilości informacji i bodźców w jednym „produkcie muzealnym”. Wykorzystywanie dźwięków w muzeum powinno być stosowane ze szczególnym umiarem, co należy rozumieć nie tylko jako uzasadniony merytorycznie dźwiękowy materiał, ale także jako coś o wysokiej jakości, emitowane w sposób dostosowany do warunków akustycznych miejsca i audialnych predyspozycji odbiorców. Komfort słuchania i doświadczania muzeum wiąże się z kolejnym elementem, jaki wylicza autor. Jest to troska o relaks i dopasowanie. W muzeach różnego typu element ten generuje cały szereg zagrożeń wynikających z braku warunków do właściwego i komfortowego odbierania treści muzealnych. Są to hałas i kakofonia dźwięków wynikające z tłumu zwiedzających, czasem z niewłaściwego ich przepływu. Zdaniem wielu badaczy bardziej komfortowemu zwiedzaniu sprzyja cisza. Taki stan jest też wskazany dla osób o różnych dysfunkcjach, jak przykładowo mizofonia. Kwestia troski o środowisko lokalne i partycypację może być realizowana w przypadku muzeów skansenowskich poprzez udostępnianie przestrzeni dla ludowych zespołów śpiewaczych, kapel i teatrów obrzędowych, z którymi działania mogą być realizowane przez różne modele współpracy. Inną przestrzeń stanowią archiwalne nagrania, które, wzorem dzielenia się fotografiami z archiwum rodzinnego, mogłyby być udostępniane przez osoby prywatne, by wzbogacać kolekcje muzealne.

We współczesnej muzeologii dźwięk i jego obecność w muzeach widziany jest z dwóch opozycyjnych perspektyw. Pierwsza wynika z uwarunkowanej historią rozwoju muzealnictwa potrzebą ciszy, druga to pilna potrzeba docenienia dźwięku jako niezbywalnego elementu całościowej/sensorycznej koncepcji odczuwania i odbierania muzeum. Problem ten podejmuje Renata Tańczuk, analizując okresy rozwoju muzealnictwa, od tych najwcześniejszych, sprzyjających bezpośredniemu kontaktowi odbiorcy z muzealnym przedmiotem, po stopniową praktykę eliminowania dźwięku. Ta ostatnia, zdaniem Nikosa Bubarisa wynikała z chęci uczynienia z muzeum miejsca związanego z kulturową polityką ciszy. W myśl owej polityki słuchanie w XX-wiecznym muzeum traktowano jako pasywną formę odbioru wobec uprzywilejowanej ówczesnie wizualności⁶. Na koniec

⁶ R. Tańczuk, *Nasłuchując muzeum. Kilka uwag o obecności dźwięku w przestrzeni muzealnej*, „Audio-sfera. Koncepcje – Badania – Praktyki”, nr 1 (3)/2016, s. 2.

XX wieku należy datować zmiany w sposobie funkcjonowania muzeów i zmianę polegającą na stopniowym odchodzeniu od prymatu zmysłu wzroku. Dziś muzea w wielu przypadkach są miejscami interaktywnymi, opartymi na sensoryczności i partycypacji odbiorców-uczestników. Przykładem są tu nowoczesne muzea historyczne, jak Muzeum Historii Żydów Polskich Polin czy Muzeum Powstania Warszawskiego. Dźwięk staje się w muzeum „nośnikiem znaczeń, środkiem wykorzystywanym w procesie tworzenia autentyczności i reprezentatywności kolekcji i tworzonego przez nią przekazu oraz atrakcją, która ma przyciągnąć zwiedzających. Jest też (...) obiektem kolekcjonerskim, katalogowanym i archiwizowanym”⁷. Pośród szeregu niezwykle istotnych w muzeum form obecności użycia dźwięku przytoczonych przez autorkę, zwróćmy uwagę na kilka. Będą to: rola nagrań wywiadów ze świadkami wydarzeń, możliwości i warunki udanej rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych przeszłości, kwestie związane z archiwizacją, opracowywaniem i udostępnianiem źródeł dźwiękowych, całościowe traktowanie zasad projektowania audiosfery muzeum oraz oczekiwanych pejzaży dźwiękowych związanych ze stałymi ekspozycjami⁸.

Pojawienie się zbiorów fonograficznych należy sytuować w stosunkowo nieodległej przeszłości. Dopiero w końcu XIX wieku powstały możliwości rejestrowania i odtwarzania dźwięku. Dzięki nim przedstawiciele nauk humanistycznych, szczególnie ludoznawstwo, dialektologia, muzykologia i etnografia muzyczna mogły zacząć z nich korzystać. Nastąpiło stopniowe zastępowanie „metody ołówkowej”, stosowanej jeszcze przez Oskara Kolberga, przez rejestrację za pomocą fonografu. Dla etnografii muzycznej oznaczało to pozyskanie nowego rodzaju źródeł i wypracowania dlań nowej metodologii badawczej. Co ciekawe w kontekście muzealnictwa, pierwsze dokumentacje języków i muzyki etnicznej traktowano jako swego rodzaju eksponaty przeznaczone dla badań naukowych, które należało kolekcjonować i porządkować⁹. Jacek Jackowski, charakteryzując sytuację fonografii w Polsce, zauważa, że sytuacja polityczna przyczyniła się do znacznego opóźnienia zastosowania fonografu w etnografii muzycznej, mimo że sam fonograf został wynaleziony jeszcze za czasów Kolberga. Ważne miejsce zajęła działalność dwóch instytucji w okresie międzywojennym: Regionalnego Archiwum Fonograficznego na Uniwersytecie Poznańskim i Centralnego Archiwum Fonograficznego w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Fonogramy utrwalano wówczas na walcach woskowych zapisywanych przy pomocy fonografu Edisona oraz na płytach żelatynowych. Niestety, dorobek obu instytucji strawiły działania wojenne¹⁰. Dopiero po drugiej wojnie światowej podjęto kontynuację nagrywania muzyki tradycyjnej, początkowo na płytach decelitowych, później na taśmach szpulowych, magnetofono-

⁷ Tamże, s. 3.

⁸ Tamże, s. 4–5.

⁹ J. Jackowski, *Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej), IS PAN Warszawa 2014, s. 7.

¹⁰ Tamże.

wych, a od 1990 roku rozpoczęto równoległe z nagraniami dźwiękowymi wykorzystywać w badaniach nagrania wideofoniczne. Największa kolekcja muzyki tradycyjnej przechowywana jest w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Prócz nagrań muzycznych zawierających śpiew, muzykę, wywiady, wypowiedzi, recytacje, wspomnienia, archiwum kompletuje dokumentację w postaci protokołów nagrań, spisów treści, transkrypcji¹¹. Od roku 2004 w Instytucie Sztuki PAN prowadzona jest digitalizacja zbiorów fonograficznych, a także wieloetapowy projekt „Polska muzyka ludowa – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie”, który objął swym zasięgiem różnorodne kolekcje nagraniowe, w tym muzealne: Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie, Muzeum Regionalnego w Woli Osowińskiej, Muzeum Zamojskiego w Zamościu, Muzeum Regionalnego w Łukowie, Muzeum Regionalnego w Wągrowcu, Muzeum Górnośląskiego Parku Etnograficznego w Chorzowie, Muzeum Etnograficznego w Toruniu.¹² W roku 2024 Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie pozyskało finansowanie na archiwizację i dokumentację kolekcji ze Zbiorów Folkloru Muzycznego w ramach programu projektu: „Archiwizacja, opracowanie i udostępnianie Zbiorów Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie. Etap I”¹³.

Warto zaznaczyć, że ważność nagrań fonograficznych została doceniona w muzealnictwie etnograficznym, ale szczególne znaczenie – jako dokumentu etnomuzycznego – zyskały one dla etnomuzykologów. Każde wykonanie jest niepowtarzalne i posiada charakter kreacyjny, który badacze porównują z pozaeuropejskim zjawiskiem performingu, to jest takiego wykonania muzycznego, które nie istnieje poza kontekstem obrzędowym. Sytuacja folklorystyczna określona poprzez miejsce, czas i funkcję pieśni, muzyki, tańca kształtuje dany przejaw folkloru muzycznego w jedyny i niepowtarzalny sposób.

Zbiory Fonograficzne w Muzeum Wsi Lubelskiej

Dla powstającego skansenu fundamentalną rolę miała postać profesora Romana Reinfussa, który w latach 1951–1971 prowadził systematyczne badania etnograficzne na Lubelszczyźnie, a w latach 1957–1966 pełnił funkcję kierownika Katedry Etnografii i Etnologii na UMCS w Lublinie. Jemu to powierzono opracowanie *Wstępnych założeń do projektu muzeum skansenowskiego województwa lubelskiego*¹⁴. Zgodnie ze statutem Muzeum, który okre-

¹¹ Jacek Jackowski, *Zachować dawne nagrania*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” 2008 nr 76.

¹² Patrz: www.etnofon.pl/kolekcje.

¹³ Projekt: Archiwizacja, opracowanie i udostępnianie Zbiorów Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie. Etap I (2024) i Etap II (2025) dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

¹⁴ Według założeń wstępnych „podstawową jednostką zabudowy miał być zespół budynków stale ze sobą występujących, zaś wyposażenie miało pochodzić z danego gospodarstwa lub najbliższego sąsiedztwa.” Dla pozyskania jak najbardziej kompletnych zasobów materialnych organizowano badawcze wyjazdy



Ryc. 1. Włodzimierz Dębski w Muzeum Wsi Lubelskiej; ZFM MWL

ślał szerokie zadania w zakresie prac naukowo-badawczych nad całokształtem kultury ludowej regionu, częścią badań nad kulturą społeczną i folklorem stał się folklor muzyczny. Pieśni i muzykę zaczęto zbierać już w latach 70. XX wieku, równoległe z badaniami nad niematerialną i materialną kulturą Lubelszczyzny. W badaniach posługiwano się początkowo kwestionariuszami etnograficznymi opracowanymi w Katedrze Etnografii i Etnologii UMCS, później lubelscy muzealnicy opracowywali kolejne, tematyczne kwestionariusze do opracowywanych zagadnień. Obejmowały one obrzędowość doroczną i rodzinną, wykonywanie zawodów, praktyki gospodarskie, wyrób pożywienia, plastyki obrzędowej, rękodzieła. Ze względu na dynamikę tworzenia Muzeum w latach 70. i 80. oraz trudności z pozyskiwaniem nośników do zapisu dźwięku, wywiady były nagrywane, a następnie spisywane przez przeprowadzających wywiady – taśma zaś wykorzystywana była do kolejnego zapisu. Wywiady sporządzano w formie rękopisów lub maszynopisów, pozyskiwano

także materiały źródłowe od informatorów, jak zdjęcia, zeszyty ręcznie pisane, druki ulotne, śpiewniki. Stanowią one dziś zbiory naukowe MWL. W objazdach terenowych uczestni-

czył Włodzimierz Dębski (1922–1998), kompozytor, teoretyk muzyki i etnomuzykolog. Od 1976 roku Włodzimierz Dębski¹⁵ współpracował z Muzeum Wsi Lubelskiej¹⁶. Dokonywał nagrań i opracowywał lubelskie pieśni ludowe oraz muzykę instrumentalną.

terenowe. Zbierano informacje dotyczące samych właścicieli budynków przeznaczonych do relokacji, historii ich rodzin, statusu społecznego oraz kultywowanych zwyczajów i praktyk; G. Miliszkiewicz, *Wkład profesora Romana Reinfussa w organizację Muzeum Wsi Lubelskiej*, „Teka Lubelska” 2013, t. 2, s. 169–176.

¹⁵ Urodził się 24 lipca we Lwowie, młodość spędził na Wołyniu, uczęszczając do szkoły powszechnej w Kisielinie, do gimnazjum w Łucku oraz do Gimnazjum Ojców Pijarów w Lubieszowie. Jako nauczyciel podjął pracę w Kisielinie od roku 1939, nauczycielem był także po wojnie, m.in. w Strzelcach Krajeńskich. Podczas studiów w Poznaniu poznał prof. Mariana Sobieskiego, wybitnego polskiego etnomuzykologa. Pod koniec studiów rozpoczął pracę jako nauczyciel, potem także dyrektor szkół muzycznych: w Wałbrzychu, Kielcach i Lublinie. Zorganizował i prowadził szkołę muzyczną im. Karola Lipińskiego, średnią szkołę muzyczną im. Tadeusza Szeligowskiego; uczył przedmiotów teoretycznych, w tym polskiego folkloru muzycznego.

¹⁶ Struktura MWL w 1979 r. obejmowała 10 działów, w których zatrudnionych było 68 pracowników. Prócz Działu Architektury Ludowej czy Działu Kultury Materialnej i Sztuki Ludowej był także Dział Kultury Społecznej i Folkloru, dla którego pracował Dębski. Stopniowo konieczne stawało się uzupełnianie informacji z zakresu tzw. kultury duchowej. M.in. w grudniu 1982 r. powołano Muzeum Ruchów Chłopskich na zasadzie oddziału MWL, a także, z inicjatywy Stefana Aleksandrowicza, Archiwum Literatury Ludowej. W kolejnych latach pracownicy muzeum penetrowali wiele wsi w celu pozyskania różnych typów zabytków.



Ryc. 2. Chałupa z Głodna. Materiały MWL.
Fot. Krzysztof Wasilczyk

Część materiałów zasiliło wydany po wielu latach w 2011 roku tom *Lubelski* z serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* pod redakcją prof. Jerzego Bartmińskiego¹⁷. Spod ręki założyciela Zbiorów Folkloru Muzycznego MWL wyszło kilka tysięcy zapisów nutowych pieśni i melodii instrumentalnych wykonywanych przez znakomitych śpiewaków, muzykantów indywidualnych, kapele także dęte. Dziś Zbiory Folkloru Muzycznego MWL to jeden z ważniejszych zasobów archiwalnych z lubelskim folklorem muzycznym. Są to pieśni i muzyka instrumentalna zapisane na różnego typu nośnikach dźwięku oraz inne materiały, jak transkrypcje słowno-muzyczne pieśni, biogramy śpiewaków i muzyków, relacje i wywiady dotyczące obrzędowości dorocznej i rodzinnej. Jedne z pierwszych opracowań w Zbiorach Folkloru Muzycznego MWL zawierają pieśni z miejscowości Głodno (gm. Łaziska, powiat opolski) należącej do terenu Powiśla Lubelskiego. Etnograficznie Powiśle Lubelskie to obszar leżący wzdłuż Wisły,

¹⁷ Więcej o postaci Włodzimierza Dębskiego i jego współpracy z UMCS nad antologią lubelskiej pieśni muzyki ludowej; zob.: A. Kusto, *Stan badań nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 6, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 19–23.

podlegający wpływom kultury i gwary mazowieckiej. Zamieszkujący ten teren Powiśla nie stanowią podgrupę w ramach całego obszaru Lubelskiego przynależnego do rdziennej Małopolski¹⁸. W lubelskim skansenie sektor Powiśle jest obok Wyżyny Lubelskiej, Roztocza, Podlasia i Nadbuża największym (ok. 5,5 ha) z pięciu sektorów wiejskich, na którym posadowiono zagrodę z Głodna, która składa się z chałupy datowanej na lata 1880–1890 oraz stodoły z lat 20. XX wieku i odtworzonej zabudowy gospodarczej. Ekspozycja odwzorowuje lata 30. XX wieku i reprezentuje jedyny zachowany na Lubelszczyźnie przykład domostw z podcieniem szczytowym.

Materiały (wywiady, notatki, rysunki, fotografie) dotyczące przeniesionej do Muzeum zagrody z Głodna oraz innych gospodarstw z tej miejscowości zbierano zasadniczo w latach 1970–1983. Pozyskiwano informacje z zakresu: budowy i wnętrza chałupy, zabudowań zagrody i ich wyposażenia, zagospodarowania roślinnego, rolnictwa, hodowli oraz innych gospodarstw Głodna, rybołówstwa i rzemiosł. Przeprowadzano wywiady socjograficzne dotyczące historii rodzin zamieszkujących translokowaną chałupę jak i gospodarstwa sąsiedzkie¹⁹. W Zbiorach Folkloru Muzycznego znajdują się materiały świadczące o paralelnym dokumentowaniu folkloru muzycznego z terenów Powiśla Lubelskiego. Już 8 września 1970 roku w Głodnie dokonano nagrań Mieczysławy Wydry, wówczas 47-letniej mieszkanki, oraz grupy śpiewających kobiet. Podczas badań zapisano kilkanaście pieśni i wiązanek przyspiewek ludowych. Dodatkowo zostały przeprowadzone wywiady dotyczące leśnictwa ludowego²⁰. Informacje o repertuarze muzycznym z konieczności są dostępne jedynie w wersji rękopisów sporządzonych przez Włodzimierza Dębskiego. Ich część wykorzystana została w tomie *Lubelskim* zwanym „Nowym Kolbergiem”²¹. Z repertuaru Mieczysławy Wydry Dębski zapisał 20 pieśni i przyspiewek²². Reprezentują one zasadniczo dwa gatunki zróżnicowane tematycznie. Pierwszy

¹⁸ J. Kamocki, *Zarys grup etnograficznych w Polsce*, „Annales UMCS” Sectio F, 1991/1992 vol, s. 10.

¹⁹ Materiały zbierali: Elżbieta Kępa, Wanda Terlecka, Zbigniew Burczak, Janina Petera, Mirosław Górski, Małgorzata Libera, Janina Babinicz-Witucka, B. Bargiel, Danuta Powiłańska-Mazur, Stefan Aleksandrowicz, Ryszard Królikowski, Jan Witczak; *Zasoby Naukowe MWL Dz. III/250, 285, 327, 382, 532, 552, 636, 1485*.

²⁰ W inwentarzu roboczym nie ma informacji, kto realizował nagrania. Wiadomo natomiast, że w tym czasie badania prowadziła J. Babinicz-Witucka. Zapisy nutowe i notatki dotyczące okoliczności nagrań sporządził Włodzimierz Dębski; por.: ZFM MWL.

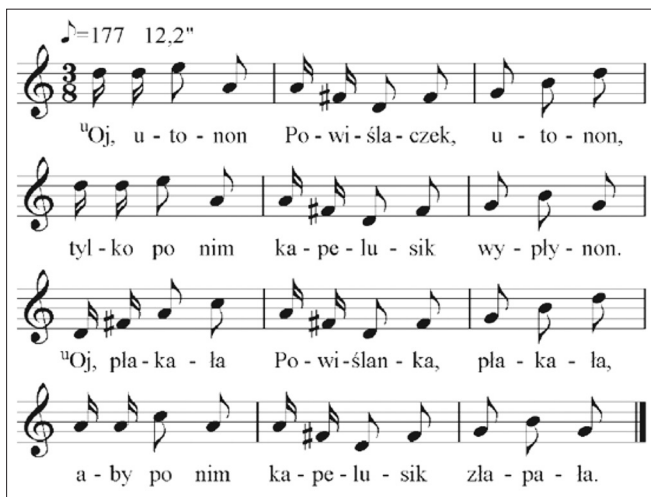
²¹ *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 1–6, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”.

²² W kolejności incipitów zgodnej z rękopisem i roboczym inwentarzem Włodzimierza Dębskiego: *Chodziła po lesie mówiła różańce; Żeby na Powiślu woda nie topiła; Oj, utonon Powiślaczek, utoną; Czemużeś mnie moja mamó za mąż wydała; Oj, schudźcie się swateczkowie, schudźcie się; Oj, żywo, żywo swatowie, żywo; Oj, chmielu, chmielu; Oj, chmielarzu, chmielarzu; Za stodołą pasła bydło; Oj, powiedzieli ludzie, że bida umarła; Żeby nie ta Wisła, nie ten drogi przewóz; Oj, gdzie pójde, gdzie pójde, nigdzie nie ma swoich; Oj, z tamtej strony Wisły kumpala się babka; Ten kawaler to niecnota, to niecnota; Oj, chwali się Wronino; Dziwują się ludzie, że mam buzie tłustom; Tam pod borem zielona murawa; Dobry dzień mamusiu, dobry dzień; Oj, żem się zalicol zdawało się Zosi; Oj, sypiała pod progim, nakryła się barlogiem.*

to tradycyjne pieśni obrzędu weselnego wykonywane podczas jego etapów (*poranek przedślubny, oczepiny*) oraz przyśpiewki weselne śpiewane podczas *uczty za stołem*. Drugą grupę stanowi repertuar powszechny, który mógł być wykonywany podczas wesela, ale nie pełnił funkcji obrzędowej. Zwykle, jak to miało miejsce i w innych regionach Lubelszczyzny, część pieśni i przyśpiewek zawierała lokalne odniesienia do miejscowości, krajobrazu, do charakterystycznych postaci z danej społeczności. Jedną z przyśpiewek wykonywaną przez Mieczysławę Wydrę odwołuje się bezpośrednio do Głodna:

*Oj, gdzie pójde, gdzie pójde,
nigdzie ni ma swoich.
Oj, gdy przyjdę do Głodna,
da pod wirzbom stoi.*

Kolejnym przykładem z repertuaru śpiewaczki jest rozpowszechniony na terenie Powiśla *powiślak*, który mógł przyjmować formę przyśpiewki lub melodii granej do tańca. Charakteryzowało go metrum trójdzielne i maniera „*rubato*”. charakterystyczna dla praktyki wykonawczej centralnych regionów Polski. Popularnym motywem słownym jest odwoływanie się do sytuacji wynikającej z życia w sąsiedztwie głębokiej wody. Powołując się na ustalenia Ewy Paclawskiej, można obie te pieśni zaliczyć do pieśni regionalnych „służących wyrażaniu własnego przywiązania do grupy i zapewnienia integracji społeczności lokalnej”²³.



Ryc. 3. Mirosława Wydra, *Oj uto non Powiślaczek*, ZFM MWL.

*Oj, uto non Powiślaczek, uto non,
tylko po nim kapelusik wypłynon.
Oj, płakała Powiślanka, płakała,
aby po nim kapelusik złapała.*

²³ Ewa Paclawska, *Pieśni i przyśpiewki regionalne i etniczne*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 5, *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 2011, Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 338.



Ryc. 4. Bolesław Wójtowicz, fot. ZFM MWL.

Zapisy słowno-muzyczne na podstawie nagrań zamieszczonych na taśmach szpulowych wykonał Włodzimierz Dębski w listopadzie 1975 roku, a więc w roku, w którym Muzeum rozpoczynało prace w nowej lokalizacji. Z dokumentów i inwentarzy roboczych wiemy, że w grudniu tego roku ruszył już osobiście w teren, by nagrywać kolejno w Krzczonowie i w Bychawce, w międzyczasie kontynuując transkrybowanie zastanych nagrań innych zbieraczy. Jednym ze współpracowników Muzeum Wsi Lubelskiej był Franciszek Kowalski – muzyk, muzykant, instruktor. Urodził się w 1929 roku w Janowcu i początkowo jako amator, a z czasem jako doświadczony muzyk, pracował w Puławach. Uczyl innych, jednocześnie sam doksztalcając się w szkole muzycznej. Prowadził orkiestrę dętą w Poniatowej, a od 1973 roku, muzykował wraz z założoną przez siebie kapelą ludową. Wykonywał repertuar regionalny, pamiętany z własnego dzieciństwa, jak też pozyskiwany od znanych mu muzykantów i śpiewaczek ludowych regionu. Jemu to powierzył Dębski udokumentowanie śpiewu Walentyny Pakułowej, jak się później okazało, znakomitej śpiewaczki urodzonej w miejscowości Leśniczówka (gm. Poniatowa)²⁴.

²⁴ Walentyna Pakuła (Pakułowa) była solistką kapeli Franka Kowalskiego, później występowała także samodzielnie na wielu regionalnych i ogólnopolskich przeglądach i festiwalach; por. J. Adamowski,

W lutym 1976 roku Franciszek Kowalski dokonał nagrań także dwóch skrzypków. Pierwszym był Bronisław Maciąg (ur. 1902 w Górach Opolskich) zamieszkały w Opolu Lubelskim, a drugim – Bolesław Wójtowicz (ur. 1914 w Kolonii Poniatowa). Poniższy fragment rozmowy z Bolesławem Wójtowiczem spisany został przez Włodzimierza Dębskiego i należy do części niepublikowanych materiałów znajdujących się w ZFM lubelskiego skansenu:²⁵

[F.K.:] Rozmawiam w tej chwili z panem Bolesławem Wójtowiczem ze wsi Poniatowa – kolonia Poniatowa. Panie Bolesławie, może porozmawiamy sobie tak po koleżeńsku. Był pan kiedyś w kapeli u nas, teraz panu zdrowie nie dopisało (...). Dawnośmy się nie widzieli, no ale słyszałem, że pan lubi te melodie. No i tak, może by pan pomógł nam, a jednocześnie Muzeum Wsi Lubelskiej, które od niedawna założone w Lublinie potrzebuje, zbiera utwory takich muzyków, którzy wykonywali, którzy pamiętają jeszcze. Żeby to zostało jako archiwum w muzeum dla potomnych, dla pokoleń. Może już kiedyś inna muzyka będzie, ta nie wróci, więc chodzi o to żebyśmy coś zostawili dla tych naszych potomnych. (...)

Może by pan co zagrał, co pan ma nie zapisane, przypominałby pan sobie jakieś stare melodie takie, które pan słyszał jeszcze będąc małym chłopcem. Może przypomina pan sobie jakąś taką rzecz.

[B.W.:] Owszem, takich różnych melodii dawnych pamiętam, od swoich dawnych przełożonych, kiedy pierwszy raz w kapeli, znaczy, spotkaliśmy. To byli ludzie, którzy byli jakie sześćdziesiąt lat starsi ode mnie. Ja byłem młodym chłopcem, więc te melodie bardzo szybko do głowy utrwały mi się. W tym wypadku dlatego, że po prostu mam duszę to taką muzyczną, a przede wszystkim kocham ludowy folklor. Dlatego, że pierwszym takim, znaczy jako uczniem, to byłem właśnie u takich muzyków – twórców znaczy ludowych. I do obecnej chwili, której mogę bardzo dużo dać z siebie, znaczy tych różnych takich oberków, różnych poleczek, starych dawnych, przyspiewków, których jeszcze pamiętam, no część to mi się zapomniało, to inna rzecz. Bo gdyby to było wcześniej, to byłem sobie przypominał, że to będzie jeszcze mnie w życiu potrzebne.

[F. K.:] Panie Bolku, a jakie wrażenie pan odnosi jak pan słucha przez siebie wykonywane utwory w radio? (...)

[B. W.:] Tak, obecnie to ja nie wiem. Jestem pod wielkim wrażeniem, że w moich latach dopiero spotrafiłem się usłyszeć. Zrozumiałem się, że ja żyję. Bo kiedyś może pracy miałem (...) więcej, bo kiedy wesela były kilka dni i na tych weselach grałem jako młody chłopczyk jeszcze. Ale w ogóle dzisiaj, gdy jestem naprawdę w takim, (...) że na arenie wymieniony jestem dosłownie ze swojej pracy, tej muzyki. To tam niedowierzam się, że ja mogę grać i słyszeć, że doceniony jestem przede wszystkim,

A. Michalec, *Sylwetki wybranych wykonawców*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 5, *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, s. 476.

²⁵ Transkrypcja wywiadu z Bolesławem Wójtowiczem [B.W.] przeprowadzona przez Franciszka Kowalskiego [F.K.] w lutym 1976 r. w Kolonii Poniatowa; ZFM MWL.

że byłem tak od młodych lat był doceniony jak obecnie. No ja nie wiem czym by mógł się stać właściwie gdyby była taka opieka stworzona dla twórców ludowych. [F. K.:] Wiemy, że nie ma teraz tych twórców. Młodzi już nie biorą się za skrzypce, prawda? I teraz tylko to co pozostało myśmy się nauczyli w tym wieku co pamiętamy. A jeśli nasze pokolenie zginie, wszyscy młodzi będą znali big-bit gitary i dlatego to jest mi się zdaje, to jest takie cenne i zabytek, jak te nasze wiatraki no i cegielnie. No, cegielnie może mniej, nie tyle, ale wypalanie garnków itd. Tak samo zawody znikają i melodie razem z tymi zawodami. (...)

Sposób indagacji prowadzonej przez Franciszka Kowalskiego, zbieracza-amatora *insidera* ukazuje specyfikę sytuacji kulturowo-społecznej, jaka miała miejsce w latach 70. XX wieku w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zakładane zespoły śpiewacze i kapela ludowe miały chronić od zapomnienia dawny repertuar, miały też być wizytówką miejscowości, gminy czy powiatu. Wiele z nich wzorowało się na zespołach pieśni i tańca, jak „Mazowsze” czy „Śląsk” ulegając „urokowi” stylizacji i homogenizacji repertuaru. Jednak część zespołów zachowała regionalny lub czasem nawet lokalny charakter, kultywując przekazywane pokoleniowo własne tradycje muzyczne²⁶. W przypadku obu rozmawiających muzyków na uwagę zasługuje świadomość odchodzących tradycji muzycznych, poczucie zmiany pokoleniowej, ale też zmian kulturowych dokonujących się w najbliższym otoczeniu i wynikająca z tego faktu potrzeba zachowania tego dziedzictwa dla przyszłych pokoleń. W dalszej części wywiadu Bolesław Wojtowicz, zachęcony do gry, wykonał kilkanaście melodii, wśród których znalazły się polki, oberki, *obery* oraz taniec *pijak* i taniec *fryzjer*. Te ostatnie stanowią przykład tańców-zabaw dla dorosłych. Wykonywano je podczas potańcówek, wesel i składały się one z inscenizacji ruchowej, śpiewu i tańca. W szóstej części tomu *Lubelskie* zamieszczonych zostało łącznie 15 utworów, z czego osiem nagrano w 1975 roku, natomiast pozostałe wykonywane były przez kapelę: skrzypka Bolesława Wójtowicza z bębniem i śpiewem Walentyny Pakuły²⁷. W przypadku tych ostatnich wiemy tylko, że spisane zostały przez Włodzimierza Dębskiego w marcu 1984 roku. Poniżej zachowana w ZFM kopia odręcznie zapisanych przez Franciszka Kowalskiego oberków.

²⁶ Przykładem zespołu regionalnego opartego na lokalnych tradycjach muzycznych była Kapela *Retmany*, której nazwa pochodzi od retmana – doświadczonego oryla kierującego flisakami przy spławie towarów. Tę kapelę także od roku 1975 prowadził Franciszek Kowalski. Muzycy mieli w repertuarze melodie flisackie, *retmańskie*, *powiślaki*, *zawiślaki*; por. Z. Koter, A. Kusto, *Opis wybranych kapel w ujęciu historyczno-regionalnym*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 6, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, red. J. Bartmiński, Lublin, Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 109–110.

²⁷ Utwory Bolesława Wójtowicza; zob.: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 6, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 156, 169, 170, 193, 201, 205, 209, 225, 242, 243, 245, 311, 313, 320, 349.

Oberki zapisane od B. Wójtowicza

1. *Op. jedź, jedź! (z pokrzykiwaniem)*

2. *Oberok*

3. *Oberok - Podróżnik*

4. *Oberokas*

5. *Oberok z przytupem*

• *Spisał: w lutym 1976 r.
Franciszek Kowalski - Pamiotawski*

Zł. 0.75

Rys. 5. Oberki zapisane od Bolesława Wójtowicza w lutym 1976 r. przez Franciszka Kowalskiego; ZFM MWL.

Pozyskane podczas rozmów informacje oraz udokumentowany repertuar muzyczny stanowią dziś bezcenne źródło wiedzy o tradycyjnym muzykowaniu na terenie Powiśla Lubelskiego. Zaprezentowane materiały ukazują dziedzictwo kulturowe lat 70. XX wieku jako czasu dokonywanych dokumentacji. Wiemy, że w tym czasie zespoły Franka Kowalskiego, Bolesława Wójtowicza i wielu innych udokumentowanych w skansenowskich zbiorach jeszcze działały. Przekaz był żywy, choć już wypierany przez nowe „big-bitowe” zespoły. Wraz z nimi na polską wieś przedostawał się repertuar rozrywkowy. Franciszek Kowalski w rozmowie pytał jednak o repertuar wcześniejszy, „dawny”, czyli ten pamiętany przez skrzypka z jego dzieciństwa. W przypadku Wójtowicza możemy mówić o tradycji muzycznej lat 20. XX wieku, kiedy to jako chłopiec uczył się gry od 60-cioletnich muzykantów. Okazuje się, że materiały zbierane przez pracowników i współpracowników Muzeum Wsi Lubelskiej w latach 70. i 80. miały szansę wpisywać się w przyjętą przez Muzeum metodę idiograficzną, która stara się jak najprecyzyjniej odwzorowywać określoną w czasie, przestrzeni i perspektywie historyczno-gospodarczo-społecznej sytuację konkretnej rodziny – mieszkańców danego obiektu bądź zagrody. Wspólny dla danej miejscowości bądź mikroregionu repertuar wokalny (pieśni i przyśpiewki) oraz towarzysząca im muzyka stanowiły nieodłączny element życia na wsi. Towarzyszyła pracom codziennym, uświetniała wesela i święta. Tak jak istotnym elementem całościowej koncepcji skansenu jest struktura przestrzeni wsi i miasteczka oraz kompleksowa aranżacja środowiska przyrodniczego, tak ważnym, ale trudnym do wdrożenia staje się krajobraz dźwiękowy przestrzeni, którą chcemy pokazać i usłyszeć.

W myśl idei nowego muzealnictwa, które nastawione jest na umożliwienie odwiedzającym uczestniczenia w kulturze, doświadczania i czerpania z niej korzyści w postaci samorozwoju, działania wykorzystujące sensoryczność, w tym audialność, powinny znajdować się w ofercie muzealnej. Wydaje się, że oczywistym pomysłem jest umiejętne wykorzystywanie archiwalnych nagrań dźwiękowych z kolekcji muzealnych, organizowanie wszelkiego rodzaju warsztatów, którym towarzyszyć będzie śpiew, muzyka oraz charakterystyczne dla wykonywanych czynności odgłosy. Mogą one stać się dobrą okazją do odwrócenia ról i stworzenia warunków do nagrywania dźwięku oraz świadomego dokumentowania świata audialnego. Czy tego rodzaju obiekty mogą mieć jakąś wartość? Zgodnie z prawem podstawowym zadaniem placówki muzealnej jest gromadzenie i ochrona artefaktów o znaczeniu historycznym i kulturowym, które dzięki swojemu znaczeniu stają się *semioforami*. Pojęcie *semioforów* zaproponowane przez Krzysztofa Pomiana obejmuje cały szereg przedmiotów widzialnych, które są „różne pod względem wyglądu i tworzywa, jak teksty, obrazy, substytuty dóbr, odznaki i eksponaty”. Wszystkie

one składają się z jakiegoś nośnika i ze znaków, a więc wyposażone są w znaczenia²⁸. Autor wyłącza z dyskusji nad pojęciem *semioforów* „wszystkie *semiofory* ulotne, odbierane przez zmysły inne przez wzrok: dźwięki mowy, muzykę, sygnalizację akustyczną, smaki i ich połączenia, właściwości organoleptyczne napojów i potraw”, co jednak wskazuje, że istnieją i mają swoje miejsce w muzeum.

Powyższa refleksja o ważności sfery dźwiękowej w muzeum typu skansenowskiego może być rozumiana jako współczesne wyzwanie dla muzealników i edukatorów muzealnych, ale jest też zadaniem dla etnomuzykologów, antropologów kultury, kulturoznawców, których rzetelne badania i opracowania zarchiwizowanych źródeł dźwiękowych mogą być ogromnym wsparciem dla twórców muzealnych wydarzeń i ekspozycji.

²⁸ Krzysztof Pomian, *Jak uprawiać historię kultury*, „Przegląd Historyczny”, 1995 nr 88/1, s. 8.

Bibliografia

ADAMOWSKI Jan, MICHAŁEC Anna,

2011, *Sylwetki wybranych wykonawców*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 5, *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 459–492.

BARTMIŃSKI Jerzy,

2006, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin: Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

KAMOŃSKI Janusz,

1991/1992, *Zarys grup etnograficznych w Polsce*, „Annales UMCS”, vol. XLVI/XLVII, 6, Sectio F.

JACKOWSKI Jacek,

2014, *Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycjomuzycznych i tanecznych*, cz. 1 (*przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej*), IS PAN.

KOTER Zenon, KUSTO Agata,

2011, *Opis wybranych kapel w ujęciu historyczno-regionalnym*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 6, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 109–110.

KUSTO Agata,

2011, *Stan nadań nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 6, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 10–24.

MILISZKIEWICZ Grzegorz,

2013, *Wkład Profesora Romana Reinfussa w organizację Muzeum Wsi Lubelskiej*, [w:] Piotr Krasny, Jacek Maj (red.), „Teka Lubelska” 2, Warszawa–Lublin–Kraków: Collegium Artium, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, s. 169–176.

2021, *Wieś – dwór – miasteczko. Wielosektorowe Muzeum Wsi Lubelskiej*, [w:] *Wieś – dwór – miasteczko. Historia zapisuje – Muzeum Wsi Lubelskiej opowiada. Katalog ekspozycji i zabytków*, Lublin: Muzeum Wsi Lubelskiej, s. 12–21.

PACŁAWSKA Ewa,

2011, *Pieśni i przyśpiewki regionalne i etniczne*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Lubelskie*, t. 5, *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011: Wydaw. Muzyczne „Polihymnia”, s. 338–372.

POMIAN Krzysztof,

1995, *Jak uprawiać historię kultury*, „Przegląd Historyczny” 86/1, s. 1–13.

SKRUKWA Agata,

2014, *Oskar Kolberg 1814–1890*, Instytut im. Oskara Kolberga, Instytut Muzyki i Tańca, Poznań–Warszawa.

SOCHACKI Łukasz,

2021, *Usłyszane dziedzictwo. Szkic z dźwiękowej etnografii*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w teorii i praktyce*, red. I. Okręglicka, A. Niedźwiedz, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, s. 73–87, DOI: 10.12797/9788381383493.

STANISZ Agata,

2014, *Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk*, „Prace Etnograficzne” 42, s. 305–318, DOI: 10.4467/22999558.PE.14.020.3549.

SZRAJBER Rafał,

2015, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element wirtualnej rekonstrukcji architektury*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia* J. Adamowski, K. Smyk (red.), Lublin-Warszawa, Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 131–143.

TĄNCZUK Renata,

2016, *Nasłuchując muzeum. Kilka uwag o obecności dźwięku w przestrzeni muzealnej*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki, nr 1 (3)/2016, s. 1–6.

ZAMBRZYCKI Marek,

2023, *Model „slow museum” jako koncepcja funkcjonowania muzeum w dobie akceleracji społecznej*, *Studia i Materiały Lubelskie*, t. 23, s. 137–151.

Słowa kluczowe

zbiory fonograficzne, Muzeum Wsi Lubelskiej, Włodzimierz Dębski, Franciszek Kowalski, Powiśle Lubelskie, skanseny w Polsce, sensoryczność w muzeach

Streszczenie

**Może już kiedyś inna muzyka będzie...
Zbiory fonograficzne w muzeach typu skansenowskiego
– problemy i wyzwania.
Na przykładzie Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie**

Poniższy tekst jest refleksją nad współczesnym muzealnictwem i potencjałem zbiorów fonograficznych z polską muzyką ludową. Ważność nagrań została doceniona w muzealnictwie etnograficznym, a każde wykonanie uznawane jest w etnomuzykologii za niepowtarzalne i ma charakter kreacyjny. Za przykład podano materiały zgromadzone przez Franciszka Kowalskiego, współpracującego z Włodzimierzem Dębskim – założycielem Zbiorów Folkloru Muzycznego w Muzeum Wsi Lubelskiej. Pozyskane w wywiadach informacje oraz udokumentowany repertuar wybitnych depozytariuszy muzyki tradycyjnej stanowi dziś bezcenne źródło wiedzy o tradycyjnym muzykowaniu na terenie Powiśla Lubelskiego. Dzisiaj materiały te mogą stanowić uatrakcyjnienie muzealnych wydarzeń oraz być integralną częścią tworzonych ekspozycji. Ich zastosowanie to jeden z czynników zmiany jakościowej współczesnych muzeów typu skansenowskiego i odpowiedź na wzrastające potrzeby doznań sensorycznych wśród odwiedzających.

Keywords

phonographic collection, the Lublin Open-Air Village Museum, Włodzimierz Dębski, Franciszek Kowalski, the region of Powiśle Lubelskie, open-air museums in Poland, sensory experience in museums

Summary

**There May Be Some Other Music Someday...
Phonographic Collections in Open-Air Museums
– Problems and Challenges On the Example of the Lublin
Open-Air Village Museum**

The following text is a reflection on the modern museology and a potential of phonographic collections with Polish folk music. The importance of those records has been appreciated in the ethnographic museology, and in ethnomusicology every performance is considered to be an unrepeatable one and of a creative character. The example provided here is made by the material collected by Franciszek Kowalski, who cooperated with Włodzimierz Dębski – the founder of the Collection of Music Folklore at the Lublin Open-Air Village Museum. The information obtained in the interviews, as well as the documented repertoire of outstanding depositories of traditional music serves today as a priceless source of knowledge of traditional music playing in the region of Powiśle Lubelskie. These days, the material may serve as a cheer-up of museal events and be an integral part of expositions. Using such material is one of the factors of the qualitative change in modern open-air museums, as well as an answer to growing needs of sensory experience in museum visitors.



Informacje o Autorze

dr Agata Kusto – absolwentka muzykologii i studiów podyplomowych z muzealnictwa. Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS i w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie, gdzie prowadzi Zbiory Folkloru Muzycznego. Jest redaktorem naczelną „Pisma Folkowego”, prezeską Stowarzyszenia Camerata Lubelska i członkinią kilku gremiów: Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (Oddział Lublin), Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego (Oddział Lublin). Zajmuje się polskim folklorem muzycznym, nurtem folkowym, współczesną kulturą muzyczną, niematerialnym dziedzictwem kulturowym oraz wykorzystaniem zasobów dźwiękowych w muzeach. Jest autorką artykułów naukowych i popularnonaukowych, recenzji i komentarzy do wydawnictw płytowych oraz monografii o charakterze źródłowym.

Dzieła twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Najważniejszą funkcją muzeum, wynikającą z ustawy o muzeach, jest gromadzenie zabytków i opieka nad nimi. W muzeach etnograficznych, takich jak Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, oczywiste jest gromadzenie zabytków związanych z tą dziedziną nauki, czyli zabytków sztuki ludowej szeroko pojętej, stroju ludowego, plastyki obrzędowej, ceramiki, wyrobów z drewna i oczywiście w przypadku muzeów skansenowskich – obiektów architektury drewnianej. Mniej oczywiste jest posiadanie przez tego typu muzeum zbiorów artystyczno-historycznych, niezwiązanych bezpośrednio z ekspozycjami we wnętrzach obiektów architektonicznych w parku etnograficznym, a w szczególności dzieł profesjonalnych artystów współczesnych.

Inwentarz muzealiów artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej zawiera obecnie¹ ponad 4,5 tysiąca obiektów ruchomych. Zdecydowana większość z nich to meble, rzemiosło artystyczne czy elementy wyposażenia wnętrz pozyskiwane z myślą o przygotowywaniu ekspozycji w obiektach na terenie parku etnograficznego. Wiele z nich zostało przyjętych do inwentarza wraz z obiektem architektonicznym, którego wyposażenie stanowiły in situ. Jako doskonały przykład może tu posłużyć wyposażenie kościoła w Rzochowa p.w. Świętego Marka.

Dzieła artystów profesjonalnych to niemal 130 obiektów, przede wszystkim obrazów i grafik, które nie trafiały do muzealnej kolekcji z zamysłem włączenia ich w wystroj konkretnego obiektu w parku etnograficznym. Warto nadmienić, że są wśród nich także projekty witraży i polichromii do wnętrza kościoła p.w. Wszystkich Świętych w Kolbuszowej. Zbiór ten kształtował się przede wszystkim na przestrzeni lat 1974–1990. Po tym okresie do zbioru trafiły wspomniane wyżej projekty witraży (w 1998 roku) oraz dwie prace – obraz (w 2015 roku) i rzeźba (w 2016 roku).

Początki kolekcji oraz stojąca za nią idea nie są jasne. W muzealnym archiwum, a także w dokumentach bezpośrednio związanych z gromadzeniem zbiorów, nie zachowały się zapisy, które mogłyby jasno wskazać intencję nabywców. W zachowanych

¹ Stan na koniec 2023 roku.

materiałach odnaleźć można jedynie formalnie złożone oferty zakupu oraz dokumenty księgowe. W nielicznych, mniej formalnych listach z ofertami także nie udało się odnaleźć wskazówek. Z przyczyn obiektywnych nie ma też możliwości odtworzenia historii pozyskiwania dzieł do omawianego zbioru na podstawie relacji ówczesnych pracowników Muzeum, którzy mieli wpływ na tworzenie kolekcji.

Śluszonym wydaje się zatem odwołanie się do samej kolekcji, scharakteryzowanie najbardziej znaczących dla niej dzieł z poszczególnych dziedzin sztuk plastycznych, a także przywołanie postaci ich twórców.

Kolekcja została zapoczątkowana zakupami w 1974 roku i do początku lat 90. XX wieku była konsekwentnie rozwijana. Obrazy nabywano przede wszystkim drogą zakupów: bezpośrednio od autorów (91 prac), w Desie (4 prace), z kolekcji prywatnych (2 prace). Poza tym 10 prac to darowizny. Pod koniec lat 90. XX wieku do zbiorów trafiło drogą darowizny 5 szkiców projektów polichromii oraz 11 projektów witraży do kościoła p.w. Wszystkich Świętych w Kolbuszowej. W latach 2015–2016 zakupiono obraz i rzeźbę Leszka Kuchniaka, które, ze względu na obecne wcześniej w zbiorach rysunki tego artysty, można uznać za kontynuację czy poszerzenie kolekcji.

Nieco światła na chronologię i liczbę nabytków mogą rzucić zapisy w statutach muzealnych dotyczące charakteru gromadzonych zbiorów, zmieniające się na przestrzeni lat.

Spółeczne Muzeum Regionalne w Kolbuszowej zostało powołane do życia w kwietniu 1959 roku przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przyrody i Kultury im. Juliana Macieja Goslara, a opiekunem jednostki został Maciej Skowroński (późniejszy wieloletni dyrektor MKL)². Pod koniec 1970 roku muzeum zostało upaństwowione. Decyzja o upaństwowieniu zbiegła się w czasie z zamiarem utworzenia w przyszłości parku etnograficznego na granicy Kolbuszowej, Kolbuszowej Górnej i Brzezówki.

Budowa skansenu sprawiła, że Muzeum Regionalne w czerwcu 1974 roku otrzymało nowy statut i nową nazwę, przekształciło się w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. W tym statucie znajdują się punkty wyjaśniające, skąd w muzeum etnograficznym zbiory artystyczne autorstwa profesjonalnych twórców współczesnych³.

² M. Skowroński, *Tak się zaczęło... - czyli o początkach i pierwszych latach muzeum w Kolbuszowej*, [w:] *Biuletyn Jubileuszowy*, red. J. Bardan, K. Dypa, Kolbuszowa 2009, s.16.

³ W § 6 ust. 1–3 określającym cele działania muzeum czytamy, iż należy do nich: 1) gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie, naukowe opracowywanie i udostępnianie zabytków kultury, ze szczególnym uwzględnieniem kultury ludowej i malomiasteczkowej, 2) ochrona najcenniejszych zabytków kultury wsi i małych miast, ze szczególnym uwzględnieniem budowy Parku Etnograficznego, 3) opieka nad współczesną twórczością ludową oraz popularyzacja kultury ludowej. Dalej znajdujemy zapis: *Do zadań Muzeum w szczególności należy: 1) gromadzenie i prowadzenie ewidencji, inwentaryzacji i naukowej klasyfikacji zabytków kultury ludowej i folkloru oraz historii sztuki i rzemiosła w granicach określonych w statucie*. Zapisy te, dość ogólnie sformułowane zostały doprecyzowane w części statutu określającej zakres działań poszczególnych działów muzeum. W odniesieniu do zadań działu historyczno-artystycznego czytamy zapisane wprost umo-

Zapisy w statutach muzeum pokrywają się z odnotowanymi w księgach inwentarzowych datami pozyskiwania dzieł artystów profesjonalnych zgromadzonych w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Jak wspomniano wyżej, ostatnich przyjęć nabytków, które można uznać za ciągłość budowania zbioru, dokonano w roku 1990. W statucie nadanym Muzeum 31 grudnia 1992 roku znajdujemy jedynie ogólne zapisy dotyczące celów i zadań, jednocześnie charakteryzujące gromadzone przez jednostkę zabytki⁴.

Kolejne statuty⁵ zaopatrzone są w coraz bardziej ogólne zapisy dotyczące charakteru gromadzonych zbiorów. Zmienia się to w dokumencie z 2013 roku, gdzie w ramach zakresu działania muzeum pojawiają się wyszczególnione rodzaje gromadzonych zbiorów⁶. Podobne punkty, choć o bardziej lakonicznych sformułowaniach, znaleźć można w aktualnie obowiązującym statucie nadanym w 2019 roku⁷.

Na podstawie zapisów z poszczególnych statutów Muzeum, stanowiących dla jednostki podstawę działania, można wysnuć częściowe wnioski dotyczące losów kolekcji artystów profesjonalnych. Począwszy od sformułowań w statucie z 1974 roku

cowanie dla pozyskiwania dzieł artystów współczesnych: *gromadzenie dzieł sztuki z tematu „wieś w sztuce polskiej” oraz rzemiosła artystycznego, ze szczególnym uwzględnieniem mebli kolbuszowskich*. Za: Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr 24/74 Naczelnika Powiatu w Kolbuszowej z dn. 11 czerwca 1974r., § 6, ust. 1.-3., mps, b.p., k. 2-3; § 7, ust. 1., mps, b.p. k. 3; § 13, ust. 1., lit. a), mps, b.p., k. 6.

⁴ *Muzeum jest instytucją kultury, która gromadzi, przechowuje, konserwuje, opracowuje i udostępnia dobra kultury w zakresie etnografii, historii, historii sztuki, techniki i rzemiosła artystycznego; prowadzi badania naukowe i działalność oświatową w zakresie wymienionych dyscyplin; organizuje ekspozycję skansenowską w typowych dla regionu Lasowiaków i Rzeszowiaków obiektów budownictwa wiejskiego oraz współdziała w tym zakresie z instytucjami i stowarzyszeniami o podobnych celach*, Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr. 101/92 Wojewody Rzeszowskiego z dn. 31 grudnia 1992 r., § 6, mps., s. 2.

⁵ Mowa o statutach nadanych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej w 2000 r., 2005 r., i 2010 r.

⁶ *Muzeum gromadzi w szczególności następujące rodzaje zbiorów: 1) z zakresu kultury ludowej i miejskiej, w szczególności obiekty architektury mieszkalnej, gospodarczej, sakralnej, obiekty użyteczności publicznej oraz obiekty przemysłowe, elementy wyposażenia wnętrz w tym meble kolbuszowskie, akcesoria obrzędowe, zabytki sztuki ludowej, narzędzia rolnicze i rzemieślnicze; 2) z zakresu sztuki i rzemiosła artystycznego, w szczególności szeroki wachlarz wyrobów rękodzieła artystycznego twórców nieprofesjonalnych i artystów ludowych; (...), Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr. XXIX/545/13 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z dn. 28 stycznia 2013 r., § 7, ust. 1-2, mps., s. 2-3.*

⁷ *3. Muzeum gromadzi zbiory z zakresu historii, etnografii, architektury, przemysłu, sztuki i rzemiosła artystycznego oraz archeologii. 4. Muzeum gromadzi następujące rodzaje zbiorów: 1) obiekty architektury mieszkalnej, gospodarczej, sakralnej, obiekty użyteczności publicznej oraz obiekty przemysłowe; 2) elementy wyposażenia wnętrz w tym meble kolbuszowskie; 3) akcesoria obrzędowe; 4) zabytki sztuki ludowej; 5) narzędzia rolnicze i rzemieślnicze; 6) wyroby rękodzieła artystycznego twórców nieprofesjonalnych i artystów ludowych; 7) zbiory strojów ludowych Lasowiaków i Rzeszowiaków; 8) przekazane w depozyt zabytki archeologiczne pochodzące z badań archeologicznych; Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XI/205/19 Sejmiku województwa Podkarpackiego z dn. 29 sierpnia 2019 r., § 7, ust. 3 i 4, pkt. 1)-8), <https://bip.muzeumkolbuszowa.pl/index.php/statut> [dostęp: 11.12.2023].*

(m.in. *gromadzenie dzieł sztuki z tematu „wieś w sztuce polskiej”*⁸) do statutu z roku 1992 pozyskiwanie dzieł twórców profesjonalnych było w pełni formalnie uzasadnione. W późniejszych dokumentach bezpośredni zapis dotyczący gromadzenia zbiorów z dziedziny sztuki w tym temacie znika, a co za tym idzie formalne uzasadnienie tego typu nabytków, zwłaszcza w drodze zakupu, niepowiązanego bezpośrednio z ekspozycją przygotowywaną w obiekcie historycznym, byłoby kłopotliwe.

Należy nadmienić, że od około 2005–2006 roku, z kontynuacją w kolejnych latach, muzeum zintensyfikowało działania związane z pozyskiwaniem, zestawianiem i konserwacją kolejnych obiektów architektury drewnianej w parku etnograficznym. Szczupłe grono pracowników merytorycznych działu historyczno-artystycznego (zwykle 2–3 osoby) przekierowało swe siły na systematyczne przygotowywanie ekspozycji stałych w nowych obiektach oraz na pozyskiwanie elementów ich wyposażenia. Siłą rzeczy pozyskane do omawianej kolekcji prace pozostawały w muzealnych magazynach, stając się, wraz z upływem czasu i zmianami personalnymi wśród pracowników, zbiorami nieoczywistymi.

Nie sposób omówić wszystkie eksponaty wchodzące w skład omawianej kolekcji, podobnie jak nie sposób przedstawić szczegółowo sylwetki każdego z autorów. Samo ich wymienienie stałoby się dla czytelników nużącą wyliczanką. Siłą rzeczy będzie to wybór najważniejszych lub najciekawszych dzieł i ich autorów, ukazujący zarówno formalne jak i treściowe różnicowanie w podejściu artystów do tematu wsi, jej pejzażu i zwyczajów mieszkańców czy otaczającej natury.

Pierwszymi, które trafiły do wyodrębnionego przez autorkę zbioru dzieł artystów profesjonalnych, były prace zakupione już u samych początków Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej od Franciszka Frączka. Stanowią one największą część kolekcji, a ich twórca jest jednym z najciekawszych artystów, których prace znajdują się w zbiorach muzeum. Jest to osiemnaście obrazów, akwareli i rysunków wykonanych różnymi technikami, z czego dziesięć zakupiono właśnie w 1974 roku. Pozostałe osiem zostało zakupionych od autora do 1987 roku. Franciszek Frączek urodził się w 1908 roku. Po ukończeniu łańcuckiego gimnazjum, w 1928 roku rozpoczął naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Władysława Jarockiego i Xawerego Dunikowskiego. Z uczelni został relegowany po roku z powodu przynależności do „Szczepu Rogate Serce”, do którego wstąpił pod wpływem założyciela – Stanisława Szukalskiego, słynnego ekscentrycznego „Stacha z Warty”. Ugrupowanie zrzeszało głównie młodych adeptów sztuki wyrzuconych z krakowskich uczelni. Zgodnie z programem Szukalskiego polskie akademie były poddane kosmopolitycznej beznadziejności w sztuce i zaślugały na rozwiązanie. Źródła inspiracji członkowie grupy poszukiwali w kulturze

⁸ Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr 24/74 Naczelnika Powiatu w Kolbuszowej z dn. 11 czerwca 1974r, § 13, ust. 1., lit. a), mps, b.p., k. 6.

dawnej Słowiańszczyzny, czego przejawem były przybierane przez nich pseudonimy artystyczne. W opozycji do krytykowanych akademii i szkół artystycznych, Stanisław Szukalski pragnął powołać tzw. Twórcownię, jako prywatną i niezależną od akademickich programów szkołę⁹.

Przynależność do „Szczepu Rogate Serce” wywarła ogromny wpływ na młodego artystę, który przyjął miano Słońcesław z Żołyni. Sam, już jako podsumowujący swą drogę artystyczna twórca, podkreślał jego znaczenie: (...) *znalazłem się z powrotem w mojej wiosce jako bankrut życiowy, a dyscyplina ojca zapędziła mnie do roboty na roli. Jednak inklinacja duchowa nabyta w „Rogatym Sercu” była nie do wypalenia. Wyrznuwszy w powale otwór, a w strzesze drugi, wprawiłem okna i miałem pracownię z górnym światłem. Kilka wskazań Szukalskiego, ołówki i karton dostarczone mi przez kolegę Mariana Konarskiego zrobiły ze mnie artystę. (...) Miałem się nauczyć rzetelnego rzemiosła, a w perspektywie starać się stworzyć polski styl w sztuce, uniezależniający nas od wielowiekowej niewoli duchowej Zachodu. Uznałem, że [idee - dopisek autorki] są warte poświęcenia mojego życia. Tym co napotkałem w Akademii byłem zawiedziony*¹⁰.

Po początkowych sukcesach przerwanych wojną nastały dla artysty trudne lata, w czasie których nadal poszukiwał drogi do polskiego stylu, wkroczył w świat ludowości. W swych licznych pracach przedstawiał pejzaże wiejskie, historie zawarte w miejscowych legendach i podaniach, dokumentował zwyczaje oraz prace bliskie i znane mieszkańcom okolicy. Tworzył w technice olejnej i temperze, malował także akwarele i uprawiał rysunek. Wśród znajdujących się w zbiorach Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej możemy znaleźć m.in. obrazy: *Sobótka nad Wisłokiem* (1985) [ryc. 1], *Rójka* (1979) [ryc. 2], *Legenda o dzwonie* (1982), *Powrót z pola Lasowiaków* (1974) czy *Gospodarz wijący kopy* (1974). Są też prace ukazujące obiekty obecnie znajdujące się na terenie Parku Etnograficznego MKL, jak na przykład młyn wodny z Żołyni i wiatraki, czy też pejzaże z miejscowości, z których architekturę można obejrzeć wędrując po skansenie: Żołyni, Brzózzy Stadnickiej czy Markowej. Warto nadmienić, że część prac pochodzi z plenerów, które odbywały się na terenie skansenu w latach 70. i 80. XX wieku.

Obrazy Słońcesława z Żołyni charakteryzują się ekspresją niejednokrotnie wyrażoną za pomocą żywych i czystych barw. W życiu i twórczości kierował się maksymą: *Jeśli zgubiłeś drogę i chcesz ją odnaleźć, posłuchaj tętna ziemi, jeśli ogłuchłeś na jej głos, szukaj jej w mitach ludu*¹¹.

⁹ Za: J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996, s. 213–214 oraz M. Wróblewska, *Szczep Szukalczyków herbu Rogate Serce*, <https://culture.pl/pl/artykul/szczep-szukalczykow-herbu-rogate-serce> [dostęp: 15.01.2024].

¹⁰ B.a., Folder wystawy „Słońcesław z Żołyni. Franciszek Frączek”, Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie, Rzeszów 2019, b.p., k. 4, https://www.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/wp-content/uploads/2019/10/slonceslaw_z_Zolyni_folder_2019.pdf [dostęp: 15.01.2024].

¹¹ Tamże, k. 8.



Ryc. 1. Franciszek Frączek, *Sobótka nad Wisłokiem*, 1985, olej na płótnie, MKL-AH 29
Fot. W. Dulski

Wśród zakupów dokonanych przez Muzeum w Desie wyróżniają się prace Stanisława Masłowskiego oraz Tadeusza Jęczmieniowskiego. Obaj są artystami, którzy kształcili się u tuzów polskiego malarstwa pierwszej połowy XX wieku. Tadeusz Jęczmieniowski był artystą pochodzącym z Kolbuszowej i z nią związanym, zaś akwarela autorstwa Stanisława Masłowskiego jest najcenniejszym dziełem malarskim w zbiorach Muzeum.

Stanisław Masłowski był uczniem Wojciecha Gersona i Antoniego Kamieńskiego w Warszawskiej Klasie Rysunkowej, najprawdopodobniej w latach 1871–1875. W tym okresie brał także czynny udział w życiu sławnej pracowni wynajętej przez grupę artystów-malarzy: Józefa Chełmońskiego, Stanisława Witkiewicza, Antoniego Adama Piotrowskiego i innych w Hotelu Europejskim w Warszawie¹². Wielokrotnie podróżował na Ukrainę i uwieczniał na swych obrazach tamtejsze plenery.

¹² *Polski słownik biograficzny*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, wyd. Polska Akademia Nauk – Zakład Narodowy im. Ossolińskich, t. XX, s. 129 – hasło: „Stanisław Masłowski”.



Ryc. 2. Franciszek Frączek, *Rójka*, 1979, olej na płótnie, MKL-AH 52
Fot. W. Dulski

W twórczości Masłowskiego lata 1890–1907 to okres nazywany przez badaczy jego twórczości okresem burzy i fermentu. Jego początkowe lata nacechowane były fascynacją impresjonizmem i odejściem od niego w poszukiwaniu własnej formy. W tym czasie Masłowski został członkiem krakowskiego ugrupowania artystów pod nazwą „Sztuka” utworzonego przede wszystkim z inicjatywy Jana Stanisławskiego, do którego z warszawskich plastyków weszli także Józef Pankiewicz i Konstanty Laszczka.

Niespokojne lata 1902–1907 zaznaczają się pierwszym wyjazdem artysty w roku 1903 do Woli Rafałowskiej między Mińskiem Mazowieckim a Siedlcami, gdzie miał niebawem znaleźć syntezę swojego pejzażu polskiego. W kolejnych latach odbył podróż po Włoszech: Rzym, Florencja, Fiesole, ale także do Trok pod Wilnem.



Ryc. 3. Stanisław Masłowski, *Pejzaż wiejski*, 1910, akwarela, MKL-AH 10
Fot. J. Mazurkiewicz

Lata 1907–1926 to czas rozkwitu twórczości Masłowskiego. Powstałe w tym okresie prace łączą graficzną czytelność kreski z malarskością plamy. Prezentują bogactwo koloru i dekoracyjności, rzadką świeżość i bezpośredniość wizji¹³.

Znajdująca się w zbiorach Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej akwarela *Pejzaż wiejski* [ryc. 3.] została przez artystę namalowana w 1910 roku w jednej z mazowieckich wsi. Skąd w Kolbuszowej praca artysty związanego artystycznie z Mazowszem i Ukrainą, gdzie najchętniej wyjeżdżał malować w plenerze? Zagadkę tę może rozwiązać właśnie nazwa „Wola” (Rafałowska?) zanotowana ołówkiem, wraz z sygnaturą autora i datą, w prawym dolnym rogu akwareli. Możliwe, że obok samego tematu pracy, właśnie nazwa miejscowości zachęciła muzealników do zakupu. W okolicach Rzeszowa, na terenach leżących w zakresie badań naszego muzeum, również znajduje się wieś o takiej nazwie.

Warto nadmienić, że obraz ten, chociaż nie został zakupiony do konkretnego obiektu, znalazł się na ekspozycji w salonie dworu z Brzezin na terenie Parku Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.

W Desie zakupiono także obraz z martwą naturą autorstwa Tadeusza Jęczyńskiego przedstawiający kompozycję na rogu stołu [ryc. 4.]. Przyciąga wzrok od-

¹³ Tamże, s. 129.

biorcy intensywnymi barwami, wyraźnie zarysowanymi konturami, geometryzacją form oraz dynamicznym układem elementów. Są to niewątpliwie wpływy jego utytułowanych mistrzów. Muzeum posiada w swych zbiorach także autoportret artysty.

Tadeusz Jęczmieniowski urodził się w 1901 roku w Kolbuszowej, gdzie ukończył też szkołę podstawową. Następnie kształcił się w Seminarium Nauczycielskim w Rzeszowie. Wraz z kolegami z seminaryjnej klasy brał udział w walkach o Lwów, a następnie w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920 roku. Po zakończeniu wojen został zatrudniony jako nauczyciel w Nowej Wilejce koło Wilna. Już jako młody chłopiec objawiał talent malarski, więc

w 1924 roku zapisał się na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Tam został uczniem wybitnego malarza – Ludomira Ślendrańskiego¹⁴. By doskonalić swój talent po ukończeniu czteroletnich studiów w Wilnie, w 1928 roku zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiował u profesorów: Mariana Kotarbińskiego i Władysława Skoczylasa. Przez jakiś czas był asystentem prof. Kotarbińskiego. Uzyskanie tej funkcji w stołecznej, renomowanej uczelni było wyróżnieniem. Otwierało drogę do ustabilizowanej kariery artystycznej. (...) Jęczmieniowski, z niewiadomych przyczyn opuścił uczelnię i przyjął pracę nauczyciela rysunku w Gimnazjum w Hrubieszowie. A może stało się to z wiadomych przyczyn. W 1932 r. Tadeusz Jęczmieniowski ożenił się z p. Jadwigą Grygiel z Hrubieszowa. Małżeństwo było bezdzietne i dokumenty po zgonie artysty przejęła Jego bratanica, Irena z Jęczmieniowskich Janisłowska, zamieszkała na Dolnym Śląsku. Jest wśród tych dokumentów dyplom wydany w Warszawie, w dniu 14 czerwca 1932 r., w Szkole



Ryc. 4. Tadeusz Jęczmieniowski, *Martwa natura*, 1929, olej na tekturze, MKL-AH 241
Fot. W. Dulski

¹⁴ Z. Wawszczak, *Sylwetki artystów - malarzy pochodzących z Kolbuszowej. Tadeusz Sylwester Jęczmieniowski (1880–1967)*, [w:] *Rocznik Kolbuszowski*, nr. 3, rok 1988–1993, s. 211.

*Sztuk Pięknych, uprawniający Tadeusza Sylwestra Jęczmieniowskiego do nauczania rysunku w szkołach średnich, ogólnokształcących i w seminariach nauczycielskich*¹⁵.

Dalsza droga twórcza artysty była nierozzerwalnie związana z losami kraju. Tworzył w wielu technikach artystycznych: malarstwie olejnym, akwarelowym, temperowym, w gwaszu, w technikach mieszanych, w drzeworycie, linorycie, ołówku, w kredce. W okresie II Rzeczypospolitej miał dwie indywidualne wystawy, obie w 1939 roku – w Wiśle i w Gdyni¹⁶. W czasie II wojny światowej był zaangażowany w antyniemiecki ruch oporu. Skorzystał z ogłoszonej w lutym 1947 roku amnestii. Wtedy też opuścił Hrubieszów i przeniósł się do Szczawna-Zdroju nieopodal Wałbrzycha. W latach 50. i 60. XX wieku był niezwykle aktywny artystycznie. Pozostawał pod wpływem kubizmu i formizmu. Nieobce były mu także realizacje monumentalne we wnętrzach sakralnych. Ich początki sięgają jeszcze lat 30. XX wieku. W roku 1932, *Artysta pracował nad polichromią kościoła w Lipnicy koło Sierpca na Mazowszu, wykonując temperą osiem kompozycji figuralnych. Postać św. Józefa wykonał o dużych rozmiarach w 1955 r. w Żelaźnikowej. W początku lat pięćdziesiątych, poproszony przez byłych kolegów z lat dzieciństwa i młodości, członków Komitetu Parafialnego, z Feliksem Dudzińskim na czele, wymalał polichromię w głównej nawie kolbuszowskiego kościoła parafialnego*¹⁷.

Kolejne prace, tym razem reprezentujące zakupy od prywatnych kolekcjonerów, to *Góralka* [ryc. 5.], wykonana w technice pastelu przez Stanisława Górskiego oraz *Żniwa* [ryc. 6], obraz w technice olejnej autorstwa prawdopodobnie Apolinaria Horwathówny. Są to dwa bodajże najbardziej tajemnicze dzieła w omawianym zbiorze.

Stanisław Górski¹⁸ związany był z krakowskim środowiskiem artystycznym początku XX wieku. W 1908 roku ukończył Szkołę Przemysłową, a następnie studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Pankiewicza w latach 1909–1914, a w latach 1916–1917 u Teodora Axentowicza. Preferowaną przez niego techniką artystyczną był pastel, a tematami – sceny rodzajowe, pejzaże górskie, przede wszystkim Tatr, oraz portrety podhalańskich Górali, rzadziej karpackich Hucułów, w tradycyjnych strojach. Jego twórczość niewątpliwie pozostawała pod dużym wpływem mistrza – Teodora Axentowicza.

Pozostaje zagadką, dlaczego muzeum w Kolbuszowej zakupiło obraz o tak odległej etnograficznie tematyce. Wspomniany zapis w statucie z 1974 roku o kolekcjonowaniu dzieł sztuki z zakresu tematu „*wieś w sztuce polskiej*” uprawnia taki zakup, czy było to jednak wystarczające? Pytanie to pozostanie retorycznym, jednak niewątpliwie jest

¹⁵ Tamże, s. 211–212.

¹⁶ Tamże, s. 213.

¹⁷ Tamże, s. 214.

¹⁸ Za: <https://krakowskidomaukcyjny.pl/artysta/stanislaw-gorski/#biografia>, [dostęp: 20.01.2024].

to eksponat, który ma nikłe szanse, by być prezentowanym szerszej publiczności w ramach działalności naszej jednostki.

Obraz olejny *Żniwa* jak najbardziej wpisuje się w tematykę wsi w sztuce polskiej. Przedstawia pejzaż ze snopami zboża na tle wysokich drzew i zarysu krytej strzechą chaty. Ze względu na ogólne podejście do tematu, niezaprzeczalnie przywołujący obraz dawnej wsi, mógłby być z powodzeniem eksponowany w większości muzeów o charakterze etnograficznym. Od 1994 roku do zmiany aranżacji eksponowany był w Karczmie z Hadli Kańczuckich w kolbuszowskim skansenie. Tajemniczą postacią jest tutaj autorka – Apolinara Horwathówna, która w karcie naukowej obiektu została określona jako „uczenica J. Mehoffera”¹⁹. Sam obraz sygnowany jest: A. Horwat (Apolinara Horwathówna?) *Żniwa*/1931 r. Niestety, dotychczas nie udało się uzyskać bliższych informacji na jej temat.

Prace plastyczne powstałe w czasie plenerów malarskich stanowią znaczną część omawianej kolekcji. Z informacji zapisanych w kartach naukowych obiektów Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej oraz zachowanych w Archiwum Państwowym w Rzeszowie materiałach z pewnością można potwierdzić pozyskanie 25 prac powstałych w czasie plenerów malarskich: w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej w roku 1980²⁰, Ogólnopolskiego Pleneru Malarskiego „Julin ‘86”²¹ oraz 9 prac z Ogólnopolskiego Pleneru Malarskiego „Julin–Kolbuszowa ‘89”²².

Sam wątek plenerów organizowanych w latach 1977–1989 w słynnym niegdyś Pałacu Myśliwskim Potockich w Julinie jest tyleż ciekawy, co tajemniczy ze względu na rozproszoną, niepełną i dotychczas nieopracowaną dokumentację archiwalną. Z ma-



Ryc. 5. Stanisław Górski, *Góralka*, b.d., pastel na tekturze, MKL-AH 1683
Fot. W. Dulski

¹⁹ Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych, MKL-AH 266, Apolinara Horwathówna (?), *Żniwa*, 1931 rok obraz olejny na płycie pilśniowej, oprac. W. Dragan.

²⁰ Karty naukowe obiektów: MKL-AH 38, MKL-AH 45, MKL-AH 46, MKL-AH 47.

²¹ Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, sygn. 408, b.a., Zakupy przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowa, k. 4.

²² Wystawa Julin '89, MKL-ArH 721, k. 3.



Ryc. 6. Apollinara Horwathówna, *Żniwa*, 1931, olej na płycie pilśniowej, MKL-AH 266
Fot. W. Dulski

teriałów dostępnych w Archiwum Państwowym w Rzeszowie oraz lokalnych publikacji²³ wiadomo, że plenery były organizowane, gdy właścicielem pałacu w Julinie były Zakłady Włókiennicze w Rakszawie, podlegające Zjednoczeniu Przemysłu Wełnianego w Bielsku-Białej. Wraz z właścicielem obiektu współorganizowały je: Zarząd Okręgu Rzeszowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie²⁴, zaś Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej było celem wyjazdów i wycieczek²⁵. Wiemy, że co najmniej dwukrotnie w czasie tych plenerów skansen był przestrzenią i bezpośrednią inspiracją działalności artystycznej uczestników zarówno z regionu i kraju, jak i z zagranicy.

²³ *Gmina Rakszawa i okolice*, oprac. Urząd Gminy Żołynia, Rakszawa 2020, s. 181.

²⁴ Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Rzeszowie, sygn. 242, J. Majewski, III Ogólnopolski Plener Malarski „Julin -80” z udziałem gości zagranicznych, k. 1. Współorganizatorzy zmieniali się w ciągu 13 lat organizowania plenerów w Julinie. Nie co roku każdy z nich brał udział w przygotowywaniu tego przedsięwzięcia

²⁵ Tamże, k. 1 oraz Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, sygn. 413, J. Sienkiewicz, Sprawozdanie I Ogólnopolski Plener Malarski z udziałem gości zagranicznych „Julin 87”, k. 18.

W roku 1980 odbył się w kolbuszowskim parku etnograficznym plener malarski, a wśród jego owoców są obrazy ekspresyjne, choć nadal realistycznie przedstawiające otoczenie, jak praca Izabeli Chudej *Pasieka* [ryc. 7]. Jest jednak i metaforyczny kolaż autorstwa rzeźbiarki Zofii Mitał *Odwiedziny* [ryc. 8], w którym wklejona, wycięta z gazety kobieca postać ukazana na tle namalowanej umownymi, barwnymi plamami przestrzeni zdaje się kimś niemal obcym. Kimś z odległej rzeczywistości rozglądającym się ze zdziwieniem, może zaskoczeniem, wokół siebie.

Autorka urodzona w 1940 roku, (...) córka snycerza z maleńkiej Brzeźówki na Podkarpaciu, ukończyła liceum plastyczne w Jarosławiu, w latach największej świetności tej szkoły, a następnie, po studiach w krakowskiej ASP, uzyskała dyplom w pracowni Jacka Pugeta (...) ²⁶. Po ukończeniu studiów wygrała konkurs im. Stelli Sass-Korczyńskiej de Bottoni. Był on organizowany co dwa lata dla absolwentów uczelni artystycznych. Prezentacja dyplomu odbyła się w Mediolanie w 1970 roku. Po powrocie zamieszkała w Rzeszowie. Od lat 80. XX wieku zajęła się rzeźbą sakralną. Jej najszerzej znanymi pracami są drzwi do katedr w Przemyśle i w Rzeszowie. Uczyla też snycerstwa w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie.

Spśród obrazów namalowanych w czasie pleneru „Julin ‘86” zwracają uwagę dwie prace.

Nostalgiczny i mroczny *Obraz I* Władysława Michała Matusza [ryc. 9] jest przedstawieniem jaśniejszego zarysu Pałacu Myśliwskiego w Julinie, w przedstawionej ekspresyjną kreską gęstwinie drzew. Obraz utrzymany w tonacjach żółci i brązów intryguje i jednocześnie niepokoi odbiorców. Choć przedstawiony jest tu pałac magnacki, pojawia się motyw lasu, który dla mieszkańców krańców dawnej Puszczy Sandomierskiej, a jednocześnie lasów Ordynacji Łańcuckiej Potockich, jest środowiskiem naturalnym i nieodłącznym elementem, a nawet dominantą krajobrazu kulturowego.

Artysta urodził się w Haczowie, kształcił w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu, a studiował w krakowskiej ASP na Wydziale Grafiki w pracowniach Franciszka Bunscha i Macieja Makarewicza. Mieszka i tworzy w Rzeszowie ²⁷.

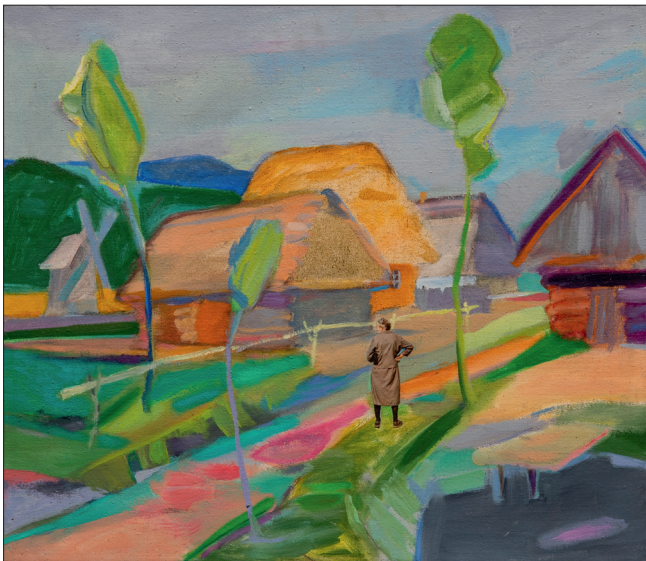
Również nostalgiczny, utrzymany w tonacjach brązów i szarości jest pejzaż Janiny Ożóg-Czarnowskiej *Wydrza* [ryc. 10]. Artystka, której prace są licznie prezentowane w omawianej kolekcji, była narratorką i uważną komentatorką życia mieszkańców wsi. Malowała nie tylko pejzaże, lecz także liczne sceny rodzajowe związane z wiejskim życiem, obrzędami i uroczystościami. Wieloletnia pedagog w Państwowym Liceum Sztuk

²⁶ G. Ryba, *Od intymnej refleksji po ekspresyjną kontestację*. Anna Praxmayer, Zofia Mitał, Zofia Kulik – polskie artystki-stypendystki we Włoszech, [w:] „Quart, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, red. R. Kaczmarek, nr 1 (35) /2015, s. 54.

²⁷ Za: <https://www.bwa.rzeszow.pl/bwa-rzeszow/artysci/matusz-wladyslaw-michal,osoba95/> [dostęp: 24.01.2024].



Ryc. 7. Izabela Chuda, *Pasieka*, 1980, olej na płótnie naklejonym na płycie pilśniowej, MKL-AH 46
Fot. W. Dulski



Ryc. 8. Zofia Miśtał, *Odwiedziny*, 1980, kolaż, MKL-AH 45
Fot. W. Dulski



Ryc. 9. Władysław Michał Matusz, *Obraz I*, 1986, olej na płótnie, MKL-AH 16
Fot. W. Dulski



Ryc. 10. Janina Ożóg-Czarnowska, *Wydrza*, 1986, MKL-AH 8
Fot. W. Dulski



Ryc. 11. Stanisław Kucia, *Pszczelnik*, 1989, olej na płótnie, MKL-AH 42
Fot. W. Dulski

Plastycznych w Rzeszowie i mieszkanka tego miasta, absolwentka krakowskiej ASP w pracowni malarskiej prof. Jerzego Fedkowicza²⁸. W centrum pejzażu, na pierwszym planie, przedstawiła wypas bydła. Na dalszych planach widoczne są zabudowania wsi. Układ architektury oraz ukształtowanie terenu podkreśla prozaiczną i naturalną dla ludności wiejskiej czynność.

Plener „Julin - Kolbuszowa '89” reprezentują prace o silnym wyrazie i abstrakcyjnych konotacjach.

Niezwykle ekspresyjny kolorystycznie i niemal bajkowy jest *Pszczelnik* [ryc. 11] Stanisława Kuci, również nauczyciela Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie i absolwenta jarosławskiego Liceum Sztuk Plastycznych²⁹. Namalowany na obrazie „przedmiot” oraz sam tytuł przywodzi na myśl jeden z obiektów znajdujących się w kolbuszowskim

skansenie – ul pawilonowy z Lubaczowa. Został on jednak przez artystę uproszczony, zdeformowany i jakby przeniesiony do innej rzeczywistości. Nie znając przywołanego obiektu znajdującego się w kolbuszowskim parku etnograficznym, w obrazie można znaleźć przedstawienie pasieki otoczonej ogrodzeniem utrzymanym w odcieniach żółci i oranżów. Zarówno forma, jak i kolorystyka z jednej strony przywodzą na myśl dzieła twórców awangardowych – ekspresjonistów czy abstrakcjonistów, zaś z drugiej – twórczość artystów ludowych.

Już koledzy ze studiów zwracali uwagę na te tendencje autora: *Przez kilka lat śledziłem ewolucję jego malowania. Tak więc najpierw były to prace studyjne, wnikliwie obserwowane. Ale już wtedy miały tę charakterystyczną dla niego tonację barwną, ciepłą, przyjazną. Potem formy obserwowane w naturze zaczęły na płótnach ulegać pewnej deformacji. (...) Z perspektywy lat mogę przypuszczać, że rodowód deformacji w malarstwie Staszka tkwił*

²⁸ Za: <https://www.bwa.rzeszow.pl/aktualnosci/janina-ozog-czarnowska-nie-zyje,art132/> [dostęp: 24.01.2024].

²⁹ Studia ukończył na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom obrobił w pracowni prof. Emila Krchy, R. Rzepka, *Stanisław Kucia - życie i twórczość*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, Zeszyt 179, Prace z Wychowania Plastycznego III*, Kraków 1996, s. 54.



Ryc. 12. Tadeusz Kuduk, *Pejzaż z Julina IV*, 1989, olej na płótnie, MKL-AH 56

Fot. W. Dulski

w typie deformacji, jaki spotykamy w sztuce ludowej. (...) Ta właśnie Staszkowa deformacja była rodzajem mocowania się z naturą, była próbą odszukiwania w niej czegoś prywatnego, własnego, niepowtarzalnego³⁰. Jako student uczestniczył w roli rysownika w obozie etnograficznym prowadzonym przez prof. Romana Reinfussa, co wywarło duży wpływ na jego wrażliwość artystyczną. Sam o sobie napisał kiedyś: *Uprawia plastykę bez celebrowania profesjonalnych dogmatów - podziałów na obowiązujące dyscypliny, bez oglądania się na panującą modę - niejako chałupniczo*³¹.

Jeszcze bardziej abstrakcyjnie prezentuje się obraz związany z lubelskim środowiskiem artystycznym Tadeusza Kuduka, w którym dopiero po chwili dostrzec można pejzaż namalowany z lotu ptaka – drogi, pola i drzewa. *Pejzaż z Julina IV* [ryc. 12] utrzymany w tonacjach szarości z domieszką zieleni, błękitów i różów oparty jest kompozycyjnie na dwóch diagonalnie biegnących liniach – drogach, które wyznaczają topografię terenu. Być może ze względu na karierę teatralną artysty obraz jawi się jako swoiste przedstawie-

³⁰ Tamże, s. 55.

³¹ Tamże, s. 57.



Ryc. 13. Zofia Fuczek, *Złota polska jesień*, 1989, kolaż,
MKL-AH 222B
Fot. W. Dulski

nie, gdzie po odsłonięciu kurtyny, po pierwszym spojrzeniu widz oswaja przestrzeń i odczytuje jej poszczególne elementy, niejednokrotnie ukazane w sposób umowny³².

Złota polska jesień Zofii Fuczek [ryc. 13], artystki także związanej z Lublinem, jest chyba najbardziej wyrazistą pracą wśród dotychczas omawianych. Trzy płaskie plamy barw wypełniają całą powierzchnię kolażu, stanowiąc złote niebo, zielony pagórek i czerwone słońce. Delikatna, sucha gałązka stanowi jedyną przedstawioną florę. Oczywistą grę słów podkreślają przyklejone do powierzchni banknoty – 100 i 10000 starych złotych. Jesień jest złota nie tylko z powodu koloru nieba czy liści, ku którym prawdopodobnie będzie wyobrażnia niejednego odbiorcy.

W kontraście do tych prac pozostaje obraz olejny *Zielna w Porębach* Krystyny Suss-Aksamit [ryc. 14]. Realistycznemu

przedstawieniu święta Matki Boskiej Zielnej w nieodległych od Kolbuszowej Porębach Dymarskich pewnej dekoracyjności i metaforyczności dodaje bukiet kwiatów i ziół umieszczony po lewej stronie obrazu na pierwszym planie. Jakby część zasłony ukazującej kobiety w tradycyjnych strojach na tle drewnianej bryły zabytkowego kościoła i chorągwi procesyjnych. Jasne, świetliste barwy kwiatów, drewna i postaci kontrastują z szaro-granatowym niebem w prawym górnym rogu.

W kolekcji znajduje się ponad 20 grafik i rysunków. Ich autorami są uznani graficy, m.in. prof. Jadwiga Szmyd-Sikora, Zdzisław Ostrowski, Adolf Jakubowicz, Krzysztofa Lachtara czy Leszek Kuchniak.

Warto przywołać prace Krzysztofa Lachtary [ryc. 15], uczniocy Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Mieczysława Wejmana i Macieja Makarewicz. Tworzy niewielkie grafiki techniką akwatinty i akwaforty barwnej. Techniki te wymagają nie tylko umiejętności warsztatowych, lecz także intuicji i wyczucia materiału. *Niezwykle rzadko przedstawia w swych pracach człowieka. (...) ale doświadczamy (...)* [jego – dop. aut.] obecności przez

³² Za: L. Lameński, *Jeszcze raz człowiek i sacrum, czyli słów kilka o malarstwie Tadeusza Kuduka*, [w:] „Akcent. Literatura i sztuka. Kwartalnik”, nr 4 (86) 2001, s. 169–178.



Ryc. 14. Krystyna Suss-Aksamit, *Zielna w Porębach*, 1989, olej na płótnie, MKL-AH 40
Fot. W. Dulski



Ryc. 15. Krzysztofa Lachtara, *Czas listopadowego smutku*, 1979, akwatynta, MKL-AH 1536
Fot. W. Dulski

rozmaite znaki i ślady (...). Tworzy ona swoją wizję artystyczną z elementów, zaczerpniętych ze świata natury lub stworzonych ręką człowieka. To zbliża jej twórczość do tradycyjnego malarstwa chińskiego. (...) kocha naturę, ale jej nie idealizuje. Inspirują ją te elementy, które uznaje się za brzydkie, jak choćby owa żylasta, pokryta brodawkami tykwa, która przypomina o starości, przemijaniu i chorobie. Artystka jest rzeczniczką tego, co kruche, słabe, małe, ulotne i przemijające. Ocala i swoim artystycznym kunsztem upiększa także te obszary natury, które zazwyczaj umykają uwadze³³.

Niezwykle interesujące są też rysunki Leszka Kuchniaka, kolejnego absolwenta Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu, a następnie Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP w pracowni prof. Jerzego Bandury i słuchacza Studium Scenografii u prof. An-

drzeja Majewskiego. Znany jest z niezwykle barwnych, ekspresyjnych obrazów i rzeźb utrzymanych w stylistyce ludowej, lecz często inspirowanych dziełami bliskich mu artystów, jak na przykład Marc Chagall. Wśród znajdujących się w kolekcji rysunków uwagę przyciąga wykonany długopisem na papierze *Portret wiejskiego artysty* [ryc. 16]. Rozpoznać w nim można wiele motywów i tematów znanych badaczom kultury ludowej: u góry wiedźmę i diabła, Frasobliwego w centrum „kapelusza” w otoczeniu chałup i zwierząt, wokół głowy (autoportretu autora?) anioły, a na torsie scenkę rodzajową o zabarwieniu erotycznym. Jak już wspomniano, w roku 2015 zakupiono obraz artysty *Kołodnicy*, zaś w 2016 jedyną rzeźbę w omawianej kolekcji *Ostatnia Wieczerza* [ryc. 17].

Wcześniej, w 2016 roku, obrazy i rzeźby Leszka Kuchniaka zostały udostępnione szerokiej publiczności w czasie monograficznej wystawy przygotowanej przez Muzeum w przestrzeni XVIII-wiecznego spichlerza z Bidzin³⁴.

³³ Za: https://kulturopodkarpacka.pl/upload/2023/02/krzysztofa_lachtara_wystawa_galeria_zamek_1.pdf [dostęp: 26.01.2024].

³⁴ Za: <http://muzeumkolbuszowa.pl/wydarzenia-menu/2012-11-11-22-40-52/2016/551-leszek-kuchniak-wystawa-malarstwa-i-rzezby> [dostęp: 10.12.2023].

Istotnym aspektem historii kolekcji jest fakt, że ze świadomie kształtowanego i rozbudowywanego zbioru stała się niemal „anonimową” i rozproszoną częścią szeroko pojętych zbiorów artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Zwłaszcza grafiki, które do niej należą, nie funkcjonują w pamięci muzealników jako część kolekcji. Nie jest ona jednak całkowicie zapomniana. Wiele z obrazów zostało wyeksponowanych w czasie wystawy *Piękno w pejzażu odbite*, przygotowanej przez Muzeum w 2019 roku. Można było podziwiać wówczas prace m.in. Franciszka Frączka, Władysława Michała Matusza, Cezariusza Kotowicza, Henryka Momota, Tadeusza Kuduka, Janiny Ożóg-Czarnowskiej, Marii Siteń, Izabeli Chudej, Jerzego Majewskiego i innych³⁵.

Istotna w tym aspekcie wydaje się także aktywność środowiska kulturalno-artystycznego związanego bezpośrednio z Kolbuszową i jej najbliższymi okolicami.

Za nawiązanie do tradycji plenerów odbywających się w latach 70. i 80. XX wieku, w czasie których inspiracją dla artystów stawał się Park Etnograficzny Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej oraz obszary, na których występują zjawiska kulturowe związane z Lasowiakami i Rzeszowiakami, można uznać obecnie odbywające się w Kolbuszowej od 2001 roku Międzynarodowe Plenery Malarstwo-Rzeźbiarskie. Ich bezpośrednią genezę było otwarcie Galerii G-2 w Gimnazjum nr 2 im. Jana Pawła II w Kolbuszowej, która miała służyć eksponowaniu malarstwa artystów związanych z regionem. Otwarcie galerii było impulsem do zorganizowania pierwszego Ogólnopolskiego Pleneru Malarstwa „Kolbuszowa 2001”, a jego inicjatorzy na stałe wpisali to święto sztuki w kalendarz najważniejszych wydarzeń w regionie³⁶. Część artystów uczestniczących w tych



Ryc. 16. Leszek Kuchniak, *Portret wiejskiego artysty*, 1986, rysunek długopisem na papierze, MKL-AH 2096
Fot. W. Dulski

³⁵ Za: <http://muzeumkolbuszowa.pl/wydarzenia/1048-piekno-w-pejzazu-odbite-wystawa-malarstwa> [dostęp: 10.12.2023].

³⁶ Za: <http://muzeumkolbuszowa.pl/aktualnosci/1518-wystawa-malarstwa-plenerowego> [dostęp: 10.12.2023].



Ryc. 17. Leszek Kuchniak, *Ostatnia wieczerza*, 2015, drewno polichromowane, MKL-AH 4084
Fot. J. Mazurkiewicz

plenerach korzystała już z uroków architektury Lasowiaków i Rzeszowiaków prezentowanych na terenie skansenu w latach 80. XX wieku. Obrazy Krystyny Suss-Aksamit, Janiny Ożóg-Czarnowskiej czy Leszka Kuchniaka zostały wymienione wyżej w ramach omawiania tematu niniejszego opracowania.

W roku 2023 w przestrzeni XVIII-wiecznego spichlerza z Bidzin w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej prezentowana była wystawa malarstwa poplenerowego *Przestrzenie* ze zbiorów Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej w Kolbuszowej.

Warto na nowo rozważyć, co począć z kolekcją dzieł twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Stanowi ona reprezentatywny zbiór prac dokumentujący inspiracje regionem, jego krajobrazem, tradycją i kulturą, a nawet samą przestrzenią i walorami pejzażu Parku Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej wśród artystów XX i XXI wieku. Zarówno twórców związanych bezpośrednio z regionem i na jego terenie mieszkających, lecz także artystów spoza regionu, korzystających z uroków plenerów w latach 70. i 80. XX wieku, jak i obecnie.

Czy kolekcja twórców profesjonalnych w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej ma szansę na dalszy rozwój i powrót ze zbiorów nieoczywistych do oczywistych? Czy powinna pozostać zbiorem zamkniętym? Rozwijać ją na nowo? A może

otworzyć nowy rozdział i budować niejako drugą część kolekcji uwzględniającą aktualną sytuację i inspiracje wsią środowiska artystycznego, zwłaszcza tego związanego z regionem?

Powyższe pytania wydają się tym bardziej aktualne, że przestrzeń Parku Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej znów, jak kiedyś, jest bezpośrednią inspiracją dla artystów i młodzieży szkół plastycznych w czasie plenerów. Ponadto w środowisku artystycznym żywe są inspiracje wsią, jej kulturą, obrzędowością czy religijnością. Wymienić tu można uznanych artystów związanych z regionem jak wspomniany już malarz i rzeźbiarz Leszek Kuchniak, malarze: Janusz Pokrywka i Wojciech Trzyna czy rzeźbiarz Krzysztof Brzuzan. Warto przywołać też przedstawicielki młodszego pokolenia: malarzkę Agnieszkę Zagulę³⁷, która posługując się tradycyjnymi technikami, tworzy ikony o nowoczesnej formie wyrazu inspirowane ludową pobożnością i sztuką czy graficzkę Sylwią Zawisłak³⁸ przywołującą w cyklach swych prac ludowe legendy i wierzenia. Na pograniczu rzemiosła artystycznego inspirowanego strojami i haftami ludowymi Lasowiaków i Rzeszowiaków znajdują się także prace projektantek mody: Justyny Gamoń-Wesołowskiej³⁹ oraz Barbary Olearki – projekt *Chaber Rzeszowski*⁴⁰.

Czy muzeum o charakterze etnograficznym nie powinno kolekcjonować i dokumentować wzajemnych związków i wpływów kultury i sztuki ludowej ze sztuką profesjonalną? Pytanie to wydaje się po części retoryczne. Wszak jako muzealnicy związani z kulturą ludową zdajemy sobie sprawę z wagi zagadnienia, a także z faktu, że dla muzeów o profilach artystycznych czy historycznych tematy te najprawdopodobniej nie będą się znajdowały w głównym polu działań. Przejawy inspiracji wsią w polskiej sztuce współczesnej stają się na powrót niezwykle aktualnym zagadnieniem, zwłaszcza w obliczu zainteresowania historią polskiej wsi i jej ludności, jakie nastąpiło w ostatnich latach w sferze naukowej i literaturze faktu, które na działalność artystyczną nie pozostają bez wpływu⁴¹.

Wydaje się jednak, że możliwość rozwijania lub ponownego otwarcia kolekcji współczesnych twórców profesjonalnych związana jest z powrotem do dokumentu podstawowego, jakim dla każdego muzeum jest jego statut, zapisu dotyczącego charak-

³⁷ Za: <https://agnieszkaodikon.pl/> [dostęp: 11.12.2023].

³⁸ Za: <https://pracowniasylwii.pl/> [dostęp: 11.12.2023].

³⁹ Za: <https://www.wsparcie.es/wp-content/uploads/2019/09/biuletyn-Fundacja-Artystyczna-GA-MON-Tarnobrzeg-pokazy-mody-szycie-strojow-ludowych-po-lasowiacku.jpg> [dostęp: 11.12.2023].

⁴⁰ Za: <https://radio.rzeszow.pl/36085/pokaz-mody-chaber-rzeszowski/> [dostęp: 11.12.2023].

⁴¹ Mam na myśli głośne publikacje z ostatnich lat, m.in.: *Ludowa historia Polski* Adama Leszczyńskiego (2020), *Bękarty pańszczyzny* Michała Rauszera (2020), *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego (2022), *Chłopstwo. Historia bez krawata* Mateusza Wyżgi (2022), *Cham i pan. A nam prostym zewsząd nędzą?* Andrzeja Chwalby (2022) *Chłopki. Historie o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak (2023) czy praca zbiorowa *Ludowa historia kobiet* (2023).

teru gromadzonych zbiorów: *gromadzenie dzieł sztuki z tematu „wieś w sztuce polskiej”*⁴² z jednoczesnym zaznaczeniem, iż chodzi o prace związane bezpośrednio z regionem zamieszkiwanym przez Lasowiaków i Rzeszowiaków. Wtedy kolekcja dzieł twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej będzie miała nie tylko szansę na rozwój czy z nieoczywistej ponownie stać się oczywistą, ale także formalnie umocowaną.

⁴² Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr 24/74 Naczelnika Powiatu w Kolbuszowej z dn. 11 czerwca 1974r., § 6, ust. 1.-3., mps, b.p., k. 2-3.

Bibliografia

Źródła

- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr 24/74 Naczelnika Powiatu w Kolbuszowej z dn. 11 czerwca 1974 r., § 6, ust. 1.–3., mps, b.p.
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany zarządzeniem nr. 101/92 Wojewody Rzeszowskiego z dn. 31 grudnia 1992 r., § 6, mps., s. 1–5
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XVII/177/2000 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z dnia 10 kwietnia 2000 r., s. 1–5
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XXXIX/897/10 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z dnia 31 maja 2010 r., mps, b.p.
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XLVIII/545/13 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z dn. 28 stycznia 2013 r., § 7, ust. 1–2, mps., s. 1–5
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XXIX/545/13 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z dn. 28 stycznia 2013 r., § 7, ust. 1–2, mps., s. 1–5
- Statut Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej nadany uchwałą nr XI/205/19 Sejmiku województwa Podkarpackiego z dnia 29 sierpnia 2019 r., § 7, ust. 3 i 4, pkt. 1)–8),
- Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, MKL-AH 266, Apolinara Horwathówna (?), Żniwa, 1931 rok obraz olejny na płycie pilśniowej, oprac. W. Dragan.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, sygn. 408, b.a., Zakupy przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowa, k. 4.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, sygn. 413, J. Sienkiewicz, Sprawozdanie I Ogólnopolski Plener Malarski z udziałem gości zagranicznych „Julin 87”, k. 18.
- Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Rzeszowie, sygn. 242, J. Majewski, III Ogólnopolski Plener Malarski „Julin - 80” z udziałem gości zagranicznych, k. 1.

Opracowania

- b.a.,
- 2019, *Słońcesław z Żolyni. Franciszek Frączek*, folder wystawy, Rzeszów https://www.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/wp-content/uploads/2019/10/slonceslaw_z_Zolyni_folder_2019.pdf [dostęp: 15.01.2024]
- CHYZANOWSKA-PIEŃKOS Jolanta, PIEŃKOS Andrzej,
- 1996, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań
- 2020, *Gmina Rakszawa i okolice*, oprac. Urząd Gminy Żołynia, Rakszawa
- LAMEŃSKI Lechosław,
- 2001, *Jeszcze raz człowiek i sacrum, czyli słów kilka o malarstwie Tadeusza Kuduka*, [w:] „Akcent. Literatura i sztuka. Kwartalnik”, nr 4 (86) s. 169–178.
- 1975, *Polski słownik biograficzny*, t. XX, Polska Akademia Nauk – Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, s. 129 – hasło: „Stanisław Masłowski”.

- RZEPKA Renata,
1996, *Stanisław Kucia - życie i twórczość* [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, Zeszyt 179*
Prace z Wychowania Plastycznego III, Kraków s. 53–62.
- RYBA Grażyna,
2015, *Od intymnej refleksji po ekspresywną kontestację. Anna Praxmayer, Zofia Mitał, Zofia Kulik – polskie artystki-stypendystki we Włoszech*, [w:] „Quart, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, red. R. Kaczmarek, Nr 1 (35), s. 48–60.
- SKOWROŃSKI Maciej,
2009, *Tak się zaczęło... – czyli o początkach i pierwszych latach muzeum w Kolbuszowej*, [w:] *Biuletyn Jubileuszowy*, red. J. Bardan, K. Dypa, Kolbuszowa s.16.
- WAWSZCZAK Zbigniew,
1988–1993, *Sylwetki artystów – malarzy pochodzących z Kolbuszowej Tadeusz Sylwester Jęczyński (1880–1967)*, [w:] *Rocznik Kolbuszowski*, Nr. 3.

Strony i materiały z Internetu

- WRÓBLEWSKA Magdalena,
Szczep Szukalczyków herbu Rogate Serce,
<https://culture.pl/pl/artykul/szczep-szukalszczykow-herbu-rogate-serce> [dostęp: 15.01.2024]
<https://agnieszkaodikon.pl/> [dostęp: 11.12.2023 r.]
<https://www.bwa.rzeszow.pl/bwa-rzeszow/artysci/matusz-wladyslaw-michal,osoba95/> [dostęp: 24.01.2024 r.]
<https://www.bwa.rzeszow.pl/aktualnosci/janina-ozog-czarnowska-nie-zyje,art132/> [dostęp: 24.01.2024 r.]
<https://krakowskidomaukcyjny.pl/artysta/stanislaw-gorski/#biografia>, [dostęp: 20.01.2024]
https://kulturapodkarpacka.pl/upload/2023/02/krzysztofa_lachtara_wystawa_galeria_zamek_1.pdf [dostęp: 26.01.2024 r.]
<http://muzeumkolbuszowa.pl/wydarzenia/1048-piekno-w-pejzazu-odbite-wystawa-malarstwa> [dostęp: 10.12.2023 r.]
<http://muzeumkolbuszowa.pl/aktualnosci/1518-wystawa-malarstwa-plenerowego> [dostęp: 10.12.2023 r.]
<http://muzeumkolbuszowa.pl/wydarzenia-menu/2012-11-11-22-40-52/2016/551-leszek-kuchniak-wystawa-malarstwa-i-rzezby> [dostęp: 10.12.2023 r.]
<https://pracowniasylwii.pl/> [dostęp: 11 grudnia 2023 r.]
<https://radio.rzeszow.pl/36085/pokaz-mody-chaber-rzeszowski/> [dostęp: 11.12.2023 r.]
<https://www.wsparcie.es/wp-content/uploads/2019/09/biuletyn-Fundacja-Artystyczna-GA-MON-Tarnobrzeg-pokazy-mody-szycie-strojow-ludowych-po-lasowiacku.jpg> [dostęp: 11.12.2023 r.]

Słowa kluczowe

historia sztuki, sztuka XX w., sztuka XXI w., twórcy profesjonalni, zbiory muzealne, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Michał Matusz, Franciszek Frączek, Stanisław Kucia, Tadeusz Kuduk, Zofia Miłał, Krystyna Sus-Aksamit, Stanisław Masłowski, Stanisław Górski, Tadeusz Jęczmienowski, Apolinar Horwath, Izabela Chuda, Janina Ożóg-Czarnowska, Zofia Fuczek, Jadwiga Szmyd-Sikora, Zdzisław Ostrowski, Adolf Jakubowicz, Krzysztofa Lachtara, Leszek Kuchniak

Streszczenie

Dzieła twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Treść artykułu skupia się na licznych zbiorach dzieł z zakresu sztuk plastycznych znajdujących się w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Jest to ponad setka obiektów sztuki nowoczesnej i współczesnej, w większości obrazów, jednak są wśród nich także grafiki i rzeźba, których autorami są twórcy profesjonalni. Kolekcja ta została zapoczątkowana w pierwszej połowie lat 70. XX wieku i jej założenie nie było związane z planowanym wyposażeniem obiektów w mających powstać założeniach w Parku Etnograficznym: dworskim, plebańskim czy leśnym.

Wśród autorów prac pojawiają się nazwiska znane nie tylko w południowo-wschodniej Polsce. Są wśród nich obrazy Franciszka Frączka – Słońcesława z Żołyni, członka Szczepu „Rogate Serce”, Stanisława Kuci, Tadeusza Kuduka czy Zofii Miłał.

Autorka dokonuje analizy nie tylko historycznego aspektu powstawania kolekcji, lecz także kwestii problemowych: jakimi drogami obiekty trafiały do zbiorów? Skąd w muzeum o charakterze etnograficznym dzieła związane z bezpośrednim wpływem takich tuzów polskiej kultury i sztuki jak Wojciech Gerson czy Hanna Rudzka-Cybisowa? Jakie były kryteria wyboru poszczególnych obiektów i w jakim celu były nabywane i wpisywane do inwentarzy. Czy zbiory te zawsze były nieoczywiste, a jeśli nie, kiedy i z jakiego powodu takimi się stały? I ostatecznie – czy zbiór ten ma szansę ponownie stać się zbiorami oczywistymi.

Keywords

history of art, art of the 20th century, art of the 21st century, professional creators, museum collections, the Museum of Folk Culture in Kolbuszowa, Michał Matusz, Franciszek Frączek, Stanisław Kucia, Tadeusz Kuduk, Zofia Miłał, Krystyna Sus-Aksamit, Stanisław Masłowski, Stanisław Górski, Tadeusz Jęczmienowski, Apolinar Horwath, Izabela Chuda, Janina Ożóg-Czarnowska, Zofia Fuczek, Jadwiga Szmyd-Sikora, Zdzisław Ostrowski, Adolf Jakubowicz, Krzysztofa Lachtara, Leszek Kuchniak

Summary

Works of 20th and 21st-Century Professional Creators in the Art and History Collection of the Museum of Folk Culture in Kolbuszowa

The article focuses on a large set of art works in the art and history collection owned by the Museum of Folk Culture in Kolbuszowa. It is comprised of more than a hundred objects of modern and contemporary art – mostly paintings, but also graphics and sculptures – made by professional creators. The collection was started in the first half of the seventies of the 20th century and its beginning was not connected with planned equipment of objects in establishments to be formed in the Ethnographic Park: a manor house, a presbytery, and a forest. The authors of the works include some names that are known not only in the south-eastern Poland. Those include paintings by Franciszek Frączek - Słońcesław of

Żołynia, a member of the "Rogate Serce" (The Horned Heart) tribe, Stanisław Kucia, Tadeusz Kuduk, and Zofia Mitał.

The author analyses not only the historical aspect of the collection formation, but also some problematic issues: e.g.: by what ways the objects came to the collection? How come that the museum of the ethnographic character possesses works connected with a direct influence of such icons of Polish art and culture as Wojciech Gerson or Hanna Rudzka-Cybisowa? What were the selection criteria for the particular objects and in what purpose they were purchases and put into inventories. Has the collection always been nonobvious, and if not, when and for what reason did it turn so? And finally, does the collection stand a chance to become an obvious one again?



Informacje o Autorze

mgr Anna Piera – historyk sztuki, adiunkt w Dziale Historyczno-Artystycznym Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej; studia z historii sztuki o specjalizacji muzealnictwo i ochrona zabytków w Instytucie Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ukończyła w 2009 roku; przez wiele lat pracownica Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego; organizatorka i współorganizatorka konferencji naukowych z zakresu sztuki współczesnej i sakralnej organizowanych przez Uniwersytet Rzeszowski oraz towarzyszących im wystaw, autorka referatów dotyczących tego zagadnienia; uczestniczka konferencji naukowych i popularnonaukowych; współautorka ekspozycji i scenariuszy dworu z Brzezina oraz leśniczówki z Zerwanki na terenie Parku Etnograficznego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, uczestniczka projektu „Las w życiu i kulturze mieszkańców Rzeszowszczyzny” dofinansowany ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, autorka jednego z artykułów planowanej publikacji; autorka tekstów popularnonaukowych publikowanych na stronie Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej oraz autorka scenariuszy muzealnych zajęć edukacyjnych.

DZIEDZICTWO



Ligawka mazowiecko-podlaska. Dziedzictwo wynalezione, rekonstrukcja pamięci czy oczywista permanencja kultury?

Drewniany róg pasterski, określany ligawką, należy do aerofonów ustnikowych i do najstarszych instrumentów muzycznych spotykanych na terenie wschodniej Polski. Ligawki i pochodne instrumenty wywodzą się w prostej linii z trąb wczesnośredniowiecznych, które przetrwały do dzisiaj w niemal niezmienionej formie. W Polsce różniamy kilka typów ludowych instrumentów aerofonowych. Są to m.in. ligawka mazowiecko-podlaska, trąbita góralska i bazuna kaszubska, o nazwie których decyduje ich wymiar¹. Ligawka jest najbardziej wyróżniającym się elementem dziedzictwa kultury materialnej Ciechanowca, co poświadcza chociażby cykliczny zjazd osób muzykujących na tych drewnianych trąbach w Muzeum Rolnictwa.

Na przestrzeni wieków instrumenty tego typu miały swoje zastosowania w kultu religijnym, ceremoniale władzy, wojska, w rytmie życia miasta, w kulturze rolniczo-pasterskiej, a czasem jako instrument sygnalizacyjny, służący do porozumiewania się na dużą odległość. Potwierdzenie obecności na ziemiach polskich aerofonów ustnikowych znajdujemy w kronikach Galla Anonima i mistrza Wincentego Kadłubka, w *Psalterzu Floriańskim*, *Ewangeliarzu gnieźnieńskim* czy wrocławskim rękopisie *Apokalipsy*².

Na Mazowszu i Podlasiu tradycja gry na ligawce jest bardzo stara. Dźwiękom tego niecodziennego instrumentu przypisywano nawet niekiedy magiczną moc, chroniącą przed złem. W dawnych wierzeniach ludowych okres następujący po zebraniu plonów był czasem nieprzyjawnym, zagrożonym wpływami złych sił. Dźwięki rogu miały pomóc je odpędzić.

Najstarszy przekaz dotyczący obecności ligawki na mazowiecko-podlaskim pograniczu pochodzi z 1778 roku, od proboszcza z Ciechanowca, botanika i zielarza, Krzysz-

¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, tom II: *Kultura duchowa*, Część 2, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1939, s. 1302.

² P. Dahling, *Muzyka Adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*. Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2003, s. 17.

tofa Kluka: *Ligawki, w które pastuchy trąbią; osove, wierzbowe*³. Ksiądz Kluk poświadczal wykorzystywanie trąby jako elementu kultury pasterskiej. Pasterze z Ciechanowca i okolic używali do wyrobu ligawek łatwo dostępne gatunki drzew. Odpowiednie gałęzie osiki bądź wierzby można było ściąć z drzew rosnących przy drodze, poza prywatnym lasem Pana. Dlatego w owym czasie znane były ligawki wykonywane z ogólnodostępnego surowca, co rozpowszechniło się wśród ludności chłopskiej. Ten dawny instrument używany niegdyś w pasterstwie podczas wypasu bydła (do wypędzania i spędzania zwierząt), obecnie jest wykorzystywany do tak zwanego otrąbywania Adwentu. Wygrywane nuty przypominają ludziom o Adwencie, o czasie ważnym i poważnym⁴.

Etnograf Józef Grajner był świadkiem, że ligawki pełniły funkcje użytkowe wśród społeczności wiejskiej i w *Wycieczce na Podlasie* z 1857 roku zanotował następującą obserwację: *O świecie zbudzony zostałem dźwiękiem trąbki z olszowej gałęzi zrobionej, zwanej „ligawką”, którą pastuch miasta Węgrowa co rano daje znak, aby bydło zagnano na rynek, skąd je na wspólne pastwisko pędzi*⁵.

Na skutek zmian w gospodarstwie wiejskim trąby straciły swoje pierwotne zastosowanie i obecnie pełnią funkcje obrzędowe.

Na początku XX wieku tradycja gry na ligawce, w trakcie trwania adwentu, była już bardzo powszechna, o czym wspominali etnografowie badający pogranicze mazowiecko-podlaskie, m.in. Zygmunt Gloger, Oskar Kolberg, Stanisław Dworakowski, a już na początku XIX wieku arcybiskup warszawski Stanisław Kostka Choromański namawiał młodzież parafialną z Zambrowa do grania na drewnianym rogu podczas mszy roratniej⁶. Ligawki stały się symbolem trąby Archaniola, mającego zwiastować rychłe przyjście Zbawiciela.

W ciągu wielu lat pojawiało się kilkanaście prób wyjaśnienia pochodzenia nazwy legawka/ligawka. W encyklopedii Samuela Orgelbranda określa się legawkę jako „róg używany przy obławie”, odsyłając do staropolskiego znaczenia słowa legawka. Piotr Dahlig podtrzymuje teorię pojawienia się słowa ligawka od legać, ligać, czyli kłaść, położyć na przykład na płocie, na studni. Warto zauważyć, że w języku staropolskim ligać oznaczało wierzgać, kopać, a ligać się – ślizgać się. Dźwięki przechodzące przez trąbę nieco ślizgają się, wychodzą na zewnątrz. Wpuszczając powietrze w otwór instrumentu,

³ K. Kluk, *Roslin potrzebnych, pożytecznych, wygodnych, osobliwie krajowych albo które w kraju użyteczne być mogą, utrzymanie, rozmnożenie, zażyte*, t. II *O drzewach i ziołach dzikich, lasach etc.*, Warszawa 1778, s. 161.

⁴ Relacje legacza z Ciechanowca (wywiad przeprowadzony 27 kwietnia 2020 roku w kuźni /pracowni Andrzeja Klejzerowicza), w miejscowości Winna-Chroły. Informacja przekazywana z pokolenia na pokolenie w formie ustnej. Nagranie z archiwum prywatnego autora artykułu.

⁵ Archiwum Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu,teczka „Ligawki 1988” - 23/47.

⁶ Z. Gloger, *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*, wyd. Jan Fiszer, Warszawa 1900.

należy użyć dużej siły, lignąć, co wiąże się z pewnym „kopnięciem” wydechu. Z kolei w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksander Brückner podaje nieco inne wyjaśnienia, które mogły się przyczynić do utrwalenia nazwy ligawka: „ligać - (...) w ma-lorus. załyhaty, nałyhaty - wiązać, nakładać (?), ligawica – trzęsawisko (...), podobne lit. lengė - łąka, linguoti - chwiać, ruszać się, languoti, linge - drąg kołyski (do jej zawieszania), laigymai - tańce, laigyti – hasać (biegać, bawić się wesoło). Bliższa gwarze ludowej jest nazwa legawa lub legawka, jednak opisy ligawek eksponowanych w 1888 roku na Wystawie Muzycznej w Warszawie, publikowane wtedy w popularnych tygodnikach: „Tygodnik Ilustrowany”, „Kłosy”, „Świat”, „Biesiada Literacka”, upowszechniły formę zdrobniałą – ligawka, pojawiającą się wcześniej w pracach ks. Krzysztofa Kluka. Od tamtej pory słowo legawka zmieniał się stopniowo na ligawka.

Najciekawszą i najbardziej przekonującą teorię na temat pochodzenia rogów podaje Oskar Kolberg. Etnograf wychodzi z założenia, że legawka i ligawka to są dwa niemal identyczne instrumenty, ale jednak różniące się od siebie. Legawkę określał jako: *gatunek rogu myśliwskiego, używany przy obławie*⁷, zwracając uwagę na zbieżność nazwy z określeniem gatunku psa myśliwskiego⁸. Z kolei o ligawce pisał następująco:

Do nawoływania bydła służy ligawka. Ligawka, ów flet mazowieckich pasterzy, osobliwie tych, co nocną porą pasące się robocze konie i woły strzegą przed żarłocznością drapieżnego wilka; jest to długa na dwa lub trzy łokcie trąba, pospolicie łukowato zagięta, z drzewa za pomocą toporka i cyganka wystrugana, zwykle z dwóch połówek dla łatwiejszego wewnątrz wyłobienia złożona, na spojeniu pakiem zalana, chrapliwym głosem przeraźliwie razi uszy z bliska; z odległości zaś dochodząc uszu naszych, ton jej staje się pełny, gładki, posępny; chrapliwość niknie w przestrzeni. Wiejska ta muzyka jest, jak powiedziano, wieczorną modlitwą pasterzy, trwożącą drapieżnego zwierza, a polecającą Bogu straż i opiekę dobytku ubogiego wieśniaka⁹.

W słowniku Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego rozróżnia się legawkę i ligawkę i ukazuje się dwoistość funkcji le/ligawki jako instrumentu pasterskiego lub myśliwskiego¹⁰.

Kiedy nie rozbrzmiewa muzyka i nie urządza się zabaw z tańcami, słychać w okolicach Ciechanowca i Łępic tony trąb, przybierające postać krótkich kilku dźwiękowych sygnałów, hejnałów czy prostych melodii. Wygrywane nuty przypominają ludziom o Adwencie,

⁷ S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, t. XVI, Warszawa 1864, s. 806.

⁸ W języku staropolskim występował pies myśliwski legawiec lub pies legawy, który kładąc się (zalegając) na ziemi dawał myśliwym znak o bliskości łowieckiego płactwa.

⁹ O. Kolberg, *Dzieła Wszystkie*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Tom 28, *Mazowsze*, część V, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań-Warszawa 1964, s. 55, przyp. 1.

¹⁰ *Słownik języka polskiego*, t. II, red. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1902, s. 703.

nadchodzącym Bożym Narodzeniu. Grane na pasterskich trąbach melodie mają według słów *legaczy*¹¹, kojarzyć się z Sądem Ostatecznym: *Związek głosu trąby z Dniem Sądu, z aktem sprawiedliwości Bożej utrwała się w pismach apokaliptycznych, szczególnie w Apokalipsie św. Jana (8,9–9,21). Łączność ta istnieje już w pismach starotestamentalnych*¹². Ligawka ma przypominać, że Anioł będzie budził martwych swą grą. Tak więc w Adwencie, w tak szczególnym czasie oczekiwania i zadumy, nawet parokrotnie w ciągu dnia, a zwłaszcza w niedzielę, rozlegają się w promieniu kilometra przeciągle odgłosy drewnianych trąb. Zwyczaj adwentowego grania w pobliżu domów na ligawce kiedyś praktykowano niemal w każdej wsi. Doskonałym potwierdzeniem różnych sposobów wykorzystywania użyteczności trąby na wsi podlaskiej i Zachodnim Mazowszu podaje Zygmunt Gloger:

Wielka drewniana trąba, instrument muzyczny wiejski, pod gołym niebem tylko używany, może najstarszy z narzędzi muzycznych w Polsce (...). Ligawka dzisiejsza, długa na kilka stóp, czasem prosta, częściej nieco łukowata, w szerszym końcu kilka cali średnicy mająca, w większym do ust zakończona krótkim lejkiem. Głos jej przenikliwy, podobny nieco do tonu oboja, lub ostrzejszy i znacznie silniejszy. Nazwa ligawka pochodzi od legania, czyli opierania jej (zwykle na płocie) podczas trąbienia. Właściwa bowiem ligawka 2 do 3 łokci długa, jest zbyt ciężka, aby grać na niej swobodnie bez oparcia (...). Na Mazowszu i Podlasiu w każdej wsi mieszano po kilka ligawek i dotąd niektórzy mają. W lasach nawoływano niemi bydło, a przy domu grano codziennie cały adwent, dobywając uroczyste tony g, c, e, g, c, a, g, c itp. dla przypomnienia Sądu Ostatecznego, do którego pobudkę zatrąbi światu archanioł. Głos ligawki w cichy i pogodny wieczór zimowy, podczas adwentu, słyszeć można w odległości półmilojowej¹³.

Do II wojny światowej w każdej wsi mazowiecko-podlaskiej było po kilka ligawek, a szczególnie wyróżniały się takie ośrodki jak Wysokie Mazowieckie, Ciechanowiec, Łempice, Sokołów Podlaski, Węgrów, Nowogród. Podczas wojny okupanci hitlerowscy zakazywali grania na trąbach, a nawet posiadania ich, obawiając się przekazywania przez mieszkańców tajnych informacji. Ze względu na przemiany społeczne, po wojnie zwyczaj gry na rogach w niektórych miejscowościach praktycznie zanikł. Tradycja ligania ciągle trwała w Ciechanowcu i okolicznych wsiach. Etnograf okresu międzywojennego, Stanisław Dworakowski, wspomina: *Najwłaściwszą porą do grania był wieczór. Wtedy można było usłyszeć melodię nie tylko mistrzów miejscowych, ale i okolicznych (Bruszewo, Dworaki-Pikaty, Klukowo, Łopienie-Jeże, Wojny-Szuby). Wieś wsi podawała melodię, która to wzbijała się ku niebu, to zapadała w głuche milczenie jesiennej nocy*¹⁴.

¹¹ Określenie osoby grającej na ligawkach.

¹² P. Dahling, *Muzyka Adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2003, s. 81.

¹³ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Warszawa 1972, s. 145.

¹⁴ S. Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, Warszawa 1964, s. 30.



Ryc. 1. Grający na ligawkach

Źródło: Zdjęcie z archiwum Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu

Na ogół budowa instrumentu nie jest skomplikowana, prace trwają zazwyczaj od dwóch do siedmiu dni, a efekt końcowy zależy tylko i wyłącznie od precyzji wykonującego. Nieprzekraczanie dwóch metrów długości świadczy o zachowywaniu miary naturalnej (wzrost człowieka) i o dostosowaniu długości trąby do możliwości jej przenoszenia. Zbyt długa ligawka jest zbyt ciężka do utrzymania podczas gry, co również podkreślają osoby grające na rogu.

Do wyrobu instrumentu wykorzystuje się przeważnie gałęzie sosny, ale również wierzby, lipy, osiki, olchy, jesionu, świerku, modrzewia, leszczyny bądź topoli. Im twardsze drewno trąby, tym wydaje donośniejszy dźwięk. Sosnę wykorzystuje się częściej, ponieważ jest łatwiejsza do pozyskania. Na materiał wybiera się gałąź prostą lub lekko zakrzywioną. Kształt gałęzi nie wpływa na jakość gry, a jedynie na wygląd instrumentu, bowiem zakrzywione ligawki ładniej się prezentują. Antoni Lempicki (1922–1999), słynny twórca rogów z Podlasia, wykorzystywał do budowy ligawek bardzo ciekawe kształty drewna, nawet powyginane korzenie sosny, a czary gło-

sowe ozdabiał rzeźbą w postaci głowy barana, elementu herbu dawnych właścicieli Łempic¹⁵.

Wyrób ligawki polega na ucięciu odpowiedniej gałęzi bez sęków, okorowaniu wierzchu przy użyciu siekiery albo ośnika, wygładzeniu powierzchni, rozcięciu za pomocą piły ramkowej na połowy, usunięciu rdzenia, wyszlifowaniu i złożeniu wyżłobionych połówek przy zastosowaniu spoiwa, żywicy albo smoły lub kleju.

Pora wyrabiania ligawki przypada zazwyczaj na jesień, przed czasem nadchodzącego Adwentu. Podczas adwentowego grania świeżo wykonany instrument jest bardzo szczelny, co ułatwia wydobywanie dokładnych i doniosłych dźwięków. Długość instrumentu waha się w granicach od 1 do 1,5 metra (do trzech łokci), ale również uzależniona jest od rodzaju drewna, ponieważ wierzbowe ligawki są zazwyczaj krótsze od sosnowych. Im dłuższa jest trąba, tym więcej dźwięków można wydobyć. Na rogu krótszym niż metr trudniej zagrać wyższe tonacje¹⁶.

Budowniczowie ligawek dbają również o estetykę instrumentów, coraz częściej pojawiają się instrumenty zdobione wzorami, malowane i lakierowane. Pokrycie bezbarwnym lakierem pomaga uchronić drewno przed procesem niszczenia, na przykład działaniem kołatka domowego. Na fantazję artystyczną trębaczzy zdecydowanie wpłynął Konkurs Gry na Instrumentach Pasterskich w Ciechanowcu, gdzie grający oprócz wymiany doświadczeń, prezentują umiejętności artystycznego zdobnictwa. Pierwotnie, jako instrument pasterski, ligawka miała jedynie podstawowe zadanie, zwoływanie trzody, a elementy dekoracyjne nie miały szczególnego znaczenia.

Wykonaną ligawkę i użytą podczas adwentu *legacze* przechowują w rogu domu, za szafą bądź na strychu. Już na początku jesieni ligawkę wyjmuje się, żeby ją uszczelnić, ponieważ drewno może zmienić nieco kształt lub pęknąć na złączeniach. Powstałe ubytki w ligawce zakleja się znowu żywicą, a przed graniem (jeżeli dopisuje pogoda i jest minusowa temperatura) zwykło się przelewać przez środek ligawki (od czary głosowej przez ustnik) zaczerpniętą wodę, a powstała w środku cienka warstwa lodu sprzyja lepszej grze na instrumencie, pozwala na donośniejsze dźwięki, bardziej krystaliczne. W bezmroźne dni niektórzy zanurzają instrument w całości w wodzie w celu spęcznienia drewna i pozbycia się powstałych szczelin.

Grę na ligawce określa się jako *liganie* lub *leganie*, a grający na ligawce to *legacz*, *ligawkarz*, *legujący*. Na ligawce gra się zwykle stojąc, lewa ręka trzyma ustnik, a prawa wyciągnięta podtrzymuje instrument. Starsi *legacze* wydobywają dźwięk dmąc w in-

¹⁵ S. Remiszewski, *Ligawka mazowiecko-podlaska – tradycja zachowana*, [w:] Ciechanowiecki Rocznik Muzealny, Tom XVI, zeszyt 2, Ciechanowiec 2020, s. 108–109.

¹⁶ Według słów (kowala) budowniczego ligawek z Ciechanowca Andrzeja Klejzerowicza. Rozmowa w pracowni kowala 27 kwietnia 2020 roku, nagranie w formie wywiadu. Nagranie z archiwum prywatnego autora artykułu.



Ryc. 2. Grający na ligawkach podczas konkursu w Ciechanowcu

Źródło: Zdjęcie z archiwum Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu

strument lekko z boku, młodszy trębacz częściej dmą na wprost, natomiast kowal i twórca drewnianych trąb z Ciechanowca Andrzej Klejzerowicz wypracował własną technikę gry, podnosząc instrument. Taki sposób trzymania rogu przekazuje młodszemu pokoleniu. Obecnie tradycja gry na ligawce, jak również tradycja wytwarzania tego instrumentu przekazywana jest najczęściej w kręgu rodzinnym lub wśród sąsiadów. Do dziś gra się na ligawce jeszcze w kilkudziesięciu miejscowościach Podlasia i Zachodniego Mazowsza.

Pan Antoni jako pierwszy zareagował na inicjatywę dyrektora Kazimierza Uszyńskiego i zaczął wyrabiać ligawki. Zajęcie to miał we krwi, bo w jego rodzinie tajniki wykonywania trąb przechodziły z pokolenia na pokolenie. Jeszcze w okresie międzywojennym, kiedy w Adwencie wieczorne zawodzenie na trąbach było żywym zwyczajem, to Łempicom, zaopatrywanym w ligawki przez mężczyzn z rodu Łempickich, przyznawano palmę pierwszeństwa.

Antoni Łempicki tak odpowiadał na pytanie, skąd tyle młodzieży udaje mu się zwerbować do swojej łempickiej szkółki nauki gry na ligawce: *Panie, to tradycja ich przysgarnia. U nas we wsi i baby dymają. Chłopy moczą w studni ligawy i dmuchają, ile w płucach gazu. Dzieci to widzą i naśladują. Na tegoroczny konkurs zrobiłem nowy instrument. Ciężki, pani, bo duży, ale jakie dźwięki wydaje, no, no...*¹⁷.

¹⁷ T. Winnicki, *Kurier Podlaski, Reporter*, nr 240 (1399), 9–10–11 XII 1988.

Odnosząc się do sztuki muzykowania na rogu pasterskim, należy wspomnieć o melodiach wygrywanych w Adwencie. Podkładanie słów do linii melodycznej wiązało się z procesem uczenia się poprawnej frazy i jej członowaniem.

(...) *wy-ga-niaj, wy-ga-niaj, tor-ba pu-sta chle-ba daj...*¹⁸.

*Pa-stu-rze na-gó-rze, by-dło już we-wsi, Saj-no-ga, proś Bo-ga że-by się ze-sli. Tur-lu-lu, tur-lu-lu*¹⁹.

Teksty były wyróżnikiem pomysłowości przysłuchujących się graniu na ligawce. W większości przypadków słowa układano do znanej już melodii instrumentalnej. W pasterstwie melodię na trąbę zapożyczano z muczenia krów, kiedy to pasterz przez cały dzień wsłuchiwał się w głosy wypasanych zwierząt. Dzisiejsi trębacze uczą się tekstów na pamięć w celu zagrania odpowiednich melodii, nieodbiegających od wcześniej utrwalonych²⁰.

Po wojnie w Ciechanowcu zaprzestano grania na tym instrumencie, dopiero podczas gromadzenia muzealiów do nowo powstałego Muzeum Rolnictwa natrafiono w terenie na kilka zachowanych egzemplarzy, które dały początek konkursowi i kolekcji ligawek. Gromadzenie tych instrumentów w muzeum bez wątpienia stało się czymś szczególnym, po pierwsze – chęć zachowania i przetrwania lokalnej kultury, po drugie – pierwotnie ligawki wykorzystywano w rolnictwie, dlatego nie miałyby pasować do muzealiów Muzeum Rolnictwa?

Dzięki zachowanej spuściźnie i entuzjazmowi osób grających, w latach 70. XX wieku ówczesny dyrektor muzeum i członkowie Towarzystwa Miłośników Ciechanowca rozpoczęli działania nad reaktywacją tradycji adwentowego grania. Głównym miejscem spotkań osób muzykujących i miłośników folkloru stało się Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu. Od 1990 roku konkurs ma charakter imprezy międzynarodowej, a na przestrzeni lat uczestniczyli w nim instrumentalisci z Finlandii, Litwy, Białorusi, Meksyku, Australii, Hiszpanii, Szkocji, Irlandii, Niemiec, Bułgarii, Węgier, Ukrainy, Słowacji, Estonii, Szwajcarii, Holandii.

Ciechanowieckie wydarzenie kulturalne przyczyniło się nie tylko do powrotu staropolskiej tradycji, ale także na nowo pobudziło do życia dawne ośrodki wytwarzania ligawek. W ostatnich latach zauważa się przejawianie dużego zainteresowania ligawkami właśnie przez dzieci i młodzież, co stanowi jeden z filarów ciechanowieckiego konkursu. Ligawka nie może być dziedzictwem wynalezionym, gdyż jej obecność w kulturze po-

¹⁸ Archiwum Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Teczka „Ligawki” 1988, 23/47.

¹⁹ O. Kolberg, *Dziela Wszystkie*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Tom 27, *Mazowsze*, część IV, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław–Poznań–Warszawa 1964, s. 350.

²⁰ Według słów Andrzeja Klejzerowicza. Druga rozmowa w pracowni kowala 27 kwietnia 2020 roku, nagranie w formie wywiadu. Nagranie z archiwum prywatnego autora artykułu.



Ryc. 3. Część uczestników Konkursu Gry na Instrumentach Pasterskich im. Kazimierza Uszyńskiego
Źródło: Zdjęcie z archiwum Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu

granicza mazowiecko-podlaskiego sięga dawnych czasów, a ustalenie dokładnych ram czasowych nie jest możliwe. Jeżeli mówimy o reaktywacji tej spuścizny, jakie nastąpiło po wojnie, to możemy śmiało stwierdzić, że mamy do czynienia z rekonstrukcją pamięci osób legujących. Jednocześnie można powiedzieć o oczywistej permanencji kultury, która chociaż wygasła na krótki czas, jednak pozostawała wśród lokalnych mieszkańców czymś jawnym, o czym nie zapomnieli, co cały czas trwało w kulturze oralnej. Konkurs stał się głównym czynnikiem pobudzającym mieszkańców do tworzenia coraz to nowych instrumentów. Posiadający umiejętności gry na ligawce uczyli tej sztuki swoje dzieci, wnuki, licznych znajomych i sąsiadów. Ligawka nie mogła być i nie stała się przedmiotem sporów i konkurencji, ale jako bezinteresowny składnik życia społecznego wzbogacała więź sąsiedzką, niezwykle istotną na wsi.

Przed wprowadzeniem ciechanowieckiego konkursu ludziom brakowało odwagi, a właściwie osoby, która powiedziałaby, że ligawka już nie stanowi tabu narzuconego przez okupantów. Prawdopodobnie w myślach lokalnej społeczności wciąż była obecna pewna obawa przed sowietami, którzy tropem nazistów, również mogliby stosować kary za używanie czy posiadanie drewnianego instrumentu.

Zarówno za sprawą szwedzkiego muzykologa prof. Swerkera Norena z Instytutu Etnologii Europejskiej Uniwersytetu w Lund, który w 1973 roku przyjechał do Ciechanowca w poszukiwaniu instrumentów pasterskich, dyrektor Kazimierz Uszyński

zwrócił uwagę na ligawkę jako na unikalny element kultury ludowej tej części Polski. Zdaniem szwedzkiego profesora, ligawka była najstarszym instrumentem muzycznym, na jaki dotychczas natrafił, prowadząc swoje badania terenowe. Właśnie od tej pory drewniany róg zaczyna być znowu propagowany, a rekonstrukcja pamięci tej unikalnej spuścizny następuje w obrębie Muzeum Rolnictwa, co przyczynia się do popularyzacji tego instrumentu w Ciechanowcu i okolicznych wsiach. Tu mamy do czynienia z przykładem, kiedy to napiętnowanie mieszkańców strachem tworzy z niegdyś powszechnie używanego instrumentu, czyli kultury oczywistej, dziedzictwo trudne, nieoczywiste.

Ciechanowiec, który co roku przez dwa dni staje się stolicą instrumentów pasterskich, jest unikalnym zjawiskiem na skalę Polski i Europy. Tu i w okolicznych wsiach, jak np. Łępmice, aktywne są warsztaty wyrobu drewnianych trąb, a sztuka wykonywania ligawek przekazuje się młodszymi depozytariuszom kultury.

Ligawka dzisiaj jawi się nam jako oczywista permanencja kultury, która dzięki rekonstrukcji pamięci stała się wartością pożądaną, nie wstydliwą, pewnym herbem lokalnej kultury. Dzięki cyklicznemu konkursowi ten dawny chłopski róg pasterski, dzisiaj jest rozpoznawalny w Europie i na świecie, utożsamiany z Ciechanowcem, podobnie jak róg alphorn z krajami alpejskimi.

Bibliografia

Opracowania

DWORAKOWSKI Stanisław,

1964, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, Warszawa.

DAHLING Piotr,

2003, *Muzyka Adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*. Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa.

GLOGER Zygmunt,

1900, *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*, wyd. Jan Fiszer, Warszawa.

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

KLUK Krzysztof,

1778, *Roślin potrzebnych, pożytecznych, wygodnych, osobliwie krajowych albo które w kraju użyteczne być mogą, utrzymanie, rozmnożenie, zażycie*, t. II O drzewach i ziołach dzikich, lasach etc., Warszawa.

KOLBERG Oskar,

1964, *Mazowsze Stare. Mazury, Kurpie, Dzieła wszystkie*, t. 27, Wrocław-Warszawa-Kraków-Poznań.

1964, *Mazowsze. Obraz etnograficzny*, t V: *Mazowsze Stare. Mazury. Podlasie*, Wrocław-Warszawa-Poznań.

ORGELBRAND Samuel,

1864, *Encyklopedia powszechna*, t. XVI, Warszawa.

MOSZYŃSKI Kazimierz,

1939, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II *Kultura duchowa*, t. 2, Polska Akademia Umiejętności, Kraków.

REMISZEWSKI Stanisław,

2020, *Ligawka mazowiecko-podlaska – tradycja zachowana*, [w:] *Ciechanowiecki Rocznik Muzealny*, Tom XVI, zeszyt 2, Ciechanowiec.

WINNICKI Tadeusz,

1988, *Kurier Podlaski, Reporter*, nr 240 (1399), 9–10–11 XII.

Słowa kluczowe

ligawka, adwent, Muzeum Rolnictwa, Ciechanowiec, dziedzictwo, permanencja kultury

Streszczenie

Ligawka mazowiecko-podlaska. Dziedzictwo wynalezione, rekonstrukcja pamięci czy oczywista permanencja kultury?

Ligawka mazowiecko-podlaska jest elementem kultury materialnej zarówno Ciechanowca i okolic, jak również całego pogranicza mazowiecko-podlaskiego. Ligawka, czyli drewniany róg pasterski, stała się tradycyjnym instrumentem obrzędowym północno-wschodniej Polski i nieodzownym pierwiastkiem kultury Adwentu. Prowadzone badania terenowe w kierunku kultury zastanej tego dziedzictwa zapoczątkowano w 2. poł. XIX wieku przez O. Kolberga, Z. Glogera czy nieco później przez S. Dworakowskiego. Kierunkiem tych badań od lat 60. XX wieku trudnią się pracownicy Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu, gromadząc ligawki, informacje o instrumentcie, jak i rozpowszechniając tę wiedzę w formie corocznego wydarzenia – Konkursu Gry na Instrumentach Pasterskich im. Kazimierza Uszyńskiego. Dzięki muzeum i osobom muzykującym ligawka stała się płynną permanencją materialnego i duchowego dziedzictwa Ciechanowca.

Keywords

ligawka, the Advent, Museum of Agriculture, Ciechanowiec, heritage, culture permanence

Summary

The Ligawka Horn of the Mazowsze and Podlasie Regions. The Invented Heritage, the Memory Reconstruction or the Obvious Culture Permanence?

The ligawka horn of the Mazowsze and Podlasie regions is an element of culture not only in Ciechanowiec and its surroundings, but also in the whole borderland between the Mazowsze and Podlasie regions. The ligawka, which is a shepherd's wooden horn, has become a traditional ritual instrument of the north-eastern Poland and an indispensable element of the Advent culture.

The field research into the existing culture of that heritage was started in the second half of the 19th century by O. Kolberg and Z. Gloger, and – slightly later – by S. Dworakowski. Since the sixties of the 20th century, the research is continued by the employees of the Krzysztof Kluk Museum of Agriculture in Ciechanowiec. They collect ligawka horns, information on the instrument and popularize their knowledge in the form of an annual event: The Kazimierz Uszyński Contest of Playing the Shepherd's Instruments. Those are the museum and the players who made the ligawka be a fluid permanence of the material and spiritual heritage of Ciechanowiec.



Informacje o Autorze

Stanisław Remiszewski – pracownik w Dziale Etnograficznym Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Zajmuje się kulturoznawstwem, etnologią i lingwistyką dziedzictwa kulturowego regionu Podlaskiego. Główne zainteresowania badawcze skupia w zakresie tradycyjnych instrumentów pasterskich i staroobrzędowców. Autor wielu artykułów o kulturze staroobrzędowców na Podlasiu, uczestnik tematycznych konferencji krajowych i zagranicznych.

Koncepcja hitlerowskiego Muzeum Wschodu. Kontrowersyjny epizod łódzkiego muzealnictwa

Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi w 2021 roku obchodziło 90. rocznicę powstania. Wywodząc swój początek z przedwojennego Miejskiego Muzeum Etnograficznego (dalej MME), powołanego do życia 1 stycznia 1931 roku, rozwijanego przez zespół muzealników pod kierownictwem Jana Żołny Manugiewiczza, ma niestety w swojej historii kontrowersyjny epizod, związany z okresem niemieckiej okupacji. W tym bowiem okresie muzeum zostało zreorganizowane przez okupanta, który wykorzystał specjalnie wyselekcjonowaną część kolekcji do celów pseudonaukowych i propagandowych. Burzliwy proces tworzenia nowej, okupacyjnej instytucji muzealnej czy raczej paramuzealnej miał dla łódzkiego muzeum bolesne konsekwencje. W kontekście polsko-niemieckiego dziedzictwa historycznego można je określić mianem nieoczywistego¹.

Funkcjonowanie łódzkiego muzeum pod okupacją niemiecką do tej pory analizowane było głównie z perspektywy rewindykacji zagrabionych przez hitlerowców dzieł sztuki z zasobu instytucji². Problematyka ta pojawiała się też w badaniach historyków niemieckich w kontekście zbrodniczej działalności nazistowskich muzealników na podbitych ziemiach polskich. Należy tutaj wymienić prace Kristiny Kratz Kessemeier³,

¹ W opinii autora wskazana „nieoczywistość” koresponduje z pojęciem „kłopotliwego dziedzictwa” wykorzystywanym przez historyków sztuki, pochylających się z naukową refleksją nad architekturą okupanta pozostałą na ziemiach polskich. Więcej na temat definicji „kłopotliwego dziedzictwa” w stosunkach polsko-niemieckich: R. Traba, *Asymetryczność kultur pamięci. Polskie i niemieckie kłopoty z kłopotliwym dziedzictwem*, [w:] *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, red. Jacek Purchla, Żanna Komar, Kraków 2020, s. 27–44.

² T. Łaszczewska, *Straty Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, jako efekt niemieckiej polityki kulturalnej*, [w:] *Łódź w planach eksterminacyjnych okupanta hitlerowskiego 1939–1945*, red. Marek Budziarek, Łódź 1986, s. 101–111; N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja. Losy wywiezionych w 1940 r. łódzkich zabytków etnografii pozaeuropejskiej*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 216–233.

³ K. Kratz-Kessemeier, *Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“*. *Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus*, [w:] *Museen im Nationalsozialismus. Akteure-Orte-Politik*, red. Tanja Bensch, Kristina Kartz-Kessemeier, Dorothee Wimmer, Köln-Weimar-Wien 2016, s. 23–44.

Judith Schachtmann i Tomasa Widery⁴. Chcąc zrozumieć motywy destruktywnej działalności niemieckich muzealników, należy przyjrzeć się mało znanej koncepcji i próbie stworzenia nowej instytucji kulturalnej, jaką miało być Ost-Raum Museum (Muzeum Wschodu) w Litzmannstadt, ściśle podporządkowanej rasistowskiej i nacjonalistycznej propagandzie narodowych socjalistów. Z punktu widzenia współczesnej misji kulturalnej łódzkiego muzeum, jest to ze wszech miar dziedzictwo nieoczywiste, z którego balastem historycznym placówka musi się zmierzyć.

Etnograficzne początki.

Miejskie Muzeum Etnograficzne przed okresem okupacji niemieckiej

Tak jak wspomniano wyżej, początek muzeum wiązał się z reorganizacją Muzeum Miejskiego w latach 1929–1930. Dzięki inicjatywie jego pierwszego dyrektora Jana Żolny Manugiewicza, muzeum miało mieć profil badawczy, koncentrujący się na etnografii województw łódzkiego, kieleckiego, lubelskiego i wołyńskiego. Korzystając z kontaktów gospodarczych łódzkiego przemysłu oraz z pomocy zagranicznej Polonii, jego pierwszy dyrektor stworzył bogatą kolekcję eksponatów kultur ludowych z terenów Afryki, Ameryki Południowej i Azji. Sukcesywnie rozwijał także dział archeologiczny, księgozbiór biblioteczny oraz – do 1934 roku – wydawał pismo naukowe „Wiadomości Ludoznawcze”.

U progu II wojny światowej zasób muzeum liczył w przybliżeniu: 9683 zabytki archeologiczne, 375 numizmatów, 2500 eksponatów etnografii polskiej oraz 1460 zabytków etnografii pozaeuropejskiej. Jak widać, pod koniec kadencji J. Manugiewicza w zasobie muzealnym przeważały zabytki archeologiczne z epoki kamienia i brązu oraz okresów: lateńskiego, rzymskiego i wczesnośredniowiecznego. Zostały one pozyskane z badań prowadzonych głównie na obszarze województwa łódzkiego i pogranicza sąsiednich województw. Z punktu widzenia tematyki artykułu najważniejsze wydają się znaleziska z wykopalisk na terenie wsi Biała, prowadzonych w 1936 roku przez łódzkich muzealników, po kierunku Wandy Kamienieckiej, Władysława Kasińskiego i Michała Drewnowskiego. Dokonali oni odkrycia cmentarzyska z okresu rzymskiego,

⁴ J. Schachtmann, T. Widera, *Lebensentwürfe. Walter Frenzel (1892–1941) und Paweł Nedo (1908–1984)*, [w:] *Sachsen und der Nationalsozialismus*, red. Gunter Heydemann, Jan Erik Schulte, Francesca Veil, Getynga 2014, s. 168–172; też, *Walter Frenzel und die Ethnographische Sammlung Łódź*, [w:] *NS-Raubgut in Museen, Biblio-theken und Archiven – Viertes Hannoversches Symposium*, red. Regina Dehnel, Frankfurt/Main 2012, s. 231–240; J. Schachtmann, *Das Wirken Walter Frenzels in den Jahren 1936 bis 1941 und seine Rolle bei der Verschleppung der Ethnographischen Sammlung Łódź*, [w:] *Umbruch 1945? Die prähistorische Archäologie in ihrem politischen und wissenschaftlichen Kontext. Workshop vom 24. Bis 26. September 2009*, red. Judith Schachtmann, Thomas Widera, Hans-Peter Hock, Florian Innerhofer, Petra List, Dresden 2012, s. 90–97.

gdzie wśród przedmiotów codziennego użytku, broni i ceramiki, natrafiono na naczynie z terytorium grupy przeworskiej kultury wenedzkiej, które „zrobiło karierę” w niemieckiej propagandzie okresu okupacji i jest jedynym eksponatem co do którego mamy pewność, że był integralną częścią propagandowej wystawy archeologicznej za czasów Waltera Grünberga⁵. Wysoką wartość merytoryczną przedstawiały zbiory etnografii pozaeuropejskiej. Muzeum zgromadziło także znaczną ilość eksponatów związanych z rzemiosłem i sztuką Azji, Ameryki Południowej oraz Afryki. Zabytki pochodzące z tych dwóch ostatnich kontynentów w okresie okupacji padły łupem hitlerowskich „muzealników”, pragnących ograniczyć kolekcję przyszłego muzeum w Litzmannstadt do propagandowo eksponowanej archeologii⁶. Zdaniem Teresy Łaszczewskiej, pod koniec istnienia II Rzeczypospolitej MME można było uznać za liczącą się w skali kraju placówkę muzealną⁷.

Germańska „odbudowa” łódzkiego muzealnictwa

Wojska niemieckie wkroczyły do Łodzi 8 września 1939 roku. Miasto, wcielone do III Rzeszy jako część Kraju Warty, padło ofiarą intensywnej germanizacji. Oznaczała ona radykalną przebudowę etniczną miejskiej społeczności, realizowaną poprzez eksterminację łódzkiej inteligencji, represje i wysiedlenie miejscowej ludności żydowskiej do utworzonego w krótkim czasie getta. Przedsięwzięcie to połączone było z intensywną akcją osadniczą społeczności niemieckiej sprowadzanej z terenów Północy, Wołynia i krajów nadbałtyckich. Miasto w planach okupanta miało posiadać całkowicie niemieckie oblicze, wytycznym ideologii narodowosocjalistycznej podporządkowana miała być każda sfera życia miasta. Chcąc wymazać polski, w domyśle słowiański, rodowód Łodzi, 11 kwietnia 1940 r. zmieniono jej nazwę na Litzmannstadt, ku pamięci gen. Karla Litzmanna, niemieckiego dowódcy walczącego w okolicach Łodzi podczas I wojny światowej. Z zaprojektowano także nowy herb miasta, którego podstawowym elementem była podwójna swastyka na niebieskim tle (kolor rodowy Litzmannów),

⁵ W. Kersten, *Die Hakenkreuzurne von Biala, Kreis Litzmannstadt*, „Posener Jahrbuch für Vorgeschichte” 1944, t. I, s. 45–75; T. Makiewicz, *Cmentarzysko z okresu rzymskiego w Białej, pow. Łódź*, *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria archeologiczna*, 1970, nr 17, s. 188–189, 219–223; E. Bugaj, T. Makiewicz, *Ornamentyka figuralna na naczyniach glinianych okresu przedrzymskiego i rzymskiego w Polsce*, „Przegląd Archeologiczny” 1995, nr 43, s. 89–93; Ł. Antosik, *Popielnica ze starą swastyką. Rodowód wojennych symboli Litzmannstadt*, „Kronika Miasta Łodzi” 2007, nr 3, s. 138–142.

⁶ T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Dzieje – zbiory – działalność*, *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria etnograficzna*, 1980, nr 21, s. 11–16.

⁷ Warto też zauważyć, że muzeum borykające się z trudnościami lokalowymi do 1935 r. zajmowało prawą oficynę kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 91, aby zmienić lokalizację na pałac rodziny Heinzów przy ul. Piotrkowskiej 104. Tamże, s. 15.



Ryc. 1. „Uroczystość” nadania Łodzi nazwy Litzmannstadt. 11 kwietnia 1940 r. W tle przyszły budynek muzeum przy Deutschlandplatz 14

Źródło: M. M. Blomberg, *Archeology and Nazi propaganda in Łódź – Litzmannstadt during World War II*, „Archeologia Polona”, vol. 42, s. 297.

znak pochodzący z naczyń kultury przeworskiej odnalezionego na terenie wykopalisk we wsi Biała w 1936 r.⁸

Germanizacyjnym celom miało być podporządkowane także łódzkie muzealnictwo. W pierwszych miesiącach okupacji wszystkie łódzkie muzea zostały zamknięte, a w marcu 1940 roku, poza Muzeum Diecezjalnym, przejęte przez okupacyjne władze miasta. Powstał Główny Zarząd Muzeów Miejskich z siedzibą przy Deutschlandplatz 14 (dzisiejszy pl. Wolności 14), pod kierownictwem archeologa Waltera Frenzla – postaci kluczowej dla naszej analizy. Do tego budynku, który w swojej historii pełnił funkcje oświatowe i samorządowe, przeniesiono też większość zbiorów łódzkich muzeów. Następnie, w styczniu 1941 roku formalnie powołano Muzeum Miejskie z trzema oddziałami: prehistorii, historii sztuki oraz przyrodniczym. Po śmierci W. Frenzla, w tym samym roku, komisaryczne kierownictwo Muzeum Miejskiego objął Walter Grünberg przybyły z Poznania, także archeolog i równocześnie kierownik Muzeum Prehistorii. Pełnił tę funkcję do 1943 roku. Powołany do wojska zginął na froncie wschodnim 25 lipca 1943 r.⁹

⁸ T. Bojanowski, *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Łódź 1992, s. 19; M. Budziarek, *Łódź, Lodsche, Litzmannstadt. Wycinki z życia mieszkańców okupowanego miasta*, Łódź 2003, s. 24–26.

⁹ T. Bojanowski, *Łódź pod okupacją...*, dz. cyt., s. 114.

Projekt Ost-Raum Museum i jego twórca

Nakreślenie dokładnej koncepcji Muzeum Wschodu następcza sporo trudności, bowiem jej rekonstrukcja przypomina ułożenie obrazka z puzzli, których większość zaginęła. Niemniej jednak spróbuję się przyjrzeć procesowi tworzenia muzeum w warunkach totalitarnego państwa.

Tak jak inne dziedziny życia kulturalnego w III Rzeszy muzealnictwo musiało być podporządkowane nazistowskiej idei hitlerowskiego państwa¹⁰. Traktowano

je jako narzędzie do kształtowania cnót „nowego człowieka”, zdrowego i czystego rasowo, mocno związanego z kultem biologicznie i historycznie pojmowanego narodu, predystynowanego do walki i ekspansji na tereny zamieszkiwane przez społeczeństwa rzekomo rasowo i cywilizacyjnie niższe. Niemiecka kultura i nauka, zwłaszcza w okresie wojny, wprzęgnięta została w tryby maszyny propagandowej mającej uzasadnić podboje na wschodnich terenach Europy. Idealnie do tego nadawała się archeologia, która w wersji zwulgaryzowanej i pseudonaukowej miała uzasadniać rzekomy germański rodowód podbitych. Warto w tym miejscu zacytować opinię ministra spraw wewnętrznych III Rzeszy Wilhelma Tricka, który 9 maja 1933 roku w swoim exposé stwierdził: „Prehistoria zajmuje w nauczaniu naczelną rolę, bowiem przesuwając się do przodu, ona prowadzi do źródeł europejskiej kolebki narodu niemieckiego, jest nauką wybitnie narodową”¹¹.

gorliwym wyznawcą ideologii nazistowskiej i jednocześnie archeologiem oraz historykiem regionalistą był pierwszy kierownik Głównego Zarządu Muzeów Miejskich dr Walter Frenzel (1892–1941). Przybliżenie jego biografii może pomóc zrozumieć motywy tworzenia w Litzmannstadt hitlerowskiej placówki muzealnej. Przyszły muzealnik urodził się 10 stycznia 1892 roku w Budziszynie w rodzinie nauczyciela historii. Po skończeniu gimnazjum, rozpoczął studia na Uniwersytecie w Lipsku.



Ryc. 2. Naczynie z Białej, dawny powiat brzeziński, obecnie pow. zgierski, odkryte w 1936 r.

Źródło: Zbiory Archiwum Archeologicznego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

¹⁰ Więcej na ten temat w: K. Kratz-Kessemeier, *Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“ ...*, s. 23–44; J. Konik, *W poszukiwaniu „rasy panów”*. *Archeologia jak narzędzie budowania mitologii nazistowskiej*, „Studia Żydowskie. Almanach” 2021, t. 11, s. 43–56.

¹¹ Cyt. za: S. Szczepański, *SS-man z łopatą*, „Archeologia Żywa” 2009, nr 2, s. 57.



Ryc. 3. Talerz fajansowy ozdobiony niemieckim herbem Łodzi (Litzmannstadt), 1941 r.

Źródło: Zbiory Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

Uczęszczał na wykłady z dziedziny geologii, historii, etnografii, ale również botaniki i zoologii. Po zakończeniu studiów powrócił do rodzinnego miasta, gdzie podjął pracę w charakterze nauczyciela szkoły podstawowej, lecz w 1927 roku zrezygnował z niej dla nowej pasji w postaci badań archeologicznych Górnych Łużyc. Już wtedy dał się poznać jako wyznawca idei volkistowskich, broniący tezy o dominacji osadnictwa Burgundów na tych terenach w porównaniu do rzekomo słabych wpływów słowiańskich. Działal także intensywnie na rzecz ochrony zabytków Budziszyna, w latach 1925–1936 pełniąc funk-

cję przewodniczącego Budziszynskiego Towarzystwa Prehistorii i Historii Górnych Łużyc, gdzie również dał się poznać jako żarliwy nacjonalista. W 1933 roku otwarcie zaangażował się politycznie, wstępując do NSDAP, a jako powiatowy administrator kultury partii organizował tzw. pierwsze obchody tysiąclecia miasta¹². Zaangażowanie na niwie kulturalno-politycznej umożliwiło Frenzlowi rozpoczęcie kariery akademickiej. W drugiej połowie lat 30. został zatrudniony w Wyższej Szkole Pedagogicznej we Frankfurcie nad Odrą. Potrafił jednak stwarzać problemy. Z bliżej nieznanych przyczyn został usunięty z partii w listopadzie 1935 roku, dlatego też w 1936 zatrudniono go jako „tymczasowego” wykładowcę. Dopiero po odwołaniu się do sądu partyjnego został przywrócony na członka partii, co pozwoliło mu w 1938 roku objąć stanowisko pełnoetatowego wykładowcy. Na uczelni wykładał historię i metodykę nauczania. Na jakim poziomie merytorycznym były to zajęcia, można się dowiedzieć spoglądając chociażby na tytuły kursów: „Kwestie o narodowym znaczeniu politycznym z niemieckiej prehistorii i wczesnej historii” oraz „Wkład niemieckiej prehistorii w narodowosocjalistyczną wizję świata”. Nie pozostawiały one złudzeń co do ideologicznego przekazu wykładów¹³.

W. Frenzel okazał się również płodnym publicystą, wykorzystującym badania historyczne do uzasadnienia ekspansji III Rzeszy na wschód Europy. Jakże bowiem ina-

¹² J. Schachtmann, T. Widera, *Lebensentwürfe. Walter Frenzel (1892–1941)...*, s. 168–172.

¹³ J. Schachtmann, *Das Wirken Walter Frenzels...*, s. 91–92.

czej można interpretować cytat z jednego z jego wydawnictw historycznych opublikowanych w 1939 roku:

Obcy naród mieszka w sercu germańskiego siedliska i w całych wschodnich Niemczech. Ta ziemia przypadła obcemu ludowi bez chwały i walki. Kiedyś, w czasach wielkiego Ermanericha, panowanie germańskie rozciągało się od Bałtyku do ujścia Wołgi do Morza Czarnego (...). Jakim błogosławieństwem byłoby dla naszego narodu, gdyby rozległe równiny Wschodu były nadal nasze. Wtedy mielibyśmy pola i tereny osadnicze (...). Wtedy nie byłibyśmy tym, czym jesteśmy dzisiaj: ludźmi bez przestrzeni¹⁴.

Inwazja Niemiec na Polskę dała Walterowi Frenzlowi możliwość realizacji wizji germanizacji podbitych ziem polskich. Zmobilizowany jako oficer Landwehry, przydzielony do oddziału łączności, znalazł czas, żeby pod Kaliszem prowadzić badania archeologiczne, z których znaleziska częściowo przekazał do zbiorów MME¹⁵. Na swoje docelowe miejsce pracy wybrał Łódź, gdzie na przełomie 1939/1940 roku udało mu się nawiązać kontakty z cywilnymi władzami okupowanego miasta, które zaproponowały mu zorganizowanie i kierowanie nową, niemiecką instytucją muzealną. W marcu 1940 roku złożył do ministerstwa wniosek o urlop z frankfurckiej uczelni na czas pracy w przyszłym Litzmannstadt, co nie spotkało się z aprobatą władz uniwersytetu, które chciały go zatrzymać z powodu braków kadrowych wśród personelu uczelni. Pozytywną decyzję z ministerstwa Frenzel otrzymał w sierpniu tego roku, proponowano mu bowiem sześciomiesięczny urlop w pracy dydaktycznej od października 1940 roku z zastrzeżeniem, że musiał znaleźć zastępstwo na wykłady z historii. Starania niemieckiego archeologa poparł także nadburmistrz Litzmannstadt, który pod koniec sierpnia tego roku zwrócił się



Ryc. 4. Pamiątkowy pomnik pamięci Waltera Frenzla wzniesiony w 1995 roku na cmentarzu w Salzenforst (Górne Łużyce).

Źródło: J. Schachtmann, *Das Wirken Walter Frenzels...*, s. 91.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 93; N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja...*, dz. cyt., s. 219.



Ryc. 5. Łódź w czasie okupacji, 1944 r. Plac Wolności, widok na muzeum oraz kościół ewangelicki od strony obecnej ul. Legionów (wówczas Trinitatis Kirche na Deutschlandplatz, widok od General-Litzmann-Strasse).

Źródło: Zbiory Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

z prośbą o jego urlopowanie od listopada 1940 roku. Frenzel, prawdopodobnie zdeenerwowany przedłużającym się oczekiwaniem na decyzję uczelni, złożył na nią skargę do ministerstwa nauki, podważając kompetencje jej kadry wykładowczej, proponując jednocześnie utworzenie w Litzmannstadt „Ostlandzkiego Uniwersytetu Kształcenia Nauczycieli”, przy organizacji którego pragnął się osobiście zaangażować. W związku ze skargą prawdopodobnie wybuchł skandal, Frenzel dostał od ministerstwa oficjalną naganą, lecz udało mu się uzyskać oddelegowanie z Frankfurtu. Od 16 października 1940 roku mógł oficjalnie pracować w Litzmannstadt¹⁶.

Pracę nad tworzeniem nazistowskiego muzealnictwa w Litzmannstadt, archeolog z Budziszyna rozpoczął już wiosną 1940 roku¹⁷. W początkowym okresie nie czuł się w obowiązku przebywać w mieście, ponieważ, jak utrzymywał, na tym etapie jego praca polegała jedynie na zorganizowaniu przenosin zbiorów muzealnych. Oficjalnie objął w pełni swoje stanowisko 1 listopada 1940 roku¹⁸. Niemiecki zarząd okupacyjny miasta formalnie mianował go pierwszym dyrektorem Hauptverwaltung der Städtischen

¹⁶ J. Schachtmann, *Das Wirken...*, dz. cyt., s. 94.

¹⁷ T. Łaszczewska, *Straty Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi...*, dz. cyt., s. 102.

¹⁸ Archiwum Archeologiczne Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi (dalej: AAMAEwŁ), Korespondencja niemieckojęzyczna z czasów okupacji 1940–1943, sygn. nr 8, Pismo z 1 listopada 1940 r., *An den Herrn Oberbürgermeister*, k. 1/15.

Museen zu Litzmannstadt (Główny Zarząd Muzeów Miejskich w Litzmannstadt), w skład którego weszły trzy muzea: Museum für Kunst und Stadtgeschichte (byłe Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów), Museum für Völkerkunde (byłe Muzeum Etnograficzne) i Museum für Naturwissenschaften (byłe Muzeum Przyrodnicze). Biura i magazyny Zarządu umieszczono przy Deutschland Platz 14 (dzisiejszy plac Wolności 14)¹⁹.

Centralizacja łódzkiego muzealnictwa miała być drogą do dzieła życia W. Frenzla, czyli projektu wielkiego Muzeum Wschodu (Ost-Raum Museum). Wiemy o nim jednak niewiele, gdyż pomysłodawca nie pozostawił po sobie statutu instytucji czy nawet zarysu dokumentacji tworzonej kolekcji i scenariuszy ekspozycji. Znamy natomiast jego oczekiwania ideowe wobec tworzenia zasobu muzealnego i misji instytucji, zwłaszcza politycznej, którymi dzielił się z czytelnikami lokalnej prasy niemieckiej. Charakterystyczne dla jego sposobu myślenia i działania były wyjaśnienia w artykule z „Litzmannstader Zeitung” z 24 listopada 1940 roku, gdzie nowy dyrektor ubolewał, że do tej pory nie udało się otworzyć muzeum z powodu trudności znalezienia odpowiedniego gmachu. Jednakże „(...) w ramach kulturalnego programu odbudowy [Aufbau]... pracuje się w spokoju ale, mogą to już powiedzieć, z wściekłą zaciekłością [verissener Wut], aby usunąć spustoszenia z polskich czasów i przygotować odnowicielską odbudowę (Neuaufbau)”. Z treści artykułu możemy się dowiedzieć odnośnie kryteriów selekcji dóbr kultury, jakimi kierował się przy zarządzaniu podległymi sobie oddziałami muzealnymi. Charakterystyczne, że Frenzel zapewniał o istnieniu w magazynach bezcennych kulturowo: „(...) drogocennych dowodów naszego życia kulturalnego i jako takie wkrótce zważy gości z Rzeszy i – co zapewne najważniejsze – naszym niemieckim współrodakom tutaj dostarczą poczucia bycia w ojczyźnie”. Jasno też określił zadania niemieckiego muzealnika pracującego na ziemiach okupowanych: „(...) także muzealnik walczy o duszę swojego krajana (Heimatgenosse), pomaga ukształtować światopogląd zgodnie z wysokim biegiem myśli, w którym Führer w niezrównanie jasny sposób wytyczył wszystkim Niemcom maksymy życiowe”²⁰. Walter Frenzel określił w nim jasno zadania pracy muzealnej w okupowanym mieście. Zgodnie z wytycznymi ideologii narodowosocjalistycznej, miała ona służyć swojemu państwu, narodowi i Führerowi w dziele „kulturowego oczyszczenia” z „obcej cywilizacyjnie” nacji słowiańskiej podbitych terenów Rzeczypospolitej. Więcej nawet, muzealnik powinien towarzyszyć w procesie germanizacji lokalnego społeczeństwa, tworzenia nowej aryjskiej kultury, która miała zapewnić nowym osadnikom „komfort niemieckiego życia”. Megalomańsko planował więc stworzenie wzorcowego muzeum,

¹⁹ N. Cieślińska-Lobkowicz, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt i wystawa „sztuki zwyrodnialej” w okupowanej Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska, Łódź 2015, t. 1, s. 207.

²⁰ Cytaty za: N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja...*, dz. cyt., s. 219.

które kreowałyby ideał germańskiego społeczeństwa, wyimaginowany, gdyż zgodny z wytycznymi ideologii nazistowskiej, do którego atrakcyjna ekspozycja miałaby przyciągnąć niemiecką publiczność.

Chcąc zrealizować swój projekt planował oprzeć się na zabytkach archeologicznych i etnograficznych, mających potwierdzać rzekome niemieckie prawa do tych ziem. Zgodnie z jego koncepcją zbiory muzealne miały być związane terytorialnie z terenami Europy Wschodniej i Azji Północnej²¹. Zasoby działów pozaeuropejskich okazały się dla niego zbyt cenne. Nakazał więc przeprowadzenie inwentaryzacji zbiorów, nawiązując jednocześnie współpracę z Fritzem Krause, dyrektorem Miejskiego Muzeum Ludoznawczego (znanym jako Grassi-Museum) w Lipsku, któremu w kwietniu 1940 roku zaproponował wymianę łódzkiej kolekcji eksponatów z Ameryki Południowej i Chin na eksponaty mające być częścią planowanej ekspozycji dotyczącej kolonizacji niemieckiej na okupowanych ziemiach, w dziale „polityki narodowej”. Nakazał więc spakowanie 1300 eksponatów, które w 12 skrzyniach 18 września 1940 roku dotarły do Lipska. To jedyne zachowane szczegóły dotyczące planów ekspozycyjnych Frenzla w ramach Muzeum Wschodu. Interesujące są dalsze losy obiecanych Lipskowi pozaeuropejskich muzealiów. Do finalizacji transakcji doszło już za kadencji następcy W. Frenzla, dr W. Grünberga. Ten ostatni wiosną 1942 roku spotkał się ponownie z F. Krause w Lipsku. Ustalili wtedy, że zamiast wymiany, muzeum z Litzmannstadt sprzeda kolekcję pozaeuropejską tamtejszemu Grassi-Museum za kwotę 7500 RM. Rachunek za kolekcję został przesłany do Litzmannstadt 1 września 1942 roku. Co ważne, sprzedana kolekcja eksponatów związanych z kulturami Północnej Afryki i Ameryki Południowej została rozproszona, zasilając zbiory Rautenstrauch-Joest Museum w Kolonii, Museum für Völkerkunde w Hamburgu oraz zasoby Institut für Völkerkunde uniwersytetu w Getyndze²².

Wielkie plany budziszyńskiego archeologa spełzły jednak na niczym. Po niespełna miesiącu od swojej nominacji, 28 listopada 1940 roku Walter Frenzel został aresztowany i z końcem lutego 1941 roku wydalony z NSDAP. Tło sprawy kryminalnej, która miała posmak skandalu, jest o tyle interesujące, że muzealnik został oskarżony z dwóch paragrafów: korupcji przy konfiskatach polskich i żydowskich dóbr kultury oraz „zdradę rasy”²³. Należy wspomnieć, że pod koniec września 1940 roku otrzymał on nominację na „Przedstawiciela Generalnego Powiernika ds. Ochrony Niemieckich Dóbr Kultury

²¹ AAMAIewŁ, mk 1/67, Pismo W. Frenzla do dyrektora Museum für Völkerkunde w Lipsku F. Krause, 12.04.1940, k. 4.

²² N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja...*, dz. cyt., s. 219–221; J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*, s. 236; M. Świercz, *Dyrektorzy Muzeum w okresie okupacji hitlerowskiej*, [w:] „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” 2021, nr 36, s. 125.

²³ J. Schachtmann, *Walter Frenzel...*, dz. cyt., s. 235–236.

na byłych ziemiach polskich”²⁴. Z biegiem czasu okazało się, że w swoim łupieżczym procederze działał niekoniecznie zgodnie z oczekiwaniami „Generalnego Powiernika”, bardziej natomiast starał się dbać o interesy władz okupacyjnych Litzmannstadt i rejen-cji łódzkiej. Stał się tym samym prawdopodobnie „ofiara” rywalizacji pomiędzy przedstawicielami tego urzędu w konfiskatach dóbr kultury. Trzeba bowiem wiedzieć, że magazyn zrabowanego wartościowego majątku pod zarządem Frenzla był drugim co do wielkości w Kraju Warty. Przy okazji tych zarzutów uwidoczniły się rzeczywiste priorytety polityki kulturalnej w Kraju Warty oraz bałagan administracyjny w pierwszym roku okupacji. Bezpośrednim powodem postawienia zarzutów niemieckiemu muzealnikiem były nieprawidłowości przy konfiskacie dzieł sztuki i księgozbioru z pałacu rodziny Lipskich w Lewkowie koło Ostrowa Wielkopolskiego, należącego do Józefa Lipskiego, ostatniego ambasadora Polski w Berlinie. Niejaki Rusing, folksdojcz zarządzający majątkiem w Lewkowie, domagał się zwrotu pałacowej biblioteki. O ile z tego zarzutu Frenzel został oczyszczony, paradoksalnie o wiele poważniejszym oskarżeniem okazała próba wpisania przez niego współpracowniczek z tworzonego muzeum na folkslistę. Ustalono, że z laborantką Leokadią Krasieńską (frau Lotte) łączył go romans na tyle gorący, że skazano go za niedozwolone Niemcowi kontakty seksualne z osobą „nieczystą rasowo”²⁵. Pozbawiony praw publicznych i możliwości zarobkowania, załamał się psychicznie i 11 marca 1941 roku popełnił samobójstwo²⁶. Wraz z jego śmiercią, umarł projekt potężnego Muzeum Wschodu.

Pragmatyzm manipulacji. Etap dr Waltera Grünberga

Śmierć Waltera Frenzla nie oznaczała rezygnacji przez okupanta ze stworzenia w Litzmannstadt muzeum, wspierającego kulturalnie germanizację miasta. Władze niemieckie podjęły więc decyzję utworzenia muzeum archeologicznego. Ze względu na problemy natury kompetencyjnej, brak decyzyjności władz niemieckich, z nieczynnego MME wyodrębniono zbiory archeologiczne, tworząc Miejskie Muzeum Prehistoryczne (Städtisches Museum für Vorgeschichte) (dalej MMP). Jego dyrektorem został 1 grudnia 1941 roku następca Frenzla, dr Walter Grünberg (1906–1943). Ten związany z drezdeńskim środowiskiem naukowym muzealnik, w odróżnieniu od swojego poprzednika, nie miał ambicji tworzenia gigantomańskich instytucji, jego podstawowym imperatywem działania było unikanie ponownego powołania

²⁴ Więcej na temat schematu organizacyjnego i metod działania tzw. Generalnego Powiernika w: N. Cieślińska-Lobkowicz, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt...*, dz. cyt., s. 210–216; J. Schachtmann, *Das Wirken...*, dz. cyt., s. 94.

²⁵ N. Cieślińska-Lobkowicz, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt...*, dz. cyt., s. 218; M. Minich, *Szalona galeria*, Łódź 1963, s. 136–137.

²⁶ J. Schachtmann, *Das Wirken...*, dz. cyt., s. 94.

do wojska, w czym stanowisko dyrektora muzeum w Litzmannstadt miało mu dać gwarancję dotrwania poza frontem do końca wojny. W uzyskaniu stanowiska miał mu pomóc dyrektor Urzędu Prehistorii Kraju Warty dr Walter Kersten, kolega ze studiów w Marburgu²⁷. Koncepcja W. Grünberga koncentrowała się na propagandowych manipulacjach kolekcją archeologiczną mającą udowodniać rzekomą wyższość kulturową Germanów nad plemionami słowiańskimi. W tym się nie różnił zasadniczo od Waltera Frenzla. Jeszcze przed nominacją Grünberga w muzeum zorganizowano w marcu 1941 roku archeologiczną wystawę czasową, w przygotowanie której przyszedł dyrektor najprawdopodobniej nie był zaangażowany. Po objęciu stanowiska udało się mu przygotować znacznych rozmiarów wystawę archeologiczną na pierwszym piętrze gmachu przy Deutschland Platz 14, która w dłuższej perspektywie czasowej miała być prawdopodobnie ekspozycją stałą. Charakterystyczne, że była ona gotowa już w lipcu 1942 roku lecz, zgodnie z wolą nadburmistrza, jej oficjalne otwarcie nastąpiło 26 września tego roku podczas miejskiego tzw. „tygodnia kultury”. Udało się odtworzyć jej ramowy scenariusz. Składała się z siedmiu sal: 1. zawierała propagandowe, rasistowskie wprowadzenie, 2. prezentowała epokę kamienia, 3. epokę brązu, 4. wczesną epokę żelaza, 5. początki plemion germańskich, 6. kulturę tzw. „Bastarnów”, 7. kulturę tzw. „Wandalów”. Z biegiem czasu przeniesiono wystawę do gmachu przy ul. Hitlerstrasse 17 (Piotrkowska 17), natomiast na Deutschland Platz pozostawiono magazyny i pracownie muzealne²⁸. Grünberg stawiał też na intensywną pracę oświatową poprzez zorganizowane wycieczki na wystawę i wykłady tematyczne²⁹. Podjął też badania archeologiczne w Lutemiersku (1940 r.) oraz w Rudzie Pabianickiej (1942 r.), z których wydobyte zabytki trafiły do zasobu muzealnego³⁰. Dobrze zapowiadającą się karierę nazistowskiego muzealnika przerwało jednak powołanie go w 1943 roku do wojska, gdzie jako żołnierz Wehrmachtu zginął tego samego roku na froncie wschodnim³¹. Po zmobilizowaniu Waltera Grünberga, obowiązki dyrektora muzeum przejął niejaki Alois Vogel, pracujący na stanowisku muzealnego konserwatora. Nie zachowały się informacje odnośnie zmian w ekspozycji podczas jego kadencji. Wiadomo natomiast, że kiedy w 1944 roku front zbliżył się do linii Wisły, Niemcy zaczęli wywozić z muzeum cenniejsze zabytki archeologiczne eksponowane na wystawie, m.in. wiadro dwuuszne z IV/V okresu epoki brązu z Bernacic, większą część skarbu srebrnych i złotych monet z VI w. n.e. odnalezionych w Konarzewie, zawar-

²⁷ N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja...*, dz. cyt., s. 219.

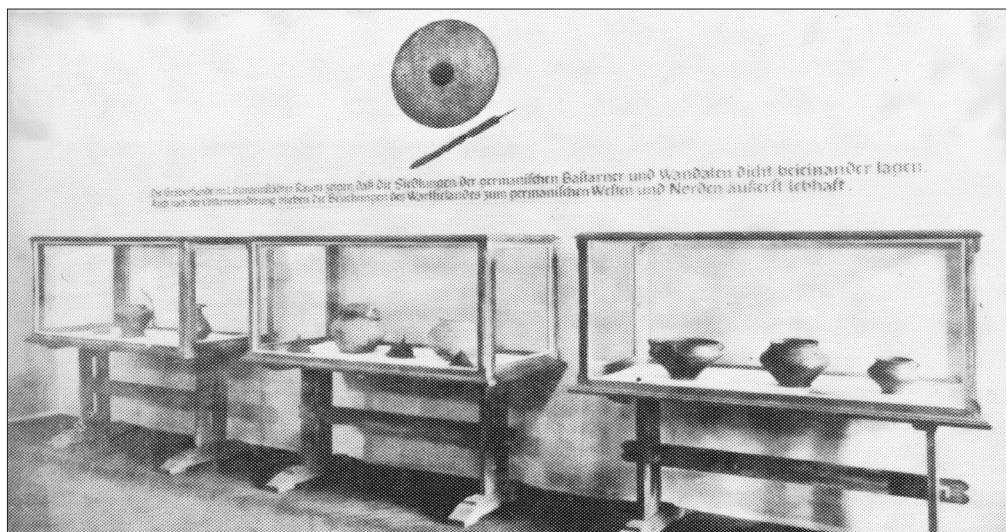
²⁸ T. Łaszczeńska, *Muzeum Archeologiczne...*, s. 16–17.

²⁹ Tamże, *Straty Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi...*, dz. cyt., s. 106–107.

³⁰ M. M. Blomberg, *Archeology and Nazi propaganda in Łódź – Litzmannstadt during World War II*, *Archeologia Polona*, 2004, vol. 42, s. 298–300.

³¹ N. Cieślińska-Lobkowicz, *Łowy i dyplomacja...*, dz. cyt., s. 220.

tość grobu kobiecego z późnego okresu rzymskiego z łódzkiej dzielnicy Retkinia oraz słynną w okresie okupacji urnę z Białej, której ornament ze swastyką stał się herbem Litzmannstadt. Wywieziono również większość księgozbioru biblioteki muzealnej. Najbardziej jednak ucierpiała kolekcja etnograficzna muzeum wskutek wspomnianej



Ryc. 6. Fragment ekspozycji Miejskiego Muzeum Prehistorycznego. Lata 1941/1942 r.

Źródło: T. Łaszczewska, *Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Dzieje – zbiory – działalność*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, nr 21, s. 16.

wyżej sprzedaży eksponatów pozaeuropejskich, a także fatalnych warunków przechowywania pozostałych w instytucji muzealiów³². Gdy 19 stycznia 1945 roku wojska radzieckie wkroczyły do miasta, w sytuacji chaosu wojennego, muzeum padło ofiarą szabrowników, którzy dzięki zapobiegliwości Haliny Anny Koszańskiej i woźnych muzealnych nie poczynili większych szkód³³. Pierwszy powojenny dyrektor Miejskiego Muzeum Prehistorycznego prof. Konrad Jażdżewski, mianowany na to stanowisko 17 listopada 1945 roku, przeniósł pozostałości po niemieckiej wystawie archeologicznej wraz z wyposażeniem sal z budynku przy ul. Piotrkowskiej 17 do obecnego gmachu muzeum przy pl. Wolności 14. Nowa wystawa archeologiczna przygotowana

³² J. Krajewska, *Sprawozdanie Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi za okres wojenny i z działalności Muzeum od 20.IV 1945 r. do 1. V 1946 r.*, „Lud” 1946, nr 36, s. 396–397.

³³ W opublikowanych wspomnieniach archeolog i powojenny dyrektor Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi prof. Konrad Jażdżewski pomylił nazwisko dyrektora Waltera Grunberga z Walterem Kerstenem. K. Jażdżewski, *Pamiętniki. Wspomnienia polskiego archeologa z XX wieku*, Łódź 1995, s. 204. Patrz również: J. Borucka-Piech, *Utracone-Odzyskane. Katalog zbiorów odzyskanych z Getyngi*, Łódź 2017, s. 25–27.

przez polskiego dyrektora, otwarta 23 maja 1945 roku miała już zupełnie inny charakter i bazowała na zbiorach wyeksponowanych zgodnie naukową metodologią³⁴.

Projekt propagandowego Ost-Raum Museum nie doczekał się realizacji. Na fiasco przedsięwzięcia złożyło się kilka przyczyn. Główną była zapewne specyficzna osobowość pomysłodawcy, który będąc osobą konfliktową nie posiadał wystarczająco mocnej pozycji w hierarchii hitlerowskiej, okupacyjnej administracji. Można również założyć, że padł ofiarą rywalizacji pomiędzy urzędem „Generalnego Powiernika” a władzami rejencji łódzkiej w procederze grabieży dóbr kultury na ziemiach polskich. Wydaje się również, że plany Ost-Raum Museum były zbyt mgliste oraz zbyt fantastyczne, w konsekwencji okazały się niemożliwe do realizacji dla świeżo powstałej niemieckiej administracji okupacyjnej. Za tą tezę mógłby przemawiać fakt, że po śmierci Waltera Frenzla realizacja jego projektu nie była kontynuowana, propagandowe muzeum powstało lecz w bardziej ograniczonej formie. Niestety, w związku z przygotowaniami do realizacji projektu Frenzla, ucierpiał zasób muzealny, stworzony przez przedwojennych, łódzkich muzealników. Po upadku III Rzeszy w wyniku działań rewindykacyjnych udało się odzyskać znaczną część eksponatów pozaeuropejskich. W jaki sposób można więc obecnie podejść do tak nieoczywistego dziedzictwa historycznego instytucji? Wydaje się, że jest ono idealnym tematem do badań nad przemocą wobec dóbr i instytucji kultury, stosowaną przez totalitarną władzę w warunkach okupacji.

³⁴ Miejskie Muzeum Prehistoryczne 1 stycznia 1956 r. zostało przekształcone w Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. K. Jażdżewski, *Pamiętniki...*, s. 202, 206–207.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Archeologiczne Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi

Korespondencja niemieckojęzyczna z czasów okupacji 1940–1943, sygn. nr 8, Pismo z 1 listopada 1940 r.,
An den Herrn Oberbürgermeister, k. 1/15.

Opracowania i artykuły

ANTOSIK Łukasz,

2007, *Popielnica ze starą swastyką. Rodowód wojennych symboli Litzmannstadt*, „Kronika Miasta Łodzi” 2007, nr 3, s. 138–142.

BLOMBERG Maria M.,

2004, *Archeology and Nazi propaganda in Łódź – Litzmannstadt during World War II*, „Archeologia Polona”, vol. 42.

BOJANOWSKI Tadeusz,

1992, *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

BORUCKA-PIECH Joanna,

2017, *Utracone-Odzyskane. Katalog zbiorów odzyskanych z Getyngi*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi.

BUDZIAREK Marek,

2003, *Łódź, Lods, Litzmannstadt. Wycinki z życia mieszkańców okupowanego miasta*, Wydawnictwo Literatura, Łódź.

BUGAJ Ewa, MAKIEWICZ Tadeusz,

1995, *Ornamentyka figuralna na naczyniach glinianych okresu przedrzymskiego i rzymskiego w Polsce*, „Przegląd Archeologiczny”, nr 43, s. 87–122.

CIEŚLIŃSKA-LOBKOWICZ Nawojka,

2015, *Kunstmuseum zu Litzmannstadt i wystawa „sztuki zwyrodnialej” w okupowanej Łodzi*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.

CIEŚLIŃSKA-LOBKOWICZ Nawojka,

2014, *Łowy i dyplomacja. Losy wywiezionych w 1940 r. łódzkich zabytków etnografii pozaeuropejskiej*, „Muzealnictwo”, nr 55.

JAŹDŻEWSKI Konrad,

1995, *Pamiętniki. Wspomnienie polskiego archeologa z XX wieku*, Wydawnictwo Fundacji Badań Archeologicznych Imienia Profesora Konrada Jażdżewskiego, Łódź.

KERSTEN Walter,

1944, *Die Hakenkreuzurne von Biala, Kreis Litzmannstadt*, „Posener Jahrbuch für Vorgeschichte” 1944, t. I, s. 45–75.

- KONIK Jacek,
2021, *W poszukiwaniu „rasy panów”. Archeologia jako narzędzie budowania mitologii nazistowskiej*, Studia Żydowskie. Almanach, t. 11.
- KRAJEWSKA Janina,
1946, *Sprawozdanie Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi za okres wojenny i z działalności Muzeum od 20.IV 1945 r. do 1. V 1946 r.*, „Lud” 1946, nr 36, s. 396–398.
- KRATZ-KESSEMEIER Kristina,
2016, *Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“. Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus*, [w:] *Museen im Nationalsozialismus. Akteure-Orte-Politik*, red. Tanja Bensch, Kristina Kartz-Kessemeier, Dorothee Wimmer, Bohlau Koln, Koln-Weimar-Wien.
- ŁASZCZEWSKA Teresa,
1980, *Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi. Dzieje – zbiory – działalność*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, nr 21.
- ŁASZCZEWSKA Teresa,
1986, *Straty Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi, jako efekt niemieckiej polityki kulturalnej*, [w:] *Łódź w planach eksterminacyjnych okupanta hitlerowskiego 1939–1945*, pod red. Marka Budziarka, Wydawnictwo Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź.
- MAKIEWICZ Tadeusz,
1970, *Cmentarzysko z okresu rzymskiego w Białej, pow. Łódź*, *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria archeologiczna*, 1970, nr 17, s. 174–255.
- MINICH Marian,
1963, *Szalona galeria*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- SCHACHTMANN Judith,
2012, *Walter Frenzel und die Ethnographische Sammlung Łódź*, [w:] *NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archiven - Viertes Hannoversches Symposium*, red. Regina Dehnell, Wyd. Klostermann Vittorio, Frankfurt/Main.
- SCHACHTMANN Judith WIDERA Tomas,
2012, *Das Wirken Walter Frenzels in den Jahren 1936 bis 1941 und seine Rolle bei der Verschleppung der Ethnographischen Sammlung Łódź*, [w:] *Umbruch 1945? Die prähistorische Archäologie in ihrem politischen und wissenschaftlichen Kontext. Workshop vom 24. Bis 26. September 2009*, red. Judith Schachtmann, Thomas Widera, Hans-Peter Hock, Florian Innerhofer, Petra List, Landesamt für Archäologie Sachsen, Dresden.
- 2014, *Lebensentwürfe, Walter Frenzel (1892–1941) und Paweł Nedo (1908–1984)*, [w:] *Sachsen und der Nationalsozialismus*, red. Gunter Heydemann, Jan Erik Schulte, Franceska Veil, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, Getynga.
- TRABA Robert,
2020, *Asymetryczność kultur pamięci. Polskie i niemieckie kłopoty z kłopotliwym dziedzictwem*, [w:] *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, red. Jacek Purchla, Żanna Komar, Wydawnictwo Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków.

ŚWIERCZ Michał,

2021, *Dyrektorzy Muzeum w okresie okupacji hitlerowskiej*, [w:] *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, nr 36.

SZCZEPAŃSKI Seweryn,

2009, *SS-man z łopatką*, „*Archeologia Żywa*”, nr 2.

Słowa kluczowe

Walter Frenzl, muzeum, propaganda, okupacja hitlerowska, grabież dóbr kultury, trudne dziedzictwo

Streszczenie

Koncepcja hitlerowskiego Muzeum Wschodu. Kontrowersyjny epizod łódzkiego muzealnictwa

Tematem artykułu jest kontrowersyjny epizod łódzkiego muzealnictwa w okresie okupacji niemieckiej, czyli lansowany przez Waltera Frenzla projekt Muzeum Wschodu. Niemiecki naukowiec, dyrektor powstałego na początku marca 1940 r. okupacyjnego Muzeum Etnograficzno – Prehistoryczno – Ludoznawczego, planował stworzenie na bazie miejscowych zbiorów muzealnych propagandowej instytucji, mającej za zadanie udowodnić rzekomą wyższość kulturową i rasową Germanów nad Słowianami. Stworzenie nowego muzeum wiązało się z selekcją przejętego zasobu, zgodnie z rasistowskim i nacjonalistycznym kluczem. Kontynuator jego pracy muzealnej, Walter Grunberg, doprowadził m.in. do zagrabienia w 1942 roku kolekcji pozaeuropejskiej, pochodzącej z przedwojennego Miejskiego Muzeum Etnograficznego, sprzedanej do Miejskiego Muzeum Ludoznawczego w Lipsku. Dla współczesnego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi jest to dziedzictwo nieoczywiste. Instytucja powstała bowiem na zasobie ocalałym z okresu okupacji, częściowo uzupełnionym obiektami zagrabionymi w czasie wojny mieszkańcom Łodzi oraz pozyskanymi z wykopalisk prowadzonych przez niemieckich archeologów na terenach okupowanych. Muzeum nie jest spadkobiercą niemieckiej instytucji, lecz obecność w jego zbiorach eksponatów posiadających balast okupacyjnej przeszłości zmusza do ustosunkowania się do tego kontrowersyjnego wy-cinka dziejów łódzkiego muzealnictwa. Artykuł jest analizą tego trudnego dziedzictwa.

Keywords

Walter Frenzl, museum, propaganda, Hitlerian occupation, looting of cultural heritage, difficult heritage

Summary

The Concept of the Hitlerian Museum of the East. A Controversial Episode in the Museology of Łódź

The article discusses a controversial episode of the museology of Łódź in the times of German occupation, which is the project of the Museum of the East promoted by Walter Frenzl. The German scientist, the head of the occupational Museum of Ethnography, Prehistory, and Ethnic Studies, formed in the beginning of March 1940, planned to create an institution of propaganda aimed at proving an ostensible cultural and racial superiority of Germans over Slavs, basing on the local museum collections. Formation of a new museum was connected with a selection of the intercepted collection, according to a racist and nationalist key. In 1942, Walter Grunberg, the continuator of his museal work, lead to looting the extra-European collection from the pre-war Municipal Museum of Ethnography and selling it to the Municipal Museum of Ethnic Studies in Leipzig. For the present Archeologic and Ethnographic Museum in Łódź, it is a nonobvious heritage. It is because the institution was created on the resource saved from the occupation times, partially supplemented by objects looted from the inhabitants of Łódź in the wartime, as well as those from the excavations carried out by German archaeologists in the occupied territories. The museum is not a successor of the German institution, however, the fact that there are exhibits with burdens of the occupational history in its collection makes it necessary to assume an attitude towards that controversial part in the history of the museology of Łódź. The article is an analysis of that difficult heritage.



Informacje o Autorze

Tomasz Romanowicz – historyk, doktor nauk humanistycznych, absolwent Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego. Muzealnik, w przeszłości związany z Muzeum w Łowiczu (2014–2019), koordynator projektu „Muzeum na kółkach” w Łowiczu realizowanego przez Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin” w Warszawie (2017). Członek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego Oddział w Łodzi. Redaktor kwartalnika historyczno-filmoznawczego „Pleograf” (2022–2023).

FILOZOFIA MUZEUM



Nie-oczywiste?

Uwagi do ontologii przedmiotu muzealnego

Zapewne trudno byłoby sformułować wyczerpującą listę perspektyw, w ramach których można obserwować, badać i opisywać fenomen muzeum. Muzeologia, ta wcześniejsza i współczesna, konstruuje swoją narrację w odwołaniu do różnych paradygmatów: ontologicznych, epistemologicznych czy aksjologicznych oraz różnych założeń teoretycznych i metodologicznych. Zagadnienie to, natury filozoficzno-historycznej, pozostawiamy na boku, wymagałoby bowiem znacznie obszerniej ugruntowanego studium niż pozwalają na to ramy niniejszej publikacji.

Niemniej jednak chciałbym wykorzystać temat konferencji, której pokłosiem jest ten właśnie tom, do podjęcia krótkiej i bardzo wstępnej refleksji nad statusem ontycznym przedmiotów, którym z różnych powodów została nadana atrybucja „przedmiotu muzealnego”. Upředzając nieco analizy, które zamierzam w niniejszym tekście podjąć, chcę zauważyć już teraz, że przywołana tutaj kategoria: „przedmiot muzealny” łączy już w sobie wszystkie wspomniane wyżej perspektywy: ontologiczną („przedmiot/rzecz”) oraz epistemologiczno-aksjologiczną („muzealny”). Znaczy to, że możemy starać się opisać rzeczywistość, którą określamy w ten sposób, biorąc pod uwagę: „jako co ów przedmiot się nam przedstawia”. Interesuje nas wówczas jego treściowa zawartość (struktura, sens), która czyni go przedmiotem „muzealnym” (perspektywa ontologiczna). Możemy również zwracać uwagę na to, w jaki sposób ów przedmiot/rzecz nam się prezentuje, w jakiego rodzaju aktach poznawczych jest nam dany bądź konstytuuje się jako „muzealny” właśnie (perspektywa epistemologiczna). Możemy wreszcie zwracać uwagę na „muzealność” jako na swoistą (*sui generis*) jakość daną w określonego rodzaju aktach (jakich – to już odrębna kwestia, której tu nie chcę przesądzać), nadbudowującą się na „przedmiotowości” rzeczy (perspektywa aksjologiczna).

Przedmiot muzealny jako rezultat procesu konstytucji sensu

Wyjaśnienie czy zrozumienie fenomenu przedmiotu muzealnego, co – jak się zdaje – nie będzie bez wpływu na rozumienie samego muzeum, wymaga zapewne pod-

jęcia refleksji w ramach każdej z trzech wyżej wymienionych perspektyw i jest robotą filozoficzną *sensu stricto*. Taką próbę analizy i zrozumienia zjawiska „przedmiotu muzealnego” podjął w latach 70. XX wieku polski filozof i muzeolog Wojciech Gluziński, a owocem tej pracy stała się dysertacja doktorska oraz przygotowana na jej podstawie monografia *U podstaw muzeologii*, wydana w roku 1980¹. Wydaje się, że nawiązanie do propozycji Gluzińskiego może być dobrym punktem wyjścia do sformułowania kilku uwag na temat kategorii „nie-oczywistego” w muzeum.

Teoria przedmiotu muzealnego i muzeologii zaproponowana przez Wojciecha Gluzińskiego nie doczekała się dotąd szerszego opracowania², na które niewątpliwie zasługuje. Jej szerszą krytyczną prezentację pozostawiam sobie jednak na inną okoliczność, teraz jedynie użyję jej jako dobrego punktu do zasygnalizowania kilku perspektyw epistemologiczno-ontologicznych, w ramach których zagadnienie to może być rozważane.

Ustalenie „czym jest swoisty przedmiot specyficznej dziedziny działania, jaką jest muzealnictwo?”³, co nie zostało według Gluzińskiego jak dotąd wyczerpująco zrealizowane, autor rozpoczyna od przywołania znanego na gruncie ogólnej metodologii nauk rozróżnienia na przedmiot materialny i formalny jakiejś nauki⁴. W tej perspektywie metodologicznej przedmiotem materialnym muzealnictwa jest rzecz/zbiór rzeczy i tak rozumiany przedmiot materialny muzealnictwo podziela z wszelkimi innymi naukami zajmującymi się rzeczami. *Differentia specifica* muzealniczego zajmowania się rzeczami tkwi zatem w przedmiocie formalnym, czyli aspekcie, czy – jak to ujmie Gluziński – porządku poznania specyficznego dla podejścia muzealniczego⁵. W tym punkcie nawiązuje nie wprost do fenomenologii (bardziej chyba Schelera i Ingardena niż Husserla),

¹ W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, PWN, Warszawa 1980. Na tę zapomnianą już nieco książkę polskiego filozofa i muzeologa zwrócił moją uwagę Prof. Jan Świąch, za co wyrażam tu serdeczne podziękowania.

² W zasadzie cała dyskusja nad pracą Gluzińskiego, aż do czasów współczesnych, ograniczyła się do recenzji polemicznej autorstwa Marii Bartko, opublikowanej w 25. tomie „Muzealnictwa” z roku 1982. Publikacja to rozpoczęła krótką dyskusję na łamach „Muzealnictwa” między autorem *U podstaw muzeologii* a recenzentką. Dyskusja ta nie wniosła, moim zdaniem, poważniejszego wkładu do zrozumienia pracy Gluzińskiego. W ostatnich latach do zapomnianej już niemal pracy wrocławskiego muzealnika i teoretyka muzeologii powróciła Magdalena Lorenz, podejmując najbardziej ambitną, jak do tej pory w polskim środowisku naukowym, próbę analizy i krytycznego przedstawienia teorii Gluzińskiego (Zob. M. Lorenz, „Muzeum czyste” Wojciecha Gluzińskiego i jego implikacje dla muzeologii jako nauki, [w:] *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu. Konferencja „Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu”*, red. G. Radecki, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1–3 czerwca 2022 r., t. 2, 2024, Wydawnictwo Muzeum Narodowe w Poznaniu, s. 169–181.

³ W. Gluziński, dz. cyt., s. 162.

⁴ Zob. S. Kamiński, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, RW KUL, Lublin 1992. Zob. również: Gluziński, dz. cyt. s. 161–162.

⁵ Zob. W. Gluziński, dz. cyt., s. 278.

określając ów „muzealny” porządek poznania jako poznanie intuicyjne, oglądowe, któremu towarzyszy emocjonalne przeżycie (doświadczenie) wartości⁶.

W rozwinięciu przytoczonej konstatacji Gluziński doprecyzowuje epistemologiczne podstawy swojego pytania. Po pierwsze – kwestionuje on dwa podejścia, które uważa za charakterystyczne dla współczesnej muzeologii: 1) scjentystyczne, sprowadzające (czyt. redukujące) problem przedmiotu muzealnego *in aliud genus* oraz 2) techniczne, które w ogóle nie zajmuje się teorią (rozumieniem) tego przedmiotu, a jedynie technicznymi operacjami wobec niego podejmowanymi. Gdzie zatem podział się ów „swoisty przedmiot specyficznej dziedziny działania, jaką jest muzealnictwo?” – pyta Gluziński⁷.

Nie wydaje się, przynajmniej na tym etapie analizy, by projekt muzeologiczny Gluzińskiego można było nazywać fenomenologią przedmiotu muzealnego. Bardziej szczegółowe uzasadnienie tego twierdzenia wymaga dużo szerszej analizy niż pozwalają na to ramy niniejszej publikacji. Warto jednak przyjrzeć się sposobowi, w jaki muzeolog-filozof opisuje konstytucję tego przedmiotu. Prościej mówiąc – w jaki sposób przedmioty świata naszego codziennego doświadczenia stają się przedmiotami muzealnymi.

„Uporządkowany i unaoczniony zbiór rzeczy” określa Gluziński pojęciem „czyste” muzeum, widząc w nim strukturę sprzężenia dwóch podstawowych jego zdaniem funkcji muzealnych: gromadzenia i unaocznienia⁸. „To-co-unaocznione” (kolejny kluczowy termin teorii Gluzińskiego) ujawnia się w ekspozycji muzealnej, która ma dwuwarstwową strukturę: 1) fizykalną rzeczywistość ekspozycji złożoną z rzeczy i stosunków przestrzennych między nimi oraz 2) treść merytoryczną reprezentowaną przez udostępnione na ekspozycji eksponaty i ich układ.

Można chyba ostrożnie przyjąć, że w swojej propozycji Gluziński utożsamia przedmiot muzealny z „tym-co-unaocznione”, ujawniając zarazem jego istotnościową strukturę. Inaczej mówiąc: jakaś rzecz (element świata przeżywanego) staje się przedmiotem muzealnym nie z racji swojej przedmiotowej charakterystyki („rzeczowości”) dostępnej różnego rodzaju ujęciom w ramach tzw. ontologii lokalnych (i odpowiadających im metodologii dziedzinowych), ale wskutek określonego procesu waloryzacji kul-

⁶ W. Gluziński, dz. cyt. s. 282–284. Odpowiadałoby fenomenologicznemu emocjonalnemu czuciu wartości, scharakteryzowanemu przez Maxa Schelera. Nawiązań do programu fenomenologicznego znajdziemy u Gluzińskiego więcej: pojęcie „czystego” muzeum, unaocznienie, czy „tego-co-unaocznione”. W biografiach Gluzińskiego nie znalazłem informacji, że był on słuchaczem wykładów prof. Romana Ingardena. Jest to jednak wysoce prawdopodobne. Gluziński w 1945 roku rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie od 1946 roku wykładał również Ingarden. W wykazie literatury pomocniczej w monografii Gluzińskiego znajdujemy przywołanie pozycji Romana Ingardena, *Spór o istnienie świata*. Brak jest odniesienia do innych fenomenologów. Ustalenie wpływu fenomenologii na muzeologię Gluzińskiego wymaga niewątpliwie znacznie poszerzonej refleksji.

⁷ Zob. tamże, s. 162.

⁸ W. Gluziński, dz. cyt., s. 286n.

turowej, w ramach którego zostaje ukonstytuowany istotowy związek między funkcją gromadzenia i unaoczniania⁹. Opisany tu proces konstytucji przedmiotu muzealnego, rozumiany jako proces konstytucji sensu (układów sensownych), na gruncie fizycznej rzeczywistości układów rzeczy koresponduje z Peircowską koncepcją semiozy, jako dynamicznego procesu o triadycznej strukturze¹⁰. Ja jednak skupię się na aspektach wiążących koncepcję Gluzińskiego z fenomenologią, bo wydaje się, że kształtował on swoją koncepcję muzeologiczną pod jej wpływem.

Nie wchodząc w tym miejscu w drobiazgowe analizy tworzonej przez autora *podstaw muzeologii* koncepcji „tego-co-unaocznione”, podkreślmy jedynie kilka jej kluczowych momentów. Po pierwsze, „to-co-unaocznione” jest poznawczo nadbudowane nad rzeczywistością fizyczną (światem danym w tzw. naturalnym nastawieniu). Po drugie, konstytucja „tego-co-unaocznione” zakłada relacyjność – przedmiot muzealny jako struktura sensu budowany jest niejako w ramach układu sensownych relacji (Gluziński używa tu pojęcia „symbolizacji”), ale relacje te nie są zawiązywane między rzeczami fizycznymi jako takimi, ale między rzeczami jako reprezentacjami określonych klas rzeczy. Od razu naprowadza nas to na procedurę fenomenologicznego oglądu i analizy istotnościowej, w ramach której na gruncie doświadczenia i poprzez redukcję fenomenologiczną uzyskujemy wgląd w istotnościowe struktury rzeczy¹¹.

W poprzednich akapitach doprowadziliśmy analizę przedmiotu muzealnego do punktu, w którym określiliśmy go najpierw jako „to-co-unaocznione”, co należy rozumieć jako nadbudowany nad doświadczeniem fizycznym rzeczy korelat aktu poznania – struktura sensu. Dalej Gluziński zdaje się twierdzić, że przedmiot muzealny ustanawia

⁹ Gluziński zaznacza, że obie funkcje wzięte oddzielnie występują w wielu różnorodnych dziedzinach życia, ale w formie istotnościowej (zatem koniecznej) relacji jedynie w przedmiocie muzealnym, co sprawia, że ów staje się przedmiotem niesprowadzalnym *in aliud genus*.

¹⁰ W literaturze przedmiotu zwraca się czasem uwagę na pewną korespondencję, jaka zachodzi między projektem fenomenologii E. Husserla a projektem faneroskopii Ch. Peirce’a (mimo podkreślenia istotnej różnicy). Zob. np. N. Deprez, *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, przeł. Agata Czarnacka, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, szczególnie s. 54–62. A. Nowak, *Peirce’s Phaneroscopy and Husserl’s Phenomenology*, Reports on Philosophy № 21/2003, s. 141–150, podkreśla bardziej różnice między faneroskopią a fenomenologią.

¹¹ Trzeba tutaj zwrócić uwagę na rodzącą się na gruncie muzeologii pewną wątpliwość. Zasygnalizuję tu ją jedynie jako pewien problem, odkładając rozwinięcie tej kwestii do szerszej analizy koncepcji Gluzińskiego (zob. analizy prowadzone przez autora na s. 339–251 *U podstaw muzeologii*). Opis procesu konstytucji przedmiotu muzealnego (tego-co-unaocznione) poprzez odniesienie do klasowości przedmiotów (właściwości klasowych), jak się zdaje, nie do końca radzi sobie z dziełami sztuki jako obiektami muzealnymi. W przypadku dzieł sztuki istotnym momentem waloryzacji kulturowej konstytuującej dany obiekt jako „to-co-unaocznione”, by posłużyć się konsekwentnie teorią Gluzińskiego, jest właśnie uchwycenie jego wyjątkowości, oryginalności, niepowtarzalności. W tym sensie dzieło sztuki jako przedmiot muzealny nie jest reprezentantem jakiegokolwiek klasy (choć może być równocześnie postrzegany jako reprezentant twórczości określonego autora, nurtu czy stylu artystycznego). Zagadnienie to wymaga jednak szerszej i bardziej ugruntowanej refleksji.

się w kontekście układu znaczeniowych relacji. Rozpoznajemy go jako taki właśnie w ramach pewnego uniwersum znaczeń (odniesień). To uniwersum zaś ma społeczny/kulturowy charakter: „sens muzealny jest sensem społecznie wytworzonym i społecznie uznanym”¹². W tym miejscu Gluziński wikła się w rozważania nad czymś, co określił dość enigmatycznym i nieprecyzyjnym terminem „jądro muzealności”, brnąc chyba ostatecznie w ślepy zaułek teleologizmu¹³. Nie pójdziemy tą drogą, zatrzymując naszą analizę na owej społecznej konstytucji sensu.

Wydaje się, że odpowiedź na pytanie o to, dlaczego jakaś rzecz uzyskuje w ramach pewnego typu dyskursu status przedmiotu muzealnego jest tyleż banalna co oczywista. Wskazaliśmy na nią wyżej cytując wypowiedź Gluzińskiego o społecznym wytwarzaniu sensu muzealnego. Odwołując się do programu socjologii wiedzy rozpoczętego przez A. Schütz’a i kontynuowanego przez jego wielu następców możemy twierdzić, że status ontyczny przedmiotu muzealnego (rozumianego jako pewna struktura sensowna, ukonstytuowana na substracie określonej rzeczy) jest rezultatem/produktem waloryzacji kulturowej realizowanej w ramach aktualnie prowadzonego dyskursu. Konstytucja przedmiotu muzealnego jest – jeśli można tak powiedzieć – „zdarzeniem komunikacyjnym”. Z powodów, które nie będą tu przedmiotem mojej uwagi, jakaś grupa społeczna (*in gremio*, bądź też poprzez swoje wyspecjalizowane agendy – zespoły ekspertów kulturowych) uznaje pewne rzeczy za szczególnie ważne (wartościowe), przez co same te rzeczy nie są już jedynie charakteryzowane instrumentalnie, ale uzyskują odmienny status ontyczny i aksjologiczny zarazem. Bliższa charakterystyka tego statusu wymaga mocniejszego wejścia w projekt muzeologiczny Gluzińskiego.

Konstruktywistyczna teoria przedmiotu muzealnego nowej muzeologii

Nowa muzeologia rozpatruje zagadnienie przedmiotu muzealnego w kontekście wystawy, która jest dla tego nurtu współczesnej muzeologii głównym przedmiotem zainteresowania¹⁴. Peter Vergo w programowym tekście nowej muzeologii deklaruje:

Tym, co mnie interesuje, jest wystawianie przedmiotów, artefaktów i dzieł sztuki, zarówno w ramach samego muzeum, jak i poza nim, ich publiczna prezentacja: innymi słowy – organizacja wystaw¹⁵.

¹² W. Gluziński, dz. cyt., s. 376.

¹³ Zob. W. Gluziński, dz. cyt., s. 373–375. Ten wątek projektu Gluzińskiego wymaga bardziej szczegółowego badania i krytyki (w kantowskim sensie tego słowa).

¹⁴ Zob. M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków 2012, s. 103.

¹⁵ P. Vergo, *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków 2005, s. 313–334, s. 314.

Nie wchodząc w szerszą analizę i prezentację koncepcji przedmiotu muzealnego formułowanych w ramach nowej muzeologii, zaznaczę jedynie jej, jak się wydaje, główne treści¹⁶.

O ile podstawowym przedmiotem nowej muzeologii, jak to wynika z wyżej przytoczonego cytatu, jest wystawiennictwo, a więc społeczno-komunikacyjny aspekt działalności muzealniczej, o tyle obiekt muzealny, jak zauważa M. Borusiewicz jest konceptualizowany jako „element zbiorów muzealnych lub kolekcji”¹⁷. Rzecz staje się „przedmiotem muzealnym” poprzez społeczny akt włączenia (uznania) do zbioru, kolekcji, czego dowodem jest wprowadzenie go do odpowiedniej ewidencji muzealnej. Zdaniem Vergo owo ontologiczne uznanie (konstytucja rzeczy jako obiektu, przedmiotu muzealnego) ma charakter semiotyczny czy komunikacyjny:

(...) przedmioty są gromadzone nie tylko po to, by je zestawić i zaprezentować, lecz ponieważ są częścią historii, którą ktoś stara się opowiedzieć¹⁸.

Tworzenie kolekcji czy wystawy z rzeczy, które są obiektami kultury (dziełami sztuki lub przedmiotami należącymi źródłowo do jakiejś kultury), jest w istocie budowaniem narracji „o”. Włączenie obiektu w strukturę muzealnej kolekcji, nadanie rzeczy nowego statusu ontycznego dokonuje się przez umieszczenie jej w ramach jakiegoś dyskursu, a ten jest przecież fragmentem innej, bardziej złożonej sieci znaczeń. Podstawowym narzędziem wykorzystywanym w tym procesie społecznego tworzenia przedmiotu muzealnego jest interpretacja. Przedmiot muzealny

(...) jest poddany wielokrotnej interpretacji, po raz pierwszy przez podejmującego decyzję o akcesji obiektu, później przez zakwalifikowanie do odpowiedniej kategorii w zbiorach, następnie przez autora wystawy, katalogu czy opracowania naukowego, a w końcu przez widza na wystawie czy czytelnika tekstu, który obiektu dotyczy¹⁹.

¹⁶ Bodaj najszerszą, jak dotąd prezentacją tego nurtu w muzeologii wskazywaną w literaturze przedmiotu jest praca zbiorowa przygotowana przez wspomnianego już Petera Vergo *The New Museology, Reaction Books Ltd*, London 1989 (I wydanie, później praca była kilkakrotnie wznawiana). W Polsce prezentację wybranych aspektów nowej muzeologii zawdzięczamy wspomnianej wyżej publikacji pod red. Marii Popczyk. Należy również wspomnieć pracę P. Piotrowskiego, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2011 szeroko omawiającą poglądy przedstawicieli tej koncepcji. Zwięzły przegląd dyskusji toczony wokół nowej muzeologii przedstawił z kolei Andrzej Rottermund, w 15 tomie *Muzealnictwa* (2015, t. 56, s. 15–27).

¹⁷ M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka?*... dz. cyt., s. 113.

¹⁸ P. Vergo, dz. cyt. s. 319.

¹⁹ M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka?*... dz. cyt., s. 111.

O ile pojęcie „włączenia/uznania” sytuowało koncepcję nowej muzeologii w jakimś obszarze dialektyki, o tyle kategoria „interpretacji” wprowadza do dyskursu muzeologii hermeneutykę:

(...) przedmiot na wystawie to fizycznie istniejący fakt, interpretowalny²⁰.

Samo „fizyczne istnienie” przedmiotu nie konstytuuje go zatem jako „przedmiotu muzealnego”. To interpretacja (nawet wielokrotna, jak się tu twierdzi) nadaje mu właściwy status ontyczny – „wpisuje” (*nomen omen*) przedmiot w muzealniczą ontologię. Antyesencjalistyczne nastawienie koncepcji nowej muzeologii jest tu nader czytelne. Właściwie idzie ona jeszcze dalej, wprowadzając pojęcie kontekstualizacji przedmiotu muzealnego.

(...) wystawiany przedmiot sam przez się relatywnie niewiele znaczy, stanowiąc wyłącznie obiekt kontemplacji. Jego obecność na wystawie znajduje raczej uzasadnienie w znaczeniu, jakie posiada jako znak konkretnego wieku, konkretnej kultury, konkretnego systemu politycznego bądź społecznego, jako reprezentant pewnych idei czy przekonań²¹.

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że ontologia przedmiotu muzealnego w nowej muzeologii jest jego hermeneutyką, by sparafrazować tu Heideggera – konstytucja przedmiotu dokonuje się na drodze rozumienia/interpretacji. Jednak sam, przedstawiony tu w dużym skrócie, proces konstytucji tak rozumianego przedmiotu prowadzi nas do innego teoretycznego horyzontu ontologii przedmiotu muzealnego, rozwijającego i pogłębiającego kategorie interpretacyjne zaproponowane przez nową muzeologię.

W stronę ontologii relacyjnej.

Przedmiot muzealny i Teoria Aktora-Sieci

Tzw. zwrot ku rzeczom w muzeologii może się wydawać z jednej strony pleonazmem (no bo niby czym innym mieliby się zajmować muzealnicy), z drugiej zaś skłania do ponownego i gruntownego przemyślenia problematyki ontologii przedmiotu muzealnego. Zagadnienie, temat „rzeczy”, „materialności” w tzw. nowej humanistyce zebrało już ogromną literaturę i wydaje się być jednym z wiodących dyskursów w jej ramach. Również na gruncie polskiej humanistyki temat ten doczekał się wielu prezentacji i dys-

²⁰ Tamże, s. 125.

²¹ P. Vergo, dz. cyt., s. 322. Por. M. Borusiewicz, dz. cyt., s. 125–127.

kusji. Więcej nawet – w ramach tego nowego paradygmatu podjęto już refleksję nad szeregiem zagadnień przedmiotowych²². Uwzględnienie całego szeregu studiów testujących różne programy związane z paradygmatem zwrotu ku rzeczom pozwoli zapewne lepiej testować samą koncepcję relacyjnej ontologii przedmiotu muzealnego. Oczywiście jest to zadanie bliższej lub dalszej przyszłości. W tym miejscu możemy jedynie wskazać jakieś ogólne ramy możliwych dróg teoretycznej refleksji.

Dwa podstawowe założenia ontologii relacyjnej Teorii Aktora-Sieci – jak się wydaje – to 1) procesualizm oraz 2) panaktywizm. Najogólniej rzecz ujmując: 1) dostępna nam rzeczywistość i składające na nią rzeczy są procesem (nonesencjalizm); 2) w procesie stawania się rzeczywistości sprawczość nie jest wyłączną właściwością człowieka, jest raczej rezultatem splotu różnego typu interakcji zachodzących między wieloma różnego rodzaju bytami ludzkimi i nie-ludzkimi, biorącymi udział w ontologicznej grze sprawczości. W konsekwencji zmianie ulega nie tylko koncepcja samego sprawstwa i zapewne pojęcie istnienia, ale także, co ważne, koncepcja podmiotowości. Traci sens klasyczny epistemologiczno-ontologiczny dualizm podmiotu-przedmiotu ze wszystkimi jego implikacjami (typu: *res cotitans* – *res extensa*, umysł-ciało, rzecz-sama-w sobie – fenomen, itd.).

Zwolennicy Teorii Aktora-Sieci postulują, by przestać patrzeć na rzecz jedynie w sposób instrumentalny. Rzeczy nie są jedynie „narzędziami” czy „przedmiotami”, nie dają się też sprowadzić do ontologii fenomenu kulturowego²³. Rzeczy i ludzie są, nie kwestionując tu różnic między nimi, obiektywnymi uczestnikami/elementami zbiorowości ludzkich i nie-ludzkich podmiotów tworzących (poprzez specyficzną formę re-

²² Nie wchodząc w szeroką prezentację literatury przedmiotu, warto chyba zwrócić uwagę na zachowujące swoją intelektualną atrakcyjność wydawnictwo zbiorowe pod red. J. Kowalewskiego, W. Piaska i M. Śliwy, *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008. Stanowi ona zarówno interesujący przegląd, aktualnej w pierwszej dekadzie naszego wieku, dyskusji wokół „zwrotu ku rzeczom” jak też świadectwo pierwszych prób wykorzystania nowego podejścia w prezentacji zagadnień szczegółowych. Najbardziej dogłębną jak dotąd prezentację Teorii Aktora-Sieci przedstawił Krzysztof Abriszewski: *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*, Wyd. Universitas, Kraków 2008. Kolejna dekada przyniosła już prace implementujące teorię do analiz przedmiotowych w różnych obszarach humanistycznej refleksji. Odwołując się do podwórka muzeologii polskiej, warto zwrócić uwagę na prace Anny Ziębińskiej-Witek i Moniki Stobieckiej, zob. Ziębińska-Witek A., *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*, „Historyka. Studia Metodologiczne”, t. 45 (2015), s. 97–115; A. Ziębińska-Witek, *Renesans materialności, czyli o powrót obiektów do muzeum*, [w:] *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz, Kraków 2014, s. 217–228; M. Stobiecka, *Zwrot ku rzeczom – zwrot w muzeach? „Młoda Muzeologia”*, t. 2 (2017), s. 182–194; też, *Natura artefaktu, kultura eksponatu. Projekt krytycznego muzeum archeologicznego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

²³ Włącznie z jej semiotycznym komponentem w postaci społecznej/kulturowej konstytucji znaczenia. Zob. interesujące uwagi na ten temat Ewy Klekot: *Ontologia rzeczy-znaczenie*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek i M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 185–196.

lacji między nimi opisywaną pojęciem „translacja”²⁴) sieci sprawczości. Tak rozumiane podmioty sieci Latour określa zaczerpniętym z semiotyki pojęciem aktant – wykonawca czynności, sprawca działania.

Rzecz/artefakt, który trafia do muzeum, zostaje wpleciony w całą sieć relacji z innymi elementami sieci tworzącej złożoną (wielopoziomową) rzeczywistość muzeum. Nie wchodząc zbyt głęboko w empiryczny opis sposobu traktowania/funkcjonowania rzeczy w muzeum, zauważmy jedynie, dość pobieżnie, ile różnego rodzaju relacji (translacji) aktywuje tzw. obiekt muzealny, kiedy się w nim pojawia. Pracownia konserwatorska z jej instrumentarium, odczynnikami, pracownikami i ich kompetencjami, procedurami i tworzoną przy okazji pojawiania się rzeczy dokumentacją; dział dokumentacji zbiorów, karty ewidencyjne, pracownia digitalizacji, wreszcie pracownicy merytoryczni z ich wiedzą (biblioteka, notatki, fiszki, konsultacje, etc.), systemy klasyfikacyjne, tworzone opisy, włączanie obiektu do określonej kolekcji; magazyn muzealny z jego wyposażeniem, procedurami depozycji i wydania, instrumentarium nadzorującym przechowywanie obiektu (wilgotność, wentylacja, instalacje p-poż. itp.), następnie zespół kuratorski z jego wiedzą, kompetencjami w zakresie wystawiennictwa, aranżacji i dział promocji pracujący wokół udostępnienia przedmiotu muzealnego szerokiej publiczności z jej różnymi i specyficznymi potrzebami. Wreszcie kolejna translacja buduje się na relacji przedmiotu umieszczonego w kontekście wystawy z widzem: indywidualnym czy zbiorowym, bezpośrednio doświadczającym obiektu, bądź za pośrednictwem mediów itd. itd. W ontologii relacyjnej – jakże trafnie podsumowuje ten wątek Ewa Domańska – „chodzi o to by wykazać jak wielu uczestników gromadzi się w rzeczy, aby ją wytworzyć i by chronić jej istnienie”²⁵.

Oczywiście przedstawione wyżej paradygmaty konceptualizowania przedmiotu muzealnego stanowią jedynie pełen uproszczeń i niedopowiedzeń szkic jakiegoś możliwego szerszego ujęcia. Każda z zarysowanych tu grubą kreską perspektyw epistemo-logiczno-ontologicznych wymaga refleksji i – by użyć tu jednego z ulubionych postulatów zwolenników ANT – jeszcze głębszego wejścia w empirię, w wyczerpującą analizę tego, co dzieje się z rzeczą w muzeum. Jakie będą konsekwencje podjętych badań nad ontologią przedmiotu muzealnego? Chciałbym przewrotnie powiedzieć – *nieoczywiste*. Muzealników bardziej bowiem interesuje codzienna praktyka ich profesji i wiążące się z nią problemy, dylematy, wyzwania. Teoretyczna refleksja nad fundamentami tej prak-

²⁴ Przywołuję tu tę kategorię jedynie sygnalizacyjnie, jako wskazówkę kierunku myślenia. Szeroko i – wydaje mi się – wyczerpująco rozpisał translację K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka...*, dz. cyt.

²⁵ Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wyd. Poznańskie 2006, s. 109.

tyki wydaje się czymś odległym i abstrakcyjnym, jednak uważna analiza trendów we współczesnym muzealnictwie zdaje się przekonywać o tym, że wypowiedziane jeszcze w XIX wieku przez austriackiego fizyka Ludwika Boltzmann'a adagium: „nie ma nic bardziej praktycznego niż dobra teoria” nie utraciło współcześnie nic na znaczeniu.

Bibliografia

- ABRISZEWSKI Krzysztof,
2008, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków.
- BARTKO Maria,
1982, *O tak zwanym scjentyzmie w muzeologii*, *Muzealnictwo*, t. 25, s. 131–133.
- BORUSIEWICZ Mirosław,
2012, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków
- DEPREZ Natalie,
2010, *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, przeł. Agata Czarnacka, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- DOMAŃSKA Ewa,
2006, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wyd. Poznańskie.
- GLUZIŃSKI Wojciech,
1980, *U podstaw muzeologii*, PWN, Warszawa.
- KAMIŃSKI Stanisław,
1982, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, RW KUL, Lublin.
- KLEKOT Ewa,
2008, *Ontologia rzeczy-znaczenie*, [w:] J. Kowalewski, W. Piasek i M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn, s. 185–196.
- KOWALEWSKI Jacek, PIASEK Wojciech ŚLIWA Marta (red.),
2008, *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008.
- LORENZ Magdalena,
2022, „Muzeum czyste” Wojciecha Gluzińskiego i jego implikacje dla muzeologii jako nauki, [w:] G. Radecki (red.) *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu. Konferencja „Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1–3 czerwca 2022 r., t. 2, 2024*, Wydawnictwo Muzeum Narodowe w Poznaniu, s. 169–181.
- NOWAK Andrzej,
2003, *Peirce's Phaneroscopy and Husserl's Phenomenology*, *Reports on Philosophy* N° 21, s. 141–150.
- PIOTROWSKI Pior,
2011, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań
- ROTTERMUND Andrzej,
2015, *Muzea – perspektywy*, *Muzealnictwo* 56, s. 15–27.
- STOBIECKA Monika,
2017, *Zwrot ku rzeczom – zwrot w muzeach?*, „Młoda Muzeologia”, t. 2, s. 182–194.
- 2020, *Natura artefaktu, kultura eksponatu. Projekt krytycznego muzeum archeologicznego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- VERGO Peter,
2005, *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków 2005, s. 313–334.

ZIĘBIŃSKA-WITEK Anna,

2014, *Renesans materialności, czyli o powrót obiektów do muzeum*, [w:] E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz (red.), *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, Kraków, s. 217–228.

2015, *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*, *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 45, s. 97–115.

Słowa kluczowe

Wojciech Gluziński, muzeologia, filozofia muzeum, przedmiot muzealny, ontologia, fenomenologia, nowa muzeologia, teoria ANT

Streszczenie

Nie-oczywiste? Uwagi do ontologii przedmiotu muzealnego

W artykule rozpatruję zagadnienie ontologii przedmiotu muzealnego w ramach różnych paradygmatów muzeologicznych, rozpoczynając od koncepcji muzeologii polskiego filozofa Wojciecha Gluzińskiego, którego utrzymaną jeszcze w ramach filozofii klasycznej koncepcję przedmiotu muzealnego konfrontuję z koncepcją tzw. nowej muzeologii z jednej strony i teorią ANT (aktora-sieci) z drugiej. Przyjęcie tych trzech, dość autorytatywnie wybranych perspektyw badawczych, służy ukazaniu problematyczności podstawowej kategorii teoretycznej w muzeologii, jaką jest „przedmiot muzealny”.

Keywords

Wojciech Gluziński, museology, museum philosophy, museum object, ontology, phenomenology, new museology, actor–network theory

Summary

The Nonobvious? Comments on the Ontology of the Museum Object

The article discusses the ontology of the museum object within the frames of various museology paradigms. It starts with the concept of museology by Wojciech Gluziński, a Polish philosopher, whose concept of a museum object, still held within the frames of the classical philosophy, is confronted with the concept of so-called new museology on the one side, and the actor–network theory (ANT) on the other. Accepting those three research perspectives, quite authoritatively selected, is to present the problem of the basic theoretical category in museology, which is the museum object.



Informacje o Autorze

dr Bogdan Radzicki – filozof, regionalista. Od 2017 r. kierownik Działu Kultury Ludowej Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku. Naukowo zajmuje się historią wschodniopruskiego muzealnictwa, ontologią lokalności, teorią społeczną i zagadnieniami zmiany kulturowej. W wolnych chwilach uczestnik szeregu badań archeologicznych na terenie dawnych ziem pruskich. Kanclerz Towarzystwa Naukowego PRUTHENIA.

Spis treści

Ewa Wrochna

Wstęp	3
-------------	---

Bogdan Radzicki

<i>Sprawozdanie z konferencji naukowej: Nie-oczywiste i muzeum. Zbiory – praktyki – percepcje. 110-lecie Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku. Olsztynek 15–16 czerwca 2023</i>	5
--	---

ZBIORY – KOLEKCJE

Piotr Czepas

<i>Nie-oczywiste czy oczywiste? Czyli o dwudziestowiecznej garn-carni z Tuszyna w XXI wieku</i>	15
---	----

Daniel Gosk

<i>Zbroja płytowa z kolekcji Władysława Łozińskiego w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku. Historia nieoczywiste-go zabytku</i>	29
--	----

Maja Bieńkowska

<i>Miniaturowy gabinet osobliwości. Relacje kunstkamery i camery obs-cury na przykładzie nieoczywistych obiektów ze zbiorów Gdańskiej Galerii Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku</i>	49
--	----

Agata Kusto

<i>Może już kiedyś inna muzyka będzie. Zbiory fonograficzne w muzeach typu skansenowskiego - problemy i wyzwania. Na przykładzie Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie</i>	63
---	----

Anna Piera

<i>Nieoczywistość oczywistości. Dzieła twórców profesjonalnych XX i XXI wieku w zbiorach artystyczno-historycznych Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej</i>	83
---	----

DZIEDZICTWO

Stanisław Remiszewski

*Ligawka mazowiecko-podlaska. Dziedzictwo wynalezione, re-
konstrukcja pamięci czy oczywista permanencja kultury? ...* 113

Tomasz Romanowicz

*Koncepcja hitlerowskiego Muzeum Wschodu. Kontrowersyjny
epizod łódzkiego muzealnictwa* 125**FILOZOFIA MUZEUM**

Bogdan Radzicki

Nie-oczywiste? Uwagi do ontologii przedmiotu muzealnego 147